

Zoran D. Paunović\*

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet  
Katedra za anglistiku

## NOSTALGIJA U DELIMA DŽEJMSA DŽOJSA I DANILO KIŠA

**Sažetak:** Mnogostruke su i veoma značajne veze koje postoje između književnih svetova Džejmisa Džojša i Danila Kiša: sam Kiš je Džojša nazivao „velikim učiteljem”, i svrstavao ga u najuži krug svojih najznačajnijih književnih uzora. U ovom radu, istraživanje i promišljanje biće usredsređeno na koncept nostalgije, kao jedan od rede razmatranih aspekata duhovnog srodstva između dvojice velikih pisaca. Nakon početnog teorijskog određenja pojma nostalgije, kao i ukazivanja na neke od njenih različitih vidova, u glavnom delu rada biće upoređeni doživljaji nostalgije u različitim delima: od Džojsovih *Dablinaca*, *Portreta umetnika u mladosti* i *Uliksa*, do Kišovih *Ranih jada*, *Peščanika* i *Grobnice za Borisa Davidoviča*. Takva komparacija trebalo bi da u konačnom ishodu ukaže na razlike, ali, još značajnije, i na suštinske sličnosti u poimanju, doživljaju i literarnom tretmanu nostalgije u delima Džejmisa Džojša i Danila Kiša.

**Gljučne reči:** nostalgija, Danilo Kiš, Džejmis Džojš, roman, pripovetka, komparativni pristup.

Reč *nostalgija* sačinjena je od grčkih reči  $\mu\sigma\tau\omicron\varsigma$  (povratak u zavičaj) i  $\alpha\lambda\gamma\iota\alpha$  (bol, čežnja). Tumačenje spoja ovih dveju reči dovodi nas do uobičajenog, podrazumevanog određenja pojma nostalgije kao osećaja teške, bolne tuge proistekle iz želje za povratkom u zavičaj od koga smo (prinudom, vlastitom odlukom, ili prinudno donetom vlastitom odlukom – sasvim je svejedno) odvojeni. Ono što je podrazumevano, međutim, nije uvek i tačno, ili bar nije uvek potpuno tačno. Nedoumice u pomenutom, naizgled sasvim jasnom i neopozivom određenju značenja termina nostalgija, kreću od razmatranja pojma zavičaja. Da li je zavičaj mesto gde smo se rodili ili ono gde smo

---

\* [zdpaunovic@gmail.com](mailto:zdpaunovic@gmail.com)

duhovno stasali i sazreli (ne uvek podudarno s mestom rođenja), ili je to ono mesto koje doživljavamo kao svoj dom i duhovnu postojbinu bez obzira na dužinu vremena i period života koji smo tamo proveli, ili možda mesto koje postoji samo u našoj mašti, stvoreno iz potrebe za zavičajem. Ili iz potrebe za čežnjom – jer čežnja je ponekad, nakon raznolikih burnih emotivnih potresa i lomova, jedino što nam preostane: kao spomen na pomenute potrese i lomove, ali i kao dokaz da još nismo emotivno mrtvi.

U znamenitoj, i sa mnoštvom dobrih razloga proslavljenoj knjizi *Budućnost nostalgije*, Svetlana Bojm kaže da je nostalgija „čežnja za domom koji više ne postoji, ili nikada nije ni postojao” (Bojm 2005: 16), i dodaje da je to zapravo „romansa sa sopstvenom uobraziljom” (16). Ovakva tvrdnja, napomenimo i to, nesumnjivo redukuje poimanje nostalgije, pošto negira mogućnost njenog postojanja kao čežnje za domom koji, možda (makar i samo „možda”) još postoji. Jer, heraklitovski posmatrano, tačno je da čak i ako se istog dana vratimo u mesto iz koga smo otišli, ono više neće biti isto – ali istorijski posmatrano, tačno je i to da se civilizacijske promene odvijaju sporo i u pojedinim periodima prilično neupadljivo, te da je stoga moguće da je mesto za kojim čežnemo i dalje ostalo suštinski onakvo kakvim ga pamtimo, makar i samo onda kad se posmatra spolja.

