

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Мирјана П. Петровић-Филиповић

ЕСТЕТИКА НЕДОВРШЕНОГ И ПОЕТСКИ  
ПОСТУПАК У ДЕЛУ СЕРГЕЈА ЗАВЈАЛОВА

докторска дисертација

Београд, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Mirjana P. Petrovic-Filipovic

AESTHETIC OF UNFINISHED AND POETIC  
PROCEDURE IN WORKS OF SERGEY  
ZAVYALOV

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мирьяна П. Петрович-Филипович

ЭСТЕТИКА НЕЗАВЕРШЕННОГО И  
ПОЭТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ  
СЕРГЕЯ ЗАВЬЯЛОВА

докторская диссертация

Белград, 2017

**Ментор:**

Др Ива Драшкић Вићановић, редовни професор, Универзитет у Београду,  
Филолошки факултет

**Чланови Комисије за одбрану:**

---

---

---

---

**Датум одбране:** \_\_\_\_\_

## **Реч захвалности**

Најсрдачније захваљујем ментору професорки др Иви Драшкић Вићановић на стручним саветима, конструктивним критикама и неизмерној подршци приликом писања овог рада.

Захваљујем професорки др Ирени Антанасијевић на корисним сугестијама и подршци током рада на дисертацији.

Захваљујем Весни Видовић, секретару Центра за докторске студије, која је својом ефикасношћу и добронамерношћу потпомогла да овај рад угледа светлост дана.

Срдечно се захваљујем својој сестри Јасмини Петровић која је неуморно трагала и достављала ми неопходну литературу за рад на овој дисертацији, која је у целости настала у НР Кини, као и својим родитељима Татјани Петровић и Предрагу Петровићу на сталној подршци током израде ове дисертације.

Дубоко се захваљујем свом супругу Александру Филиповићу и својој ћерки Звездани Филиповић који ми нису дозвољавали да поклекнем и били непресушни извор оптимизма приликом писања овог рада.

Мирјана Петровић-Филиповић

# ЕСТЕТИКА НЕДОВРШЕНОГ И ПОЕТСКИ ПОСТУПАК У ДЕЛУ СЕРГЕЈА ЗАВЈАЛОВА

## РЕЗИМЕ

Предмет ове докторске дисертације је истраживање принципа естетске недовршености и примена овог принципа у стваралаштву Сергеја Завјалова. Принцип естетске недовршености заснива се на јасној интенцији аутора да дело намерно и с пуном свешћу остави недовршено. Таква дела су хотимице недовршена, те, самим тим, конципирана према принципу естетске недовршености. У овом случају принцип естетске недовршености задобија дигнитет стваралачког уметничког принципа. Оваква дела нису подлегла случају и осујећењу које случај са собом доноси. Стваралаштво Сергеја Завјалова представља репрезентативни пример развоја поетског поступка под утицајем естетике недовршеног који укључује искуства претходних књижевних експеримената, али и утемељење посебне врсте недовршене форме у поезији коју је осмислио и применио управо Сергеј Завјалов. Резултат је својеврстан поетски поступак који Завјалов назива „реконструкција“, према научном поступку који се употребљава приликом превода и тумачења античких фрагмената. Циљ нашег рада је да на примеру стваралаштва Сергеја Завјалова путем феноменолошке анализе истражимо који су слојеви у делу обликовани према принципу естетске недовршености и путем којих поступака је то постигнуто, који су естетски валентни квалитети исказани у тим слојевима и која је њихова функција и да ли у органском јединству са осталим слојевима могу да открију метафизичке квалитете у делу. Такође, пошто је са тачке гледишта феноменологије књижевно уметничко дело интенционална творевина, истражићемо улогу реципијента у процесу доживљавања и сазнавања књижевног уметничког дела.

У току рада осврнули смо се на појаву принципа естетске недовршености у књижевности и уметности. Посебну пажњу смо посветили периоду романтизма у књижевности када естетски принцип недовршености по први пут задобија дигнитет стваралачког уметничког принципа. Идеја фрагментарности дела, као и сам жанр фрагмента, у томе су одиграли одлучујућу улогу, потпомогнути другим маргиналним жанровима попут дневника, маргиналија, схолија, записа на маргинама, лекцијама,

записима, разговорима, итд. Осврнули смо се и на појаву недовршеног дела у руској романтичарској књижевности, те смо се посебно зауставили на роману у стиху *Евгеније Оњегин* Александра Пушкина, који је обликован према принципу естетике недовршености.

