

Павле З. Зељић¹

Универзитет у Новом Саду – Филозофски факултет,
студент основних студија

АВАНГАРДА АВАНГАРДЕ: РОМАНЕСКНИ ПОСТУПАК ЛОРЕНСА СТЕРНА И ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА У ДЕЛИМА *ТРИСТРАМ ШЕНДИ И РОМАН БЕЗ РОМАНА*

Рад се бави компаративном анализом дела *Роман без романа* Јована Стерије Поповића и *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна, са циљем смештања оба остварења у шири књижевноисторијски контекст, уз утврђивање одређених паралела које се између њих јављају. То ће бити учињено на више нивоа: прво, са темељем у социјалним, културним и историјским околностима периода њиховог настанка. Потом, биће речи и о конкретним књижевно-поетичким цртама, као и стилским поступцима заступљеним код оба аутора, нарочито на фону дотадашње књижевне традиције, будући да је однос према њој једна од важних црта оба дела. Неће бити запостављен ни карактеристични однос према публици, реципијентима дела. Пре свега из разлога економичности, многи аспекти оба дела остаће ван опсега рада, а још више и због несразмерности у њиховом обиму. Анализа текстуалних одлика би, најзад, довела и до одређених закључака о њиховом утицају и улози у каснијем развоју романа тј. прозне форме, пре свега у оквиру националних књижевности којим припадају.

Кључне речи: Роман без романа, Тристрам Шенди, Јован Стерија Поповић, Лоренс Стерн, компаративна анализа

¹ Контакт подаци: pavle.zeljic2@gmail.com

1. Социјални и историјски оквир

Аспект, који повезује оба романа, јесте нешто што бисмо могли назвати квази-епским тоном, и који функционише иронично у нескладу са предметом и темама, пратећи читаву фрагментирану и до граница апсурда рашчлањену радњу. Премештање фокуса на једноставан, свакодневни живот је, са једне стране, јасан одраз буржоаских аспирација ка самосталношћу и индивидуализмом, наративима о приватном, а не епским чиновима општедруштвеног карактера, који су својственији за старију – световну и сакралну средњовековну књижевност, на пример; али притом, читаоцу се неретко, што је одлика оба дела, ствара осећај ишчекивања, који никад не бива и задовољен. Но, оно што је посебно интересантно је да се оваква антихеројска тенденција код Стерије и Стерна уједно може довести у везу и са реалистичком идеалом витализма, где се доказује како је човеку најпријемчивије оно што је живо тј. живот: по речима Чернишевског: „Лепо је живот; лепо је оно биће у коме видимо живот онакав какав он треба да буде по нашим појмовима; леп је онај предмет који испољава у себи живот или нас подсећа на живот.“ (Чернишевски 1950: 13) Због тога и уметност треба да одражава човеков живот и друштво. Ипак, овакве реалистичке црте могле су бити дате само у наговештајима, али тиме и послужити као узор наредним генерацијама ауторки и аутора, када су околности за осликавање читавог друштва у пуноћи његових унутрашњих односа постале повољније.

На текстуалном нивоу ради се, дакле, о довођењу романа до његових крајњих граница за период у ком живе аутори. У гореспоменутом раду Драгише Живковића говори се о тзв. *бидермајерском протореализму* (Живковић 1982: 41) у Стеријиној прози, али ми бисмо тврдили, као што смо већ и нагостили, да је сасвим аналогна тенденција асимилације филозофских и поетичких начела у једно полифонијско дело, а затим и њихово пародирање, постојала већ и код Стерна. Тиме не желимо рећи ни да је Стерн директан претеча романа Стерије Поповића, нити да је Стерн дословно бидермајерски аутор, јер би то било анахроно, већ да је функција *Тристрама Шендија* у националној књижевној историји била сродна *Роману без романа*, будући да у датим периодима долази до конвергенције у њиховим развојним путевима. Управо у томе се огледа главни смисао нашег разматрања: дакле, Стерн и Стерија у историји књижевности немају толико превратнички, колико интегришући карактер, а иновације на пољима обраде тематике, форме, и свеукупна инвентивност схватани су као револуционарни тек *post festum*. (о томе видети нпр. Шкловски 1929: 177) Будући људи велике ерудиције, они су учинили, рекло би се, нешто трајније од формирања духа једне епохе: њихов текст је у толикој мери флексибилан и вишеслојан да су многе наредне генерације у њима

проналазиле надахнуће, а разлог томе, могли бисмо тврдити, управо јесте дисонантност, „помешаност праваца, тако да се бидермајер показује као стилски комплекс [...]“ (Живковић 1982: 41) Њихов се, дакле, значај не одражава само у иноваторском односу према прошлости, већ и одјек који су имали у даљем развоју књижевности.