A zapravo – i to je jedna od logičkih stranputica u razmatranju nostalgije – zapravo i nije bitno da li se i koliko predmet naše nostalgije fizički izmenio. Jer gradove (i druga mesta) čine ljudi: dok maštamo o ulicama kojima smo nekada rado prolazili, mi u stvari maštamo za onima koje smo na tim ulicama sretali; dok maštamo o roditeljskom domu u kome smo odrastali, ne čežnemo za predmetima kojima je taj dom bio ispunjen, već za onima koji su ga naseljavali, dakle za onima koji su činili naše porodično okruženje: roditeljima, braćom i sestrama, ali za svima onima koji su makar i samo povremeno i kratkotrajno bivali pripadnici tog okruženja. Nostalgija je, dakle, žudnja „za zajednicom koja ima kolektivno sećanje” (Bojm 2005: 17), odnosno težnja za pripadanjem poznatoj zajednici – težnja koja je, zbog fizičke razdvojenosti od te zajednice, ostvarljiva isključivo na duhovnom planu.

Ovakvo određenje pojma nostalgije postaje, međutim, problematično onda kada pokušamo da ga primenimo na svest umetnika. Jer, pripadanje umetnosti za umetnika neretko podrazumeva nepripadanje bilo čemu (i bilo kome) drugom, a naročito nepripadanje bilo kom obliku kolektivne svesti – u rasponu od religije do nostalgije. Takvo nepripadanje bilo je *sine qua non* i za dvojicu proslavljenih apatrida, Džejsma Džojsa i Danila Kiša.

Odlazak iz domovine, valja naglasiti, ne mora nužno da podrazumeva ulazak u nostalgiju. Jer, prepuštanje nostalgiji neretko je za čovekovo duhovno stanje pogubnije od nevoljnog ostajanja u mestu porekla. Zato pisci, po pravilu, ne vole nostalgiju – čak i oni, ili naročito oni, kojima je nostalgija pokretački motiv za pisanje. Otkako postoji, termin nostalgija smatran je više dijagnozom nego oznakom benigne duhovne bolećivosti. U sedamnaestom i osamnaestom veku, nostalgija je sasvim nedvosmisleno smatrana bolešću – istina, ne preterano opasnom i svakako izlečivom. U lečenju je primenjivana u ono vreme vrlo popularna terapija širokog spektra, takoreći univerzalna: opijum, pijavice i – za nostalgičare koji su to mogli sebi da priušte – boravak u Alpima (v. Bojm 2005: 16). Pragmatični i materijalistički orijentisani devetnaesti vek nije imao mnogo vremena za romantične tričarije te vrste: tugovanje za izgubljenim rajevima uglavnom je prepuštano pesnicima i sličnim zanesenjacima. U prvim godinama dvadesetog veka, modernizam je ubedljivo najavio da će taj vek, pored ostalog, biti i vek bezdomnosti. Preovlađujući osećaj da svet više nije čovekov dom potisnuo je i potom gotovo potpuno obesmislio nostalgiju: ne može se čeznuti za domom koji više ne postoji čak ni u čovekovo mašti, inhibiranoj sveopštim otudnjem i beznadem. No na početku dvadeset prvog veka, nostalgija se vratila sa umnogostručenom snagom, ne više kao prolazna boljka već, kako s pravom zaključuje Bojm, „kao neizlečivo moderno stanje” (16). Čovek dvadeset prvog veka čovek je kome je svet, za koji je verovao da ga čvrsto drži u šaci, izmakao kontroli. Pokoren tehnološkim napretkom, zarobljen u svom pametnom telefonu, sluden agresivnim i prečesto apsurdnim pravilima političke korektnosti, zastrašen nepoznatim virusima i sličnim kataklizmičnim sredstvima kojima ga priroda upozorava da je kraj mnogo bliži no što se pretpostavlja, taj se čovek sa nostalgijom seća ne tako davnog vremena kad je verovao da je gospodar vlastitog života. Pritom, naravno, optimizam sećanja čini da nam to vreme deluje bezmalo idilično, a u kontrastu sa opakom današnjicom taj se utisak dodatno pojačava. A što je više nostalgije u našim životima, to smo više skloni da poričemo njeno postojanje. Naročito ako je shvatimo kao obmanu i nedopustivo izneveravanje činjenica. Preciznije, reč je o izneveravanju koje nudi ulepšanu, neistinitu sliku stvarnosti. Čarls Maier lucidno primećuje da je „u odnosu na sećanje, nostalgija isto što i kič u odnosu na umetnost” (Maier 1999: 273). U svojoj umetnosti nepokolebljivo privrženi istini, i otud postojano bliski naturalističkom izrazu, čak i onda kada streme širokim alegorijskim zahvatima, i Kiš i Džojis prirodno su zazirali od prevarantski dekorativne nostalgije. Jer, svetovi iz kojih su otišli i za