Посебно поглавље у раду разрађује однос недовршеног дела и реципијента. С обзиром на очигледну усмереност недовршеног дела на реципијента, посветили смо се посебно доживљају феномена уметничког дела, слојевитости дела које се открива у свести субјекта, те улози реципијента у процесу рецепције.

Централни део рада у потпуности је посвећен феноменолошкој анализи стваралаштва Сергеја Завјалова и то у његовим збиркама поезије *Оде и епде* и *Мелика*. По угледу на Ингарденов модел књижевног дела као схематске творевине анализирали смо слојеве у Завјаловљевом делу, да бисмо утврдили који су слојеви обликовани према естетском принципу недовршеног. Посебно нас је интересовао однос првог слоја и слоја идеја, односно метафизичких квалитета дела. Такође, фокусирали смо се и на утицај недовршене форме на рецепцију читаоца.

Наше истраживање је показало да је недовршена форма у поезији Сергеја Завјалова аутентична и оригинална, да недовршен распршен стих представља визуелизацију песниковог идентитета. Недовршена форма има функцију да прикаже драмску напетост, динамичност, непосредност, ток мисли, односно унутрашњи монолог, непостојаност, несигурност исказа, смену осећања. Недовршеност форме стиха инсистира на попуњавању „празних места“, те, самим тим, читалац преузима улогу ко-креатора. Недовршена форма у органском јединству са осталим слојевима доприноси откривању метафизичких квалитета у делу, и то квалитета драматичног, елегичног, трагичног, узвишеног. Завјаловљева поезија доноси и потпуно нове облике недовршене форме попут имитације научног издања античког фрагмента или стварања недовршене форме неправилном и непотпуном употребом граматичких правила руског језика. Овакв приступ обликовању језичког материјала доводи до стварање поетике реконструкције, која се заснива на недовршености форме, као могућег одговора на кризу савремене књижевности и уметности.

**Кључне речи:** принцип естетске недовршености, недовршено дело, поезија Сергеја Завјалова, феноменолошка анализа, поступак, метафизички квалитети, реципијент, хоризонт очекивања, празна места/места неодређености.

**Научна област:** Наука о књижевности

**Ужа научна област:** Руска књижевност, теорија књижевности

**УДК број:**



# **AESTHETIC OF UNFINISHED AND POETIC PROCEDURE IN WORKS OF SERGEY ZAVYALOV**

## **Resume**

The subject of this work is the research of aesthetic of unfinished and the application of this procedure in works of Sergey Zavyalov. The concept of aesthetic of unfinished is based on a clear intention of the artist to leave his work deliberately and with a full awareness unfinished. These kinds of works are deliberately unfinished, and according to this, based on a concept of aesthetic of unfinished. In these cases, the concept of aesthetic of unfinished is becoming the one of leading principals of artistic method. These kinds of works aren't victims of time or lack of opportunity to be finished by the author. The works of Sergey Zavyalov are the exemplary case of development of this poetic procedure under the influence of the aesthetic of unfinished and it include the heritage of previous literary experiments, but is also based in unique unfinished form that is solely designed and applied by Sergey Zavyalov. The result of this is the unique poetic procedure which Zavyalov calls 'reconstruction', named after the linguistic procedure that is used in translation and interpretation of ancient fragments. The purpose of this paper is to show in works of Sergey Zavyalov using the phenomenological analysis which of the strata are built according to the concept of aesthetic of unfinished and by using which tools is that accomplished, which of the aesthetic qualities are presented in this way and what is their function and can these metaphysical qualities appear in the organic unity of strata. Also, take into an account that one literally work of art is an intentional creation from phenomenological standpoint, we will try to uncover the roll of recipient – reader in the process of experiencing and understanding of literally piece of art.

During our research we paid a closer look on the phenomenon of aesthetic of unfinished in literature and art in general. We paid a special attention on aesthetic of unfinished in romantic period in literature, when for the first time it is acknowledged as a leading principal in forming one piece of art. The idea of deliberately making the fragmentary piece of art, and also the fragment as genre, played the crucial role along side with other marginal genres such as journal, marginalia, scholia, writings on the margins, lections, notes, table talk, and etc. We paid special

attention at appearance of unfinished works in Russian romantic literature, especially in the Pushkin's novel Eugene Onegin, which is developed according the aesthetic of unfinished.

One separate chapter in this paper is focused on the relationship between unfinished piece of art and the recipient. Considering the obvious intentionality of the unfinished piece of art on the recipient, we paid special attention on the experience of the phenomenon of artistic creation, the levels of each particular piece and the way these strata are unfolding in the mind of recipient, and according to that, the roll of recipient in the process of reception.