У енглеској књижевности, средином осамнаестог века, и српској почетком деветнаестог, дакле, проналазимо оформљене изразе потпуно комплементарних и аналогних појава у књижевности: у ослабљеном и изглобљеном феудалном друштву, настаје једна нова књижевност, која импонује буржоазији, мада није сасвим буржоаска, а аристократији није намењена, јер нити је она чита, нити ствара – али је по много чему задржала „белеге старог друштва.“ (Маркс 1979: 1095) На поетском плану, то је пре свега реакција на оно што је у енглеској књижевности било познато као сентиментализам, чији је главни представник Семјуел Ричардсон, а код нас се појавило нешто касније у виду романа Атанасија Стојковића, Милована Видаковића, али и у раном стваралаштву самог Стерије Поповића, те се у том смислу може говорити о ауто-пародији у делу *Роман без романа*. Није зачуђујуће, узевши све у обзир, што Стерија експлицитно спомиње Стерна у свом роману, узимајући га као једног од узора у карактеристичној изјави: „[...] Србљи нека се сраме што га [тј. „Дон Кихота“] на свом језику немају, како њега тако и Лесажови, *Штернови*, Виландови и многи други сочиненија.“ (Стерија Поповић 1970: 237; курзив и напомену додао аутор)

2. Текстуална анализа – наративна техника као књижевни јунак?

2.1 Основне поетолошке и нараторолошке одлике *Романа без романа* и *Тристрама Шендија*

Главна поетска одлика заједничка *Тристраму Шендију* и *Роману без романа* јесте сложен и вишеструк однос са публиком, односно, можда још боље, претпостављеним читаоцима. Наратори су, шта више, неретко са њима у непосредном дијалогу. Са друге стране, *Тристрам Шенди* је квази-аутобиографско дело, и из тог разлога би се очекивало да би аутор аутобиографије, који је главни јунак дела тј. сам Тристрам Шенди, био уједно и главни наратор, али ситуација у роману је другачија. Наратор, наиме, заузима различите типове односа према дешавањима у тексту, која су, уосталом, и сама по себи сведена – заправо, по према речима Милице Винавер Ковић, (Винавер Ковић 2011: 14) Стерн се заједно са Шендијем „подсмева концепцији догађаја као носиоца приповести“ – те посебно место имају дигресије, односно асоцијативни дискурс о читавом низу

теоријских питања. У најмању руку, већ у контексту наслова, ми видимо знатно изневеравање хоризонта очекивања.

Но, у дигресијама се не ради само о разматрању идеја науке, теологије, уметности и слично, већ су оне и саме по себи текстуално-нараторолошки експеримент. Наиме, Стернов гореспоменути главни принцип приповедања тумачен је као покушај да се филозофске поставке рационалистичких мислилаца ауторовог времена о когницији и мишљењу – нарочито идеје Џона Лока – испробају у пракси, у неком смислу и провере, што значи да су представљене „наративним, а не дискурзивним средствима.“ (Винавер Ковић 2011: 13) Остављајући на страну паралелу са каснијим појавама коришћења филозофско-научних идеја као основе за стваралаштво, својствене, на пример, психолошким експериментима епохе надреализма, ово дело би се могло посматрати као својеврсна реакција на дотадашње методе промишљања ванкњижевних система (филозофских, естетских, научних) помоћу књижевности, у којима се пре свега ради о јасно и намерно тј. поетски мање или више самосвесно конструисаним дијалозима. У делима традиционалног типа, а филозофске оријентације, дакле, начин размишљања, и сам ток дијалога врло мало наличи природном, стварном разговору; насупрот томе, код Стерна видимо свесно, мада иронично, опонашање једне целовите концепције функционисања човековог ума. Простије речено, у књижевности се за разматрање филозофских идеја радије посеже за дијалогом између ликова који заступају различите стране питања, или су сами карактери носиоци извесних особина, те се над њиховим уверењима врше својеврсни огледи и експерименти у низу практичних ситуација, а у роману *Тристрам Шенди*, са друге стране, филозофска подлога романа утиче на саму његову формалну концепцију. Притом се каже да је „Стернов однос према Локу чешће својствен пародичару него следбенику“ (Hawley 2009: 34; превод цитата ауторов)

Унутартекстуални писац води монолог методом слободне асоцијације, допуштајући својој интуицији колико год простора нађе за сходно да заузме задржавајући се на извесној тачки, али истовремено, води се на изванредан начин дијалог са читаоцем, јер, за разлику од нормативног и апсолутног карактера тврдњи у стереотипичном филозофском делу, код Стерна читалац заузима активан став према изреченом. Томе треба придодати и преимућство које са приповедачког аспекта добија тиме што се сложеним филозофским темама бави тек на имплицитном плану: експлицитни план остаје сасвим неоптерећен правилима хармоничности декорума (озбиљног стила, рационалног узрочно-последичног разматрања) и у оквиру њега може приповедати безмало о свим врстама догађаја и комбинацијом свих језичких регистара. На тај начин се у ствари самим текстом, лингвистички, ликови обликују и карактеризују, избором гестова и израза, а налази се простора и за графичке елементе.

Ипак, главни и, управо, незаобилазан аспект Стерновог романа јесте већ поменута свест о фиктивном карактеру књижевног текста, а самим тим и његовој флексибилности и прилагодљивости ауторовом нахођењу. Но, не бисмо рекли да се тим антиципира романтичарски тип писца-генија, односно теорија о органској форми, већ је још иновативнији и ближи нашој савремености тиме што у извесном смислу све традиционалне основне елементе књижевног дела, од ликова, преко приповедних метода, до саме графије и интерпункције, подводи општем појму Текста. Ефекат оваквог поступка је илузија да ни прави аутор романа, ни његов унутартекстуални аутор тј. Тристрам Шенди, немају потпуну контролу над њим.