jednog i za drugog bili su daleko od idealnih: pretvarati ih u idealne unošenjem nostalgičnih nijansi značilo bi izneveravati ne samo istinu, već i vlastitu umetnost, u kojoj je istina oduvek bila ako ne najviši cilj, onda svakako jedan od najviših. A nostalgija briše granice između stvarnog i imaginarnog zavičaja (Bojm 2005: 19), tako da na kraju ostane samo ovaj drugi. Kad je reč o odnosu stvarnog i imaginarnog u konceptu nostalgije, Bojm ispravno primećuje da je nostalgija „želja za ponavljanjem neponovljivog i materijalizacijom nematerijalnog” (Bojm 2005: 22), te zbog toga zaključuje da je ona „po svojoj suštini protivurečna” (22). Pitanje je, međutim, da li to njeno svojstvo treba označiti kao protivurečnost; jer, težnja za nečim što je nemoguće sasvim je prirodna i nimalo retka odlika ljudskih bića – ispoljena, na primer, kao težnja za idealnom ljubavlju, idealnom srećom, ili idealnim domom koji objedinjava ideje idealne ljubavi i idealne sreće. Neostvarljivost nije isto što i protivurečnost: stoga nostalgija nije ni protivurečna ni paradoksalna, već potpuno logična i prirodna, možda – u ovom ili onom obliku – i neizbežna ljudska osobina.

Suzan Stjuart (Stewart 1985: 31–34) ukazuje na postojanje dveju vrsta nostalgije. Prva je *restaurativna*, u kojoj je u prvom planu  $\mu\sigma\tau\omicron\sigma$ : ona predstavlja „pokušaj transistorijske rekonstrukcije izgubljenog zavičaja” (Bojm 2005: 22). Druga je *refleksivna*, i u njenom je središtu  $\alpha\lambda\gamma\iota\alpha$ , čežnja, i to pasivna čežnja, koja ne samo da ne teži aktivno povratku u zavičaj, već aktivno ometa mogućnost takvog povratka. Možda bismo takvu nostalgiju, onu koja se – svesno ili nesvesno, svejedno – opire mogućnosti povratka, mogli nazvati i paradoksalnom; no i ovde je reč samo o prividnoj protivurečnosti, pošto se u takvoj nostalgiji povratak već dogodio: taj povratak je okamenjen u svesti, ovaploćen u nepokolebljivoj želji da se zanavek ostane u upamćenom, idealizovanom svetu prošlosti: fizički povratak u ono što je od tog sveta ostalo ugrozio bi i možda uništio njegovu idealizovanu projekciju. U Kišovim i Džojsovim delima moguće je uočiti oba pomenuta tipa nostalgije: restaurativnu, na primer, u *Ranim jadima* i u mnogim snatrenjima o prošlosti Stivena Dedalusa u *Portretu umetnika u mladosti*, a refleksivnu u *Peščaniku* i u razmišljanjima Stivena Dedalusa onakvog kakav je u *Ulisku*.

Uprkos tome što je okrenuta prošlosti, nostalgija je po svojoj suštini moderno stanje. Što je brži i dramatičniji tehnološki i svaki drugi napredak (mada je termin „napredak”, kad je reč o mnogim naizgled evolutivnim promenama, prilično sumnjiv) ljudske zajednice, to je brži i proces transformisanja neporecive sadašnjosti u nepovratnu prošlost. A pošto je upravo nepovratna prošlost rodno mesto nostalgije, jasno je da epohe naglih i korenitih

promena podstiču individualni i kolektivni osećaj tugovanja za prošlošću koja je do maločas bila sadašnjost. Zbog toga nakon revolucija obično izbijaju prave epidemije nostalgije. Džojs je odrastao u revolucionarno vreme, u završnoj etapi irske borbe za oslobađanje od engleske dominacije. Irska se menjala doslovno iz dana u dan: ona iz koje je 1904. godine otišao, već sutradan više nije bila ista. Potom je došao i Prvi svetski rat, pa početak Drugog: revolucionarne promene jedna za drugom stvarale su postojani osećaj da je sadašnjost neuhvatljiva, a budućnost neizvesna, te da čoveku pouzdano stoji na raspolaganju jedino prošlost. A ona je lažljiva. Sa tom se lažljivošću Džojs nosio na različite načine, prvenstveno ironijom i nemilosrdnim raskrinkavanjem irskih nacionalnih mitova. „Irska je stara krmača koja proždire svoj okot”, zaključio je Stiven Dedalus u *Portretu*, izražavajući na taj način sud o neminovnosti poraza svih irskih istorijskih stremljenja: čak i u slučaju postizanja kakve-takve pobede u nekoj neodređenoj budućnosti, neće biti nikog ko bi mogao da joj se raduje; irska revolucija blagovremeno će pojesti svu svoju decu.