Main part of the paper is entirely dedicated to the phenomenological analysis of the works of Sergey Zavyalov in his two verse collection 'Odes and Epodes' and 'Melica'. According to the Ingarden's model of literally work as the schematic creation, we analyzed the strata in Zavyalov's opus to determent which of the strata are shaped according the principal of the aesthetic of unfinished. We were especially interested in the relationship between the first strata and the strata of the ideas or say it differently, the levels in which the metaphysical qualities appear. Also, we focused on the influence of the unfinished form on the recipient's comprehension.

Our research has shown that the unfinished form in poetry of Sergey Zavyalov is authentic and original, and that unfinished and dispersed verse in the visualization of the poet's identity. The function of the unfinished form is to present the dramatic tension, dynamic, directness, the chain of thoughts, the internal monologue, and discontinuity, uncertainty of the statements and the changing of the emotions. Unfinished form of the verse is pressing towards filling of the 'blank spaces', and furthermore, forcing the reader to become a co-creator. Unfinished form in organic unity with other strata is contributing to the emerging of the metaphysical qualities in the work of art, such as dramatic, elegiacal, and tragic and the sublime. The poetry of Zavyalov is also bringing totally new forms of unfinished such as the imitation of the literary publication of some ancient fragment or the creation of the unfinished form by incorrect or deficient usage of the proper grammar forms of Russian language. This kind of approach towards the forming of the language material is going towards making the poetic of reconstruction that is based on the unfinished form, as the possible answer to the crisis of the contemporary literature and art.

**Key words:** principal of the aesthetic of unfinished, unfinished work of art, poetry of Sergey Zavyalov, phenomenological analysis, procedure, metaphysical qualities, recipient, horizon of expectations, blank spaces/vague places.

**Science Field:** Literature studies

**Special topics:** Russian literature, theory of literature

**UDC number:**

# САДРЖАЈ

<b>I. Увод.....</b>	<b>1</b>
1.1 Предмет и циљ.....	5
1.2 Задаци и хипотезе.....	8
1.3 Уводне методолошке поставке, корпус дела.....	11
<b>II. Теоријски аспекти естетике недовршеног.....</b>	<b>13</b>
2.1 Кратак осврт на историјат естетике недовршеног у уметностима.....	13
2.2 Недовршеност у контексту књижевности.....	28
2.3 Недовршено дело као изазов за реципијента (методолошке поставке).....	61
<b>III. Естетика недовршеног и поетски поступак Сергеја Завјалова.....</b>	<b>75</b>
3.1 <i>Оде и еподе</i> .....	75
3.2 <i>Мелика</i> .....	162
<b>IV. Закључак.....</b>	<b>245</b>
<b>V. Литература.....</b>	<b>251</b>
<b>Биографија аутора.....</b>	<b>255</b>

## I. УВОД

Током своје богате историје књижевност је изнедрила широку палету различитих поступака за обликовање књижевног дела, бележећи каткад крупне, каткад тек незнатне промене у живом књижевном процесу. У то се лако може убедити сваки читалац, јер је довољно да прелиста неку историју књижевности и посведочи непрестане смене стилова које су узроковале промене у начину обликовања пристуних жанрова. Ове су промене у одређеном тренутку биле незнатне, да би већ у следећем формирале нови жанр, нови начин обликовања дела у односу на претходну епоху. Међутим, када говоримо о уметничком делу, у највећем броју случајева наша прва асоцијација биће дело које је довршено, целовито или као што нас још Аристотел поучава да је цело оно што има почетак, средину и свршетак.

Када се у књижевности и у другим уметностима срећемо са феноменом недовршеног дела, често је наша прва помисао усмерена на дело које је стваралац започео, али га није довршио. У том случају ово „али” најчешће кореспондира с некаквим физичким или духовним препрекама, на које је могао наићи стваралац при стварању, а које би чин стварања зауставиле. Било да су то некакве спољашње објективне околности попут ненадане болести или смрти које су зауставиле дело у настанку, било да су унутрашње субјективне околности које су ствараоца нагнале на преиспитивање ставова и уверења, тек дело је застало у једном тренутку стварања и није добило очекивану завршеност и целовитост. Оваква дела могу имати своју уметничку вредност, али их додатно прати и сазнање да аутор није успео да нам саопшти све, што је првобитно имао на уму. Недовршеност у оваквим делима не представља стваралачки уметнички принцип, већ више једно подсећање на осујећење. Међутим, постоје дела која својим начином обликовања подсећају на дела која су случајно остала недовршена, али то нису, јер је јасна интенција аутора да их намерно и с пуном свешћу остави недовршене. Оваква дела су *хотимице недовршена*, те, самим тим, конципирана по *принципу естетске недовршености*. У овом случају принцип естетске недовршености задобија *дигнитет стваралачког уметничког принципа*. Оваква дела нису подлегла случају и осујећењу које случај са собом доноси, већ су случај и осујећење претворила у плодносне и нужне елементе уметничког