У том смислу, ликови су у делу у извесној мери аморфни и само релативно стабилних особина, јер колико год да су језички-гестуално детерминисани, језичким кодом су они и атомизирани. Не постоји, самим тим, ни чврста и структурисана карактеризација, већ се ликови могу тумачити највише у складу са односима у које ступају, али још више односом приповедача према њима. Из тога разлога нарочито изостаје (само)карактеризација наратора који, у поређењу са приповестима о свом оцу Волтеру и стрицу Тобију минимално говори о себи – у делу које према наслову претендује да буде аутобиографија.

У поређењу са Стерном, могло би се приметити да се Стерија већ и насловом одриче гореспоменуте врсте манипулације читаочевим хоризонтом очекивања. Јасно је да представљање дела као аутобиографије носи са собом одређену конотацију и формира асоцијације у читаоцу, које потом бивају изневерене. Стерија се, с друге стране, опредељује управо за жанр романа. Другачије усмерење и намере дела проистичу из, рекли бисмо, Стеријиног класицистичког образовања, које је Милорад Павић окарактерисао као „одлично познавање европске античке и новије романескне литературе.“ (Павић 1979: 499) Наиме, наслов упућује на форму романа; а у кратком *Предсловију* Стерија каже: „...наводим да моје дело ништа друго у себи нема него оно што Латин каже *sales et facetiae*, Немац *Witz und Laune*, а Србин — ми, дао бог, ови речи и немамо.“ (Стерија Поповић 1970: 177) Дакле, делује као да је аутор свестан сопствене иновативности, што се посебно види када, говорећи кроз иронију о свом креативном поступку (писање шаљивог дела у стању меланхолије) – каже са духовитом скромношћу: „[...] хоће ли ово положеније револуцију у каквој системи причинити, ја о том ни најмање не разбијам главу.“ (Стерија Поповић 1970: 179)

То што је Стеријин приступ тексту и наслеђу другачији, дакако, не значи да је и инфериоран – напротив. Присутна је асимилација класицистичког корпуса књижевности у прозну форму, а познато је колико је и у изворном, француском класицизму проза била запостављена наспрам стиховане форме, нарочито у драми; у таквом контексту „класицистички

роман“ би био *contradictio in adjecto*. Зато Павић закључује: „Једини класицистички роман у српској књижевности остао је *Роман без романа*.“ (Павић 1979: 501) Из тог разлога, ова разлика између Стерна и Стерије може се свести на другачији однос утицаја и примаоца утицаја, као и другачији хоризонт очекивања у широј читалачкој публици. Могућности жанра романа из многоструких књижевно-историјских разлога остале су до почетка деветнаестог века у нашој књижевности неистражене, те се из неког угла посматрано једна свеобухватна пародија романа каква је Стеријино дело у ствари јавила доста рано у нашој књижевности; прва књига *Романа без романа* објављена је 1838, дакле, још за живота својих пређашњих узора које је Стерија пародирао. Управо се у овоме и може тражити разлог томе зашто је у наредним генерацијама *Роман без романа* показао свој утицај. Не само што им је хронолошки претходио, већ је и превазишао формулаичне, на слабо повезаним епизодама конструисане фабуле, као и једноличну тематику ранијег, „витешког барокног романа XVII века“ (Живковић 1970: 187) и тако, померањем форме и садржине, за своје време, до крајњих граница, отворио читав спектар могућности будућим ауторима и ауторкама.

2.2 Паралеле између Стерна и Стерије Поповића

Зауставићемо се поново на Стеријином спомену Стерна у свом роману. Стеријина транскрипција презимена – *Штерн*, као и изостајање експлицитних или имплицитних алузија на *Тристрама Шендија* (које се јављају у контексту других аутора; в. нпр. Живковић 1982: 46) као да упућује на то да Стерија овог аутора није познавао директно, већ посредством осталих дела своје лектире, могућно неког из немачког говорног подручја. Наиме, још је Мирон Флашар говорио о „шендизму“ у Стеријином хумору, међутим „[н]а питање колико је Стерији био близак сам текст *Тристрама Шендија*, тешко је одговорити.“ (Флашар 2017: 385) Ово се може показати као интересантна примедба из разлога што, и поред чињенице да директан утицај Стерна на Стерију није могуће позитивно потврдити, постоје извесне индикативне паралеле између њихових дела; а из јасних хронолошких разлога, на тему међусобних утицаја могло би се говорити само у смеру Лоренс Стерн-Јован Стерија Поповић.