I Danilo Kiš odrastao je u epohi revolucionarnih promena, i to takvih da je pred njima morao da spasava glavu: najpre pokrštavanjem, kako bi izbegao da dođe pod udar progona Jevreja, a onda i izbeglištvom u Mađarskoj, gde je proveo godine Drugog svetskog rata. Po povratku u Jugoslaviju, suočio se sa posledicama socijalističke revolucije i delom iskrenim a delom prisilno nametnutim zanosom izgradnje novog, boljeg sveta, sveta koji će biti „po meri čoveka”. I kako mu je bio stran svaki vid kolektivnog mišljenja (a naročito kolektivnih osećanja), Kiš se od najranije mladosti povukao u svet knjiga: svrha njegovog strastvenog čitanja, to treba naglasiti, nije se ogledala u nekakvom bekstvu u svet mašte već u izgradnji kritičkog stava prema samom sebi i prema svetu, kao i u ovladavanju načinima kojima bi se taj stav mogao književno izraziti. Mnogo godina kasnije, u knjizi *Grobница za Borisa Davidoviča*, dogodiće se njegov konačni obračun sa revolucionarnom nostalgijom.

Razlozi za neprekidno razračunavanje sa nostalgijom u Džojsovoj i Kišovoj prozi, dakle, mnogostruki su i u velikoj meri podudarni. Tu je, najpre, zajednička sklonost ka ironizovanju svakog vida sentimentalnosti, potom ambivalentan stav istovremene ljubavi i odbojnosti prema domovini, a onda i suštastvena nužnost nepripadanja bilo kome i bilo čemu. Razračunavanje, međutim, ne znači nužno i odbacivanje onoga sa čime se razračunavamo; naprotiv, ratujući protiv određenog osećanja koje bismo želeli da odbacimo, činimo da ono bude neprekidno prisutno u našoj svesti, neretko i u vidu op-

sesije. Otud tolika nostalgija u delima dvojice velikih antinostalgičara. Njeno prisustvo i njen značaj mogu se potvrditi mnogobrojnim primerima.

Ponajpre, nije teško dokazati da je bezmalo čitava zbirka *Rani jadi* sazdana od nostalgije – koja je samo ponekad sklona sentimentalnom ulepšavanju uspomena, a po pravilu spremna da se sa prošlošću suoči odvažno i iskreno, razotkrivajući sve jade materijalne oskudice i emocionalne osujećenosti. Kišova nostalgija u ovom delu restaurativna je i refleksivna u isti mah budući da rekonstruiše naturalistički stvarnu sliku prošlosti, ali zajedno sa njom iznova gradi i svet imaginacije kojim je ona bila prožeta i obojena, pa tako uz realnu, dobijamo i setno idealizovanu sliku sveta u kome odrasta Andreas Sam.

Iz perspektive odraslog pripovedača, taj svet je mesto u koje bi se vređelo vratiti, makar nakratko i makar samo radi siline emotivnog doživljaja kojim takav povratak nužno biva praćen. Zbog toga priča „Ulica divljih kestenova” započinje pitanjem koje pripovedač postavlja neimenovanom, slučajnom sagovorniku: „Gospodine, da li biste znali da mi kažete gde se nalazi ulica divljih kestenova?” (Kiš 2020: 7). „Ulica divljih kestenova” lozinka je za povratak pripovedača u detinjstvo: njegovo obraćanje prolaznicima prožeto je nadom da će neko od njih znati odgovor na tu lozinku i omogućiti mu da prođe kroz kapiju vremena i vrati se sebi kao dečaku. Sebi i drugima, onima koji su činili svet njegovog detinjstva: jer, sećanje, to su ljudi, a ne kuće i ulice: dok u sećanju oživljava gospođicu Fani, Fredija Fuksa, ili Anu Sam, Andreas Sam zapravo pokušava da oživi Andreasa Sama – onakvog kakav je bio nekad. Pritom je potpuno svestan varljivosti sećanja, ali i nevoljan da je prihvati kao razlog za odustajanje od potrage za prošlošću. Zato i pribegava jednom od najmoćnijih sredstava za oživljavanje prošlosti: evokaciji mirisa. Kestenovi su cvetali s proleća, kaže, „tako da je cela ulica mirisala pomalo otužno i teško, osim posle kiše. Tada je, izmešan sa ozonom, miris divljeg kestenovog cveta lebdeo svuda naokolo” (8).

Samo, da li je uopšte bilo kestenova? A ako i jeste, da li je ikad postojala ulica divljih kestenova, a sa njom i Andreas Sam i čitav svet njegovog detinjstva? To su pitanja koja proističu iz pripovedačevih nedoumica u trenucima kada se suočava sa okruženjem u kome je pre mnogo godina odrastao, izmenjenim do neprepoznatljivosti. Nema kestenova, nema ni upamćenog bunara, a i ulica je mnogo manja od nekadašnje Bemove, toliko manja da se pripovedač pita da li je to uopšte ta ulica i pomišlja da je pogrešio, da je ulica koju traži ipak negde drugde.

I jeste, naravno: ta ulica postoji samo u njegovom sećanju, krhkom i nesigurnom, sećanju koje neprekidno traga za spoljašnjim potvrdama vlastite verodostojnosti; otud postojano usplahireni ton glasa pripovedača, koji nastoji da slušaoce ubedi da je njegova ulica postojala, i bila baš onakva kakvom je pamti – a želi da ih ubedi isključivo radi toga da bi od njih dobio potvrdu istinitosti vlastite uspomene („... da nije vas, ja bih posumnjao da sam sve to izmislio ili sanjao. Jer, znate, tako je to sa uspomenama, čovek nikada nije siguran” /8/). A onda, potkraj priče, saznajemo da svet njegovog detinjstva nije pretvaran u uspomenu postepeno, tokom dvadesetak godina koliko je proteklo od vremena koga se pripovedač seća: taj svet je nestao u trenu, u davnom trenu neočekivanog i žurnog iseljavanja porodice Sam iz kuće u Bemovoj 27: „Kada smo izneli i poslednji komad nameštaja”, stoji u pismu Eduarda Sama sestri Olgi, „kuća se srušila kao kula od karata” (10). Da bi se ulica, grad, i čitav jedan svet pretvorili u mit, potrebno je da pre toga nestanu. Nostalgična, melanholična mitologizacija vlastitog detinjstva u Kišovom „Porodičnom cirkusu” odvija se na ruševinama njegovog detinjeg sveta. Taj mu je svet, nesrećnim sticajem istorijskih i porodičnih okolnosti, bio silom oduzet. Džejmjs Džojs je, sa druge strane, svojevolejno odlučio da svet svog odrastanja napusti zauvek, i to u času kad to odrastanje možda i nije bilo sasvim dovršeno. Otud u sećanjima na Dablin njegovog detinjstva umesto melanholije preovladava ironija: njome on guši nostalgiju da ona ne bi ugušila njega. Ta je ironija primetna već u pričama iz *Dablinaca*, nastalim ubrzo po njegovom odlasku iz Irske. Tako, na primer, u pripovesti „Ivlin”, pisac nam već na samom početku ukazuje na to da čovek nikada nije premlad za nostalgiju – čak i ako je reč o nekom ko nikad nije ni provirio u svet izvan mikrokosmosa svog rodnog mesta. Devetnaestogodišnja naslovna junakinja ove priče kroz prozor svog doma posmatra „kako veče nadire ulicom” (Džojs 1996: 55) i priseća se poljane na kojoj se kao dete igrala sa drugom decom. Poljane više nema, jer tu su sad novosagrađene kuće i betonske staze između njih. Nostalgija, dakle, ne mora nužno da podrazumeva odlazak iz sveta koji smatramo svojim: ponekad taj svet ode od nas (najčešće tako što nam biva silom otet), ostavljajući nam uspomene i, dabome, nostalgiju. A nostalgija, znamo, u sećanja na nekadašnji život unosi varljivu lepotu i toplinu kakve u tom životu možda nikada nije ni bilo. Tako se Ivlin seća da njen do surovosti strogi otac u vreme njenog detinjstva i nije bio tako strašan, a strah kojim su neretko bile ispunjene dečje igre pretvara se u prijatno uzbuđenje. Razlog tog naglašenog optimizma sećanja ogleda se, očekivano, u neposredno predstojećem odlasku iz tog sveta: Ivlin se sprema da sa Frenkom, morna-