Један од главних хипотекстова, који су евидентни као узори и за *Тристрама Шендија*, као и *Роман без романа*, представља Сервантесов *Дон Кихот* (Марковић 1998: 117; Hawley 2009: 38) Узевши та два романа за пример, у ствари, видимо два правца развоја романа након Сервантеса. Код Стерна, *Дон Кихотов* утицај се одражава у асимилационој моћи, полифоничности карневалског типа по Бахтину: „Зато се у крилу пародије и могао зачети један од највећих и истовремено најкарневалскијих

романа светске књижевности – Сервантесов *Дон Кихот*.” (Бахтин 2000: 121) Но, он овим поступком потпуно изврће принцип на ком је текстуално формиран *Дон Кихот*, код ког између оделитих приповести видимо јасне границе, које се међусобно нижу, и стварају ланац призора – микрофабула. Код Сервантеса, дакле, ликови разних сталежа, порекла и занимања – па тиме и различитих животних филозофија – долазе сукцесивно како би се радња даље развијала, а стилски ефекти остали свежи; тиме се јавља читав низ манира приповедања, разноврсне стилове хумора, од најпростијег физичког, преко ласцивних алузија, до fine ироније, а сваком од ових подлеже читава галерија јунака.

У Стерновом роману имамо, рекло би се, потпуно супротан случај: број личности сведен је на минимум, а као последица тога, и сама радња. Епизоде у фабули су приказане кроз пристрасну, и крајње субјективну, свест приповедача, у оквиру које је радња статична и аморфна. Главни њен део чине интимне ситуације, смештене у призорима дома, где личности – пре свега чланови породице Шенди – међусобно размењују идеје. У томе се управо огледа раније разматрани појам „протореализма“ – овај појам је, дакле, на неки начин примењив и на Стерново дело.

Кроз овај ограничен број чинилаца преламају се сва дешавања и све теме релевантне човеку тог времена и поднебља, од извесних омиљених тема (теорија о утврђењима тј. фортификацији, или теологија) до политике, уметности и естетике, и у контексту дијапазона тема којих се роман експлицитно (тј. дијалогом) или имплицитно дотиче, може се чак говорити и о извесним енциклопедијским тенденцијама *Тристрама Шендија*. Шта више, горепоменуте теме које се с времена на време и са намером спорадично појављују кроз читав роман попут лајтмотива дају му извесну кохезију, и просто речено, чине текст проходнијим и једноставнијим за рецепцију. Између осталог се њихово понављање може посматрати у контексту експеримената са филозофским идејама Џона Лока, јер Стерн „својим романом проверава и оповргава психолошко-филозофску теорију Џона Лока“ (Живковић 1970: 193), дакле, као оглед о природи памћења, али још више од тога, сходно претходно реченом, доприносе карактеризацији ликова у оквиру дисперзног текста, и скоковитог и нелинеарног приповедања.

У том смислу, као можда најинтригантнији израз пишчеве (остаје нејасно да ли – Стернове или Шендијеве) текстуалне самосвести представљају, веома често присутни, графички елементи романа, а изразит пример од ових, који стоји у нарочитом односу према публици, налази се у XI поглављу књиге VI, где се прави нагли екскурс из приповедања да би настало обраћање читаоцу, у ком се дотадашњи наративни ток романа дословно графички представља цртежима кривих линија. Са тоном ироније, правда се читаоцу како је у петој свесци, у смислу доследности

приповедања и држања праволинијског тока „био веома добар“, а „у овој последњој [тј. шестој] владао сам се још боље!“ (Стерн 1955: 483) Тако, сам чин приповедања у делу постаје битан фактор којим разумевамо дело, кроз који га посматрамо, у целини и његовим појединачним деловима, чиме он добија на значају бар колико и сами ликови, а можда и више од оног што ликови чине. У поменутој опсервацији Винавер Ковић, да се Стерн подсмева идеји да је носилац радње догађај, (Винавер Ковић 2011: 14) остаје неразрешено питање шта у роману *Тристрам Шенди* јесте носилац радње, а ми бисмо, узевши горе речено у обзир, рекли да је то сам приповедачки манир, приповедачево поигравање са свешћу читаоца, чак и његово отворено изругивање публици.

Могло би се рећи, са друге стране, да је Стеријин *Роман без романа*, у ствари, грађански роман без грађанства, и као такав, није ни могао бити знатно већег обима него што јесте. Као и *Тристрам Шенди*, он је усмерен ка публици, читаоцу, и врши жив дијалог са њим. А према Павићу „најважнији читалац постаје [...] грађанска породица.“ (Павић 2001) Из тога може се, обрнуто, извући и овај закључак: публика је спремна за читалачка искуства, али историјске околности као да нису могле изродити једно опширно књижевно дело. Из ових разлога, *Роман без романа* бави се другачијим низом проблема, и не узима као премисе опште закључке о друштву и човеку, што је карактеристично за каснију епоху реализма.

Пре свега, појам „роман“ је дат вишезначно у делу; истовремено се односи на роман као текстуалну творевину и књижевни жанр, али и Романа, јунака романа који је његов животопис, а који се синтетише спонтано, на основу његове лектире. Тиме се Роман придружује линији јунака-читалаца (као што су сам Дон Кихот, Хамлет, Вертер, али и каснији као нпр. Ема Бовари) а Стерија ауторима који користе интертекстуалне потенцијале интеракције између свог и туђег текста посредством својих јунака. Дела на које се у пародијском контексту праве алузије су пре свега, као што је већ напоменуто, витешко-сентиментални романи који су у Стеријино време било изразито популарни. Тако и свештеник који крштава Романа – чита Видаковићев роман *Љубомир у Јелисијуму* („Свештеник, који је баш онда *Љубомира у Јелисијуму* читао [...]“ (Стерија Поповић 1970: 187) јер будући такве оријентације, он једино и може поверовати у „повест“ Романове мајке, Роксанде.