rem koga je upoznala i (možda prebrzo i sa previše poverenja – to nikada nećemo saznati) zavolela, otputuje u Buenos Ajres i da, najverovatnije, nikad više ne vidi Irsku, Dablin i svoj dom sa čijeg prozora upravo posmatra svet iz kojeg treba da ode. Optimizam sećanja sada se prenosi i na sadašnjost, pa Ivlin sagledava i neke lepe strane svog, kako veruje, uskoro bivšeg života, te primećuje kako je u svom domu imala krov nad glavom i hranu, a oko sebe ljude koje je čitavog života poznavala (56). Tim bolećivim, parališućim mislima ona instinktivno suprotstavlja dobre razloge za odlazak: u novom svetu i novom životu neće trpeti očevu grubost, neće morati tegobno da radi i uživaće poštovanje kakvo njena pokojna majka nikad nije upoznala. Mnogo je, dakle, racionalnih i jakih argumenata za odlazak, kome se protivi samo jedan, sasvim iracionalan razlog: ona ne želi da ode, da napusti svoj svet. Uzalud, stoga, podseća sebe na to da će je Frenk spasiti, da će joj pružiti „život, možda i ljubav” (60), da i ona ima pravo na sreću – odluka da ostane već je doneta, tačnije, nikakva istinska nedoumica u pogledu mogućeg odlaska nije ni postojala – samo se načas učinilo da postoji. Zato će umesto broda kojim bi trebalo da ode videti samo crnu masu koja ne otvara već zatvara put u budućnost, zato će se dok se taj brod sprema da krene oglušiti o Frenkov poslednji poziv, zato ga gleda, poslednji put, „kao bespomoćna životinja” (60), očima u kojima nema „ljubavi, ni pozdrava, ni prepoznavanja” (60). Odlazak je, kao da ovakvim svršetkom priče želi da kaže Džojz, herojski čin ne toliko zbog neizvesne budućnosti koju podrazumeva, koliko zbog sasvim izvesnog rastanka sa poznatom i dragom prošlošću, koja će posle odlaska svakim danom postajati još draža. Stiven Dedalus ima misiju za koju je odlazak iz Irske *sine qua non*; Ivlin je nema: umesto nje ima samo sećanje na prošli život; zato on odlazi, a ona ostaje.

Kroz dve različite vremenske ravni kreće se i protagonista Kišove priče „Livada”, s tim što to nisu, kao kod Džojsove Ivlin, sadašnjost i prošlost, već sadašnjost i bliska budućnost. Sadašnjost, to je poseta lekaru koji dečaku treba da dâ lek protiv šuge, a budućnost će početi onog trenutka kad se za njim zatvore vrata ordinacije. Ta budućnost nije ništa drugo do život koji svakodnevno živi, obeležen materijalnom oskudicom, ali i duhovnim bogatstvom preosetljivog dečaka, pobednika nad vremenom, nemoćnog pred cvećem i livadom (Kiš 2020: 45). Njegova nostalgija traje tačno onoliko koliko i njegova poseta lekaru: dakle, svega nekoliko minuta, ali traje u toliko silovitom i bolnom naletu emocija da se zauvek utiskuje u dušu dečaka. Neobična narativna perspektiva „Livade”, u kojoj se smenjuju prvo i treće lice, naglašava neprolaznost tog detinjeg doživljaja. Prvo lice je lice dečaka koji prolazi

kroz donekle mučno, a odnekle bolno prijatno iskustvo; treće lice donosi vizuru pripovedača u kome prepoznajemo onog istog dečaka, ali sada kao odraslu osobu: jedino je intenzitet doživljaja ostao isti.

Ili se čak pojačao. Jer vreme koje protiče obično ne nagriza nostalgiju; znatno češće je raspiruje i snaži. O tome svedoči i primer iz Džojsove priče „Mrtvi”. Greta Konroj, supruga glavnog protagoniste priče Gabrijela Konroja, na dosadno predvidljivom božićnom porodičnom skupu među pesmama koje, u skladu sa dobrom irskom tradicijom, pevaju pripite zvanice, čuće i jednu – „The Lass of Aughrim” – koja će je zavatlati u daleku prošlost: prizemljenje će biti tako dramatično da će joj naterati suze u oči. Kasnije te iste večeri, Gabrijel će poželeti da sazna uzrok tih suza, i tada će od svoje supruge čuti da je u njenom životu nekada davno postojao izvesni Majkl Fjuri koji ju je bezumno voleo – toliko bezumno da je, iako oboleo od tuberkuloze, jedne kišne noći došao da joj pod prozorom otpeva „The Lass of Aughrim”. Ubrzo nakon toga, od bolesti i od nagomilanih pesama koje nikad neće otpevati, Majkl Fjuri je umro, ostavivši Gretu neizlečivo zaraženu nostalgijom za nečim što je bilo, i još više za nečim što je moglo biti. Godinama pritajena u njoj, ta se nostalgija podstaknuta pesmom vraća svom silinom, da Greti pokaže da prošlost nije mrtva čak ni onda kad su mrtvi oni koji su u toj prošlosti činili naš svet, i da Gabrijelu ukaže na to da on zapravo nikada nije poznavao svoju suprugu, te da ona u svojoj prošlosti poseduje čitav jedan život u kome njega nema i o kome on ne zna ništa.

Nostalgija nas, dakle, približava prošlosti, ali nas udaljava od sadašnjosti, i svih onih koji za nas čine tu sadašnjost. Nostalgija otuđuje. Jer, reč je o duboko ličnom, pojedinačnom osećaju, koji ne možemo deliti sa drugim ljudima, čak ni sa onima za koje nam se čini da boluju od iste melanholične bolesti.

Ali je zato, ponekad, možemo deliti sa životinjama, makar na neko vreme. U Kišovoj priči „Dečak i pas” junaci iz naslova dele istu, izgnaničku sudbinu, i isti osećaj proistekao iz te sudbine. Sebično zaokupljeni tugom vlastitog izgnanstva, ljudi uglavnom nemaju vremena da primete da su na izgnanstvo (sudbinski neizbežno i bez izuzetaka), osuđene i životinje. Na to nas podseća prvi od dva pripovedača ove priče, pas po imenu Dingo, koji je srećnim sticajem okolnosti najpre izbegao sigurnu smrt, a onda postao ne ljubimac, nego prijatelj dečaka Andreasa Sama. Obojica su svojevrсни izgnanici – pas iz susednog sela, a dečak iz susedne države – i obojica boluju od nostalgije. Boluju zajedno, sve do trenutka kad dečak sa porodicom biva primoran na novi odlazak, neznano kud, ali svakako nekud daleko. Tamo će

sanjati svet iz koga je otišao, i plakati u snu. „Mama kaže da je to nostalgija – piše on u pismu dobrom gospodinu Berkiju – i da će sve to brzo proći” (Kiš 2020: 85). Mama, međutim, ovog puta nije u pravu. U pravu je Dingo, koji predoseća da rastanak sa Andreasom neće preživeti, i ubrzo nakon rastanka, pokazuje se da je predosećaj bio tačan. Nostalgija prolazi, ali tek onda kada prođe i život.

To zna, premda je još veoma mlad, i Stiven Dedalus u *Portretu umetnika u mladosti*. On zna da ako želi da se potpuno (a to je jedini mogući način) posveti svojoj umetničkoj misiji, pre toga mora da raskine sa svim emotivnim sponama koje okivaju njegovu individualnost, dakle sa privrženošću porodici, sa odanošću religiji i sa problematičnom ljubavlju prema domovini. Od samog čina raskida, čija je tegobnost makar delimično ublažena vizijom svetle i slavne budućnosti, teže je ono što sledi: duge godine tugovanja za onim što smo ostavili za sobom, ma koliko dobar i jak bio razlog našeg odlaska. Raskid je trenutani, nostalgija večna. Za potvrdu takve tvrdnje biće dovoljan i prvi susret sa nekoliko godina starijim (u odnosu na završetak *Portreta*) Stivenom, na početku romana *Uliks*. On je „mrzovoljan i pospan” (Džojks 2007: 11), kao u nekom neprolaznom mamurluku uzrokovanom podjednako neprolaznim nastojanjima da svoju tugu utopi u alkoholu. A ta tuga, tuga je nostalgičnog izgnanika, njegovog tvorca Džejmisa Džojksa, koji je, kao što znamo, samog sebe prognao iz Dablina – prvi put, istina, samo privremeno, na studije medicine u Parizu. Tamo se, saznajemo posredstvom Stivena Dedalusa tokom romana, više bavio nastojanjima da sebi pronade mesto u svetu umetnika i boema nego studijama medicine. A u tim nastojanjima, boemska sklonost uživanju u alkoholu i drugim problematičnim zadovoljstvima uvek je bila manje sporna od njegovog snažno nagoveštavanog, ali ne i dokazanog umetničkog talenta: u Parizu je, dakle, Džojks bio svojevrsni izgnanik i iz sveta umetnosti. To je izgnanstvo poneo sa sobom i pri nenadanom povratku u Dublin, u kome su ga očekivala zbivanja koja će ga ubrzo učiniti dvostrukim izgnanikom i produbiti mu nostalgiju za izgubljenim svetom do te mere da će odlazak iz ruševina tog sveta za njega postati jedini mogući izbor. Smrt majke, zbog čije je bolesti i prekinuo studije i vratio se u Dublin, prekinuće možda ne poslednju, ali svakako najčvršću i najznačajniju njegovu sponu sa porodicom. Istovremeno, zauvek će sebe lišiti oslonca vere – tako što neće uslišiti majčinu poslednju želju da se pored postelje u kojoj ona provodi poslednje sate života pomoli za pokoj njene duše. Taj trenutak okrutnog pokazivanja principijelnosti dojučerašnjeg revnosnog vernika (rigidnost njegovog ateizma proističe pre svega iz nesigurnosti u pogledu toga da li je