Заправо, може се рећи да епизода у роману која се односи на рођење и крштење Романа функционише као веома јасна и директна пародија на овог бившег Стеријиног узора. Наиме, приповедач у делу покушава да прибегне мистификацији и започне походе Романа у далеким земљама без давања икакве мотивације, а затим је налази сасвим насумце, јер му „паде један стари рукопис од времена Мусе Кесеџије“ који су „више од полак мољци и мишеви изгризли, али шта маримо ми за то.“ (Стерија

1970: 184) Но, у наставку приповедања, видимо како се, и поред овако лажно оправдане недоследности приповедача у пародијске сврхе, мистификација наставља. Насумично одабрана приповест која би требало да асоцира на фолклорну историју се и поред чињенице да је делом фалсификована, уплиће у садашњост и постаје део актуелности, постаје заправо – истинита, тако да с друге стране престаје бити јасно у којој мери је оно што се приповеда интервенција приповедача, односно где се он све одваја од *повести*.

Може се констатовати, дакле, веза са Сервантесовим пародирањем витешког и пикарског романа средњег века у *Дон Кихоту* – а посебно интересантна појединост код оба аутора, тј. и код Стерије и код Сервантеса, јесте свест о изразитој читаности и популарности дела против којих су оријентисани, а која су, узгред, у оба случаја – високопарног, херојског карактера, због чега осећају посебну потребу да остваре и нарочит однос према самом тексту и његовом изношењу публици. Међутим, оно што је специфичност Стерије, јесте и осврт на особености националног типа књижевности која му претходи, а чијим је тенденцијама и сам припадао у ранијим периодима свог стваралаштва. Наиме, још је Стојан Новаковић тврдио, у контексту Стеријиног првог романа *Бој на Косову* да је „писан сасвим по Видаковићевом начину“ (Флашар 2017: 140) Тешко је не учити кореспонденцију спомена на Мусу Кесеџију, као чувеног лика из епске усмене књижевности, и наслова овог Стеријиног раног дела.

Могло би се, онда, закључити да у свом хуморном дијалогу са ликом публике у роману, Стерија кроз свог приповедача истиче неинвентивност писца сентименталистичког типа, који посеже за фалсификацијом текста, и чији однос према стварности ствара више недоумица, него што дочарава. Дакако, присутно је и разобличавање клишетираних елемената мотивације, односно приповедања и напросто – општих места уопште, али тај елемент је подређен општијој тенденцији која, можда, представља и врхунац иноваторског у наратолошком аспекту Стеријиног романа. Ради се о полуироничном представљању текста, и начина његовог устројства, као превасходнијег, и вишег по рангу, од самог аутора, тиме што се на ироничан начин користи класицистички декорум. Као пример за то, може се узети својеврсно колебање у вези са тим које епизоде је најприкладније уврстити, или оправдавање приповедачевих одлука по том питању; тако, он каже: „Може бити да ја грешим што детинска нашег Романа дела мојим читатељма представљам [...]“ (Стерија Поповић 1970: 190)

Управо као и Стерн у свом роману, Стерија иронично потчињава своју приповедачку моћ сплету фактора које ставља ван своје контроле, а који су првенствено: недоследност ауторске свести и његовог осећаја за меру, али и укуса и очекивања публике. Дакле, током читавих романа упорно се обнавља илузија да ће се публици удовољити, али се разрешења

никада не дешавају. Приповедачи своју вештину скривају иза ироније невештости и тако негирају своју писатељску способност, али и кроз читав низ сложених наративних поступака: дигресија, које су чак основно средство Стерна, обраћања имплицитном читаоцу, што се уочава код оба аутора. Читаочева способност да прати сижејне токове доводи се у питање.

Таква тенденција достиже своју кулминацију у оба романа феноменом недовршеног краја: упадљива повезница Стеријиног и Стерновог романа и јесте њихов отворен крај. (Максимовић 1998: 121; Винавер Ковић 2011: 11) Како је други део *Романа без романа* објављен постхумно, сасвим је рационално објашњење да Стерија Поповић из извесних околности није доспео да дело напише до краја, али код оба романа је недореченост више хуморна, него фрустрирајућа. Наиме, Стерија поручује публици: „Но, шта се даље Роману збило, видећемо у трећој части“ а на жалбе да је књига „малена“ одговара – „Има стотину ствари које се тек мале допадају: мала уста, мале ноге, мале уши, мала брада, мали језик, то јест кратак језик, мала лула, пак зашто се не би и мала књига ком допала?“ (Стерија Поповић 1970: 255) Тако у оба случаја сам манир приповедања постаје доминантна инстанца у оба романа, равноправна са самим ликовима дела, која као да заузима вишу позицију од самог аутора са једне стране, измичући му, а самим тим и читалачкој публици, са друге стране. Нарушава се поредак у ком је вантекстуални аутор посредник између догађаја и публике. Нарација преузима примат над самим субјектом аутобиографије, а роман о јунаку Роману практично је потиснут пред метафикционалним полемисањем са читалачком публиком и књижевним наслеђем.