zaista odbacio veru) ostao je, vidimo to već na prvim stranama *Uliksa*, živa rana u svesti Stivena Dedalusa. I zato, kad kaže „Kući takode ne mogu da odem” (Džoјs 2007: 32), te se reči ne odnose samo na njegove neposredne životne okolnosti: odnose se na čitav njegov život. Stiven je porušio sve svoje kuće, sva tri naoko čvrsta i sigurna skloništa koja su mu nudili porodica, vera i domovina, pa stoga 16. jun 1904. godine provodi u zbilja očajničkim nastojanjima da sebi pronade (ili sagradi) novo utočište. Traži ga, međutim, na pogrešnim mestima, mahom onim u kojima je glavna aktivnost ispijanje alkohola, te se zato, umesto da se tom sanjanom utočištu približi, on od njega neprekidno i sve više udaljava – sve do trenutka kada će ga, sticajem dramatičnih okolnosti, u rano jutro 17. juna pronaći u kući Leopolda Bluma. Ta kuća, međutim, iz različitih razloga više nije ni Blumov dom, pa tako zasigurno ne može postati Stivenov: iako nedovoljno otrežnjen, ovaj to vrlo brzo shvata, pa se odriče Blumovog gostoprimstva i odlazi u noć. Ili u rano jutro. U svakom slučaju, u nostalgiju.

## LITERATURA

- Boјm 2005: S. Boјm, *Budućnost nostalgije* (prevod sa engleskog Zia Gluhbegović i Srđan Simonović), Beograd: Geopoetika.
- Kiš 2020: D. Kiš, *Rani jadi*, Beograd: Arhipelag.
- Majer 1999: C. Maier, "The End of Longing? (Notes toward a History of Postwar German National Longing)," in: *The Postwar Transformation of Germany: Democracy, Prosperity, and Nationhood*, John S. Brady, Beverly Crawford, and Sara Elise Wiliarty (eds.), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 271–285.
- Stjuart 1985: S. Stewart, *On Longing*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Džoјs 1996: Ц. Цојс, *Даблјинци* (превод са енглеског Ђорђе Кривокапић), Београд: Нолит.
- Džoјs 2007: Dž. Džoјs, *Uliks* (prevod sa engleskog Zoran Paunović), Beograd: Geopoetika.

Zoran D. Paunović

NOSTALGIA IN THE LITERARY WORKS OF JAMES  
JOYCE AND DANILO KIŠ

**Summary:** The connections between the artistic worlds of James Joyce and Danilo Kiš are very significant and multifarious: suffice it to say that Kiš himself called Joyce „the great master” and considered him one of his greatest literary predecessors. In this paper, research and analysis will be focused upon the concept of nostalgia, as one of less frequently discussed aspects of spiritual kinship between the two great writers. After the initial theoretical definition of the phenomenon of nostalgia and the presentation of some of its most prominent forms, the main part of the paper will be devoted to the comparison of experiences of nostalgia in various works: from Joyce’s *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses*, to Kiš’s *Early Sorrows*, *Hourglass* and *A Tomb for Boris Davidovich*. Such comparison should point out to the differences, but, more importantly, to the essential similarities in the understanding and literary treatment of nostalgia in the works of James Joyce and Danilo Kiš.

**Keywords:** nostalgia, Danilo Kiš, James Joyce, novel, short story, comparative approach.