Могли бисмо, најзад, закључити да, иако Стерн и Стерија Поповић имају разнородне узоре, будући да су хронолошки, језички и географски удаљени, постоје јасне паралеле између њих, и то у тројном смислу: у односу према прошлости тј. књижевној традицији; садашњости тј. хоризонту очекивања читалачке публике; али се оне могу уочити и у предстојећим токовима у књижевности, чак и више векова након настанка дела, дакле у контексту њиховог имплицитног и експлицитног утицаја.

3. Одјеци *Романа без романа* и *Тристрама Шендија* у каснијим поетичким парадигмама

Интересантно је приметити, као што ћемо показати, да су пуне потенцијале Стеријиног и Стерновог дела увидели ауторке и аутори који су живели тек неколико генерација након њих. Но, пре свега, морамо направити извесну демаркацију у смислу тога шта подразумевамо под утицајем: у оквиру нашег разматрања нећемо ставити епигонске

појаве и дела. С друге стране, сходно поменутој Павићевој примедби о класицистичком роману код нас, Стеријин *Роман без романа* тешко да је и имао епигона; према Предрагу Петровићу: „Постојање експлицитне поетичке свести није било карактеристично за дотадашњи српски роман, а једино је Стеријин *Роман без романа* био у том смислу изразити из-узетак.“ (Петровић 2008: 153) То су, дакако, књижевне појаве вредне проучавања у другом контексту, али је исто тако јасно да оне нису и саме биле од великог књижевно-историјског значаја. Из тог разлога, као две главне фокусне тачке, узећемо однос југословенског авангардног кратког романа према Стеријином *Роману без романа*. и модернистичког романа тока свести англосаксонске традиције, на који је велики утицај имао *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна.

3.1 Југословенска авангарда и *Роман без романа*

Специфичан је положај који има Стеријин кратки и вероватно недокончани роман у српској књижевности. Указали смо горе на његове протореалистичке одлике, које се логички могу повезати са миметичком поетиком реализма „која је подразумевала да језик и приповедање одражавају један објективан свет“ (Петровић, 2008: 153) и, рекли бисмо чак, у нашој књижевности – једно од његових исходишта. Српски реализам свакако има свој сложен развојни пут, у ком се могу уочити и бројни страни утицаји, али није без основа гледиште да је зачетак представљања грађанског живота и друштвених прилика, ако не искључиво везан за Стеријино дело, оно свакако за његово време. Ипак, као што смо истакли раније, друштвена питања – која се у ствари своде „много више на општељудске мане, него на друштвено-класне супротности. [...] у том жанру [тј. сатири] наилазимо на карикирање баналних и тривијалних појава људског понашања [...]“ (Живковић 1982: 41) – карактеристичнија су за Стеријино драмско стваралаштво, а мање за „Роман без романа“ где је грађанска средина само једна од упоришних тачака.

У Стеријином роману присутно је својеврсно разрачунавање са бројним књижевним конвенцијама, традиционалним и савременим, које је изискивало и висок ниво литерарне образованости и поетске самосвести. Индикативна је, у том смислу, она замерка коју Стерија даје у *Карактеристици српских списатеља* свом некадашњем књижевном узору, Видаковићу: „Видаковић нит је могао својства душевна велика, нити науке многостручне имати. Слабо познавајући страну литературу, није се могао изобразити стално и истинито [...]“ (Стерија Поповић 1970: 150) Дакле, јасан је став да би писац требало да буде свестрано образован, и да, поред домаће књижевности, треба да се упозна и са страним традицијама, али рекли бисмо да се у исказу имплицира и тврдња о Стеријином сопственом образовању, и да то држи за одлику којом се издигао изнад својих претеча.

То нас поново упућује на опаску из предговора *Роману без романа* о „Witz und Laune“ – у овом контексту, Стеријина примедба да у српском језику и не постоји адекватан превод за овај појам може се тумачити барем на два начина: на трагу критике Видаковића због непознавања стране културе, и указивање на проблем слабе рецепције српских аутора и ауторки за страну књижевност – али и на плану полемике о језику (конкретно се овде осврћући на проблем о позајмљивању туђица) која за Стеријиног живота и није била завршена, а у коју је јавно био укључен и сам Видаковић. Друштвена свест и осећај за актуелност је битан елемент Стеријиног стваралаштва, и могли бисмо рећи да она, у ствари, свој врхунац и достиже у *Роману без романа*.

Такав вид самосвести о књижевним поступцима, и односу аутора према тексту, без сумње је у великој мери одговарао поетичким поимањима међуратне, авангардне књижевности, где је „у низу авангардних манифеста, првенствено дадистичких, зенитистичких и надреалистичких, истакнуто програмско оспоравање дотадашњег романа као троме и досадне (малограђанске) форме која више не може да изрази диманизам новог доба и неспокојство модерног човека.“ (Петровић 2008: 340 – 341) Из тог разлога, надреалистичком аутору Марку Ристићу, у роману *Без мере* из 1928. године, *Роман без романа* служи као интертекст, (Петровић 2008: 83) а притом је посебно интересантно што Петровић смешта роман *Без мере* у линију антиромана, деконструишуће настројених, која почиње од *Дон Кихота*. (Петровић 2008: 286) Јасно је, онда, да је један од посредника између Сервантеса и Ристића на том развојном путу романа, постављања и рушења парадигми, свакако био и Стеријин *Роман без романа* као претеча авангарде и по сажетости и нелинеарности форме, полемичности у тону, и енциклопедијској ерудицији. Заправо, оно што се могло узети као мана Стеријиног дела у епоси реализма – изостанак опште визије о друштву и свеобухватност у представи друштвене стварности, што има за последицу фрагментарност радње и невелик обим, пронашло је своје место као узор и претеча још касније настале поетике авангардне књижевности.

3.2 *Тристрам Шенди* и психологизација романа у 20. веку

У књижевној историји, поуздано је засведочена линија која постоји између Лоренса Стерна и модернистичких романописаца Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф, а која се састоји из иновација у приповедној техници, пре свега у контексту тзв. романа тока свести. (New 2009: 161) Ипак, покушаћемо да мимо позитивистичке казуистике (у смислу узрочно-последичног повезивања утицаја дело-читалац) покажемо неколике одлике Стерновог романа, које су могле бити додатни разлози пријемчивости код ових аутора.

Пре свега, поново се можемо осврнути на филозофску подлогу *Тристрама Шендија* – у другој књизи романа, приповедач води замишљени дијалог са критичарем: „Молим Вас, Господине, од свега што сте у свом веку читали, јесте ли икад имали прилике да прочитате књигу као што је Локов *Есеј о људском разуму*? – Не одговарајте ми на брзу руку – јер многи, знам, наводе ту књигу, а нису је читали – а многи су је опет читали а нису је разумели.“ (Стерн 1955: 89) Основна идеја у филозофији Џона Лока јесте *tabula rasa*, о томе да је људска свест тј. разум *празан* по рођењу, а самим тим човек је осврнут на перцепцију у складу са разумом, ком је дата повлашћена позиција, и у идеалном случају, тај саоднос чула и разума врло мало греша. С друге стране, Лоренс Стерн тј. фиктивни аутор Тристрам Шенди, у свом писању заузима сасвим ироничан став према овом виђењу, јер управо уз потпуно поуздање у сопствени разум, он прави дигресије, после којих се каткад и не врати на првобитну тему. Уосталом, сам почетак романа дивергира од Локове идеје о потпуној једнообразности људи на рођењу, јер се наратор жали што његови „отац или мати, или обоје, ако ћемо право и поштено“ нису „боље припазили шта раде кад су ме доводили ина овај свет [...]“ (Стерн 1955: 5) Под оваквим околностима, „књига постаје радикално дестабилизвана, како постаје јасно да механизми наратива поседују исту суштинску ману као и г. Шендијеве локовске теорије перцепције – наиме, немогућност да се у обзир узму међупростори, везе између њених појединих делова.“ (Ioniță 2010: 503; цитат превео аутор)

Овај, у суштини антирационалистички, став погодовао је представљању човека модернитета у делима прве половине 20. века, где је људски разум такође приказан као фрагментиран, пажња је расцепљена између ситних и егзистенцијалних брига које постају једно, али – као контраст развојном току у линији Стерија-авангарда, модернизам се не одриче идеје малог човека – појединца и његове туробне свакодневице. Овај аспект Стерновог романа присутан је нарочито у делу *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф, где видимо компатибилност не само на формалном плану приповедачких поступака, већ и у смислу понирања у свест малограђанске неиспуњености. Дакле, и индивидуалистички приступ човеку и друштву, представљање људи у изолованости свог дома, ревитализован је у контексту модернистичке прозе.

* * *

Кључна сродност између *Романа без романа* и *Тристрама Шендија*, када је реч о њиховом наслеђу у књижевно-историјском смислу, ипак је чињеница да су они у свести наредних поколења читалаца били попут приручника за писање, ауторске пролегомене, у смислу да је начин приповедања, устројство дела, дато у великој мери са свешћу о

стваралачком процесу и ефекту који ће дело оставити на читалачку публику. Треба имати на уму раније споменути линију као симбол приповедног тока код Стерна, где читаоцу радња дословно бива нацртана, и оваква „пропедеутичка“ тенденција романа може деловати чак и свесно разрађена. По речима Виктора Шкловског: „Стерн је био крајњи револуционар форме. За њега је типично огољавање поступка.“ (Шкловски 1929: 177) Но, овај исказ подједнако важи, рекли бисмо, и за Стерију, чему сведочи интересовање за његов роман на простору тадашње Југославије, и то, шта више, у истом периоду када делује англосаксонски модернизам и школа руског формализма. Обојица аутора су акумулирали и асимиловали бројна знања из многих области, доступна у њиховим временима и поднебљима, дајући свој суд, резимирајући и евалуирајући их, што експлицитно, што имплицитно, а то је отворило бројне путеве и приступе будућим генерацијама ауторки и аутора. Најзад, анализа ова два романа у контексту савременијих књижевних корелата нам пружа и увид у начин на који се дела током историје књижевности ресемантизују и попримају нова читања, којих сами аутори никако нису могли бити свесни, стварајући у оквиру законитости синхронијског пресека својих историјских и друштвених околности.

4. Закључак

Будући да су Јован Стерија Поповић и Лоренс Стерн географски и хронолошки удаљени аутори, дакако, о аналогјама између њих могло се говорити на нивоу типолошког, пре него историјског. Ипак, конгруенција сличних културно-историјских околности у периодима када су аутори живели и деловали, довела је до тога да се такве паралеле могу уочити на плану наратолошког приступа тексту (због поимања улоге аутора у друштву), затим извесних избора на плану тематике дела, али и у једном ширем контексту књижевно-историјског развоја. *Роман без романа* је, као изолован пример у свом времену, и погодовао индивидуалистичкој оријентацији авангардне књижевности прве половине 20. века, док је психологизација саме нарације у роману *Тристрам Шенди* аналогна роману тока свести у англосаксонском модернизму.

Литература

- Бахтин 2000: Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Zepher World Book.
- Винавер Ковић 2011: Милица Винавер Ковић, „Предговор: *Тристрам Шенди* – о аутору и делу“, *Тристрам Шенди*, Београд: Дерета.
- Живковић 1970: Драгиша Живковић, „Пародично-хумористични и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози XIX века“, *Европски оквири српске књижевности*, Београд: Просвета, 185 – 206.
- Живковић 1982: Драгиша Живковић, „Стерија као представник бидермајера“, *Европски оквири српске књижевности III*, Београд: Просвета, 36 – 55.
- Ивић 1986: Павле Ивић, *Српски народ и његов језик*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Маркс 1979: Карл Маркс, „Критика готског програма“, *Главни радови Маркса и Енгелса*, Загреб, Стварност, 1095.
- Максимовић 1998: Горан Максимовић, „Стеријин смијех у Роману без романа“, *Роман без романа: шаљиви роман*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 1998, 109 – 122.
- Павић 1979: Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд, Нолит, 1979, стр. 499 – 504.
- Милорад Павић, „Грађанска породица као купац и наручилац књиге“, *Историја српске књижевности – Класицизам* https://www.rastko.rs/knjizevnost/ravic/klasicizam/mravic-klasicizam-1.html#_Toc515702746 - 29.12.2021.
- Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Флашар 2017: Мирон Флашар, „Шендизам и меланхолија“, *Изабрана дела Мирона Флашара, III том – Античко наслеђе у српској књижевности*, Београд, Нови Сад: Универзитет у Београду – Филозофски факултет; Матица српска; Српска академија наука и уметности.
- Хумо 1955: Олга Хумо, „Предговор“, *Тристрам Шенди*, Београд: Просвета, X
- Чернишевски 1950: Николај Чернишевски, „Естетички односи уметности према стварности“, *Естетички књижевно-критички чланци*, Београд: Култура, 13.
- Шкловски 1929: Виктор Шкловски, *О теорији прозы*, Москва: Издательство „Федерация“, 177.
- Кени 2001: Nicholas Canny, *Making Ireland British, 1580-1650*. New York: Oxford University Press, 298.
- Хоули 2009: Judith Hawley, “*Tristram Shandy*, learned wit and Enlightenment knowledge”, *The Cambridge companion to Laurence Sterne*, Cambridge: Cambridge University Press, 34 – 49.
- Њу 2009: New, Melvyn, “Sterne and the modernist moment”, *The Cambridge companion to Laurence Sterne*, Cambridge: Cambridge University Press, 160 – 173.

Извори

- Стерн 1995: Лоренс Стерн, *Тристрам Шенди*, Београд: Просвета.
- Стерија Поповић 1970: Јован Стерија Поповић, „Роман без романа: шаљиви роман“, *Јован Стерија Поповић, II: песме, проза*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга, 175 – 255.

**THE AVANTGARDE OF THE AVANTGARDE:
NOVELISTIC DEVICES OF LAURENCE STERNE AND JOVAN STERIJA POPOVIĆ
IN THE NOVELS *TRISTRAM SHANDY* AND *ROMAN BEZ ROMANA***

S u m m a r y

The paper employs the method of comparative analysis on the novels *Roman bez romana* by Jovan Sterija Popović and *Tristram Shandy* by Laurence Sterne, with the aim of placing both of the works in a wider context of literary history through drawing certain parallels apparently bringing the novels into association. This is to be done on multiple levels, firstly beginning with the social, cultural and historical particularities of the period. Then, the specific poetical devices of the works will be considered, as well as some of the stylistic choices made by both of the authors, especially in light of their respective literary traditions, as the relationship with this is one of their most important and distinctive features. Furthermore, the relationship with the reader and society at large will not be entirely neglected either. Simultaneously, mainly due to reasons of efficiency, many aspects of both of the works will remain outside of the scope of the paper, and this is especially caused by the asymmetry in their scope and length. The analysis of textual characteristics would, finally, pave the way for certain conclusions regarding their influence and the role that they played in the later development of the novel, or the prose form at large, which will especially be considered within the national literatures that the authors and their works belong to.

Key words: *Roman bez romana*, *Tristram Shandy*, Jovan Sterija Popović, Laurence Sterne, comparative analysis