дела. Наиме, имамо ли у виду да уметност на себи својствен начин покушава да каже нешто о свету, и о човеку у свету, неће нам бити необично што је у свој корпус увела и појам недовршеног дела, односно развила принцип естетске недовршености. То је један од покушаја да се у домену начина обликовања форме дела у уметности одговори на изазове који пристижу из филозофије, психологије, математике, физике и других наука, а које пред уметника и уметност стављају изазов у облику случајности, релативности, вероватноће, вишезначности, неодређености, те многих других изазова и сугестија који преиспитују традиционално завршено, целовито дело (као једини могући одговор на исто тако целовит и уређен свет). Дакле, уколико га сагледавамо као један од могућих одговора на изазове науке и нових погледа на свет, утолико нас принцип естетске недовршености неће доводити у недоумицу, већ ће нам пружати могућност да испитамо разне околности у којима се уметност нашла и начине на које се разрачунавала с наметнутим јој изазовима. Прве праве наговештаје естетике недовршеног као стваралачког принципа у модерном смислу речи откривамо у периоду касне ренесансе и барока. Форма уметничког дела постаје динамична, стреми ка неодређености, ближа је процесу и разоткривању процеса, него довршеној, целовитој, непромењивој слици као представи о стварности. Па ипак, у књижевности се тек у периоду романтизма ове тежње изливају у свесну хотимичну поетику. У једном заједничком напору, филозофија и књижевност се у периоду романтизма удружују и боре за својеврсну слободу мисли и начина обликовања мисли. Устаљени реторички обрасци се слабе пробојем мноштва усмених и писаних маргиналних жанрова попут предавања, дискусија, дебата, проповеди, неформалних разговора, схолија, маргиналија, бележница, прегледа, цитата итд. Овај обимни корпус жанрова из свакодневног живота и приватности сели се у филозофију и књижевност. У том погледу руска књижевност није изузетак. Руски романтичари су, попут њихове књижевне сабраће у Немачкој или Француској, покушавали да одговоре на изазове свога времена. Када говоримо о конкретном књижевним делима у којима је овај принци присутан, присећамо се Пушкинове поезије и романа у стиху *Евгеније Оњегин*. Пушкин обликује свој роман *Евгеније Оњегин* по принципу недовршености, а овај чин Пушкина није промакао руским критичарима и теоретичарима књижевности, те врсни критичар и теоретичар књижевности Јуриј Тињанов препознаје Пушкинов покушај и пише о томе исцрпан рад *О композицији Евгенија Оњегина*, где пропуштене строфе или читаве главе именује као

*еквивалент текста*, појашњавајући да то нису случајно недовршени делови романа, већ једнако битни сегменти у композицији романа, као и они који су написани. Касније су се овом тематиком бавили бројни руски истраживачи, између осталих и структуралиста Јуриј Лотман. Овај поетски поступак у књижевности поново бива „откривен” у периоду руског симболизма, као и футуризма. У току својих истраживања недовршеног у књижевности футуристи долазе до крајности у чину Василиска Гњедова који својом *Поемом краја* у делу *Смрт уметности* (1913.г.) поништава и саму недовршеност, понудивши читаоцу на крају своје књиге *Смрт уметности* поему под називом *Поема краја* која је представљала само празан лист папира. Преко футуриста и групе Обериу овај песнички поступак стигао је и до књижевности друге половине 20. века. Међутим, велики проблем за истраживача овог периода руске књижевности представља чињеница да је књижевност била оштро подељена на званичну и самиздатску (незваничну) књижевност и да су песници и писци самиздата и данас велика непознаница за истраживаче, јер још увек нису у довољној мери присутни у јавности (многа дела нису објављена и постоје само у архивама). Такође, велики број дела, који је написан током шездесетих и седамдесетих година двадесетог века, штампан је тек крајем осамдесетих или током деведесетих година. При томе, многа дела су доживела редакцију пред штампу. Ово представља још један проблем за истраживаче, јер није сасвим јасно да ли дела треба датирати годином настанка или годином издања. Ипак, примери који су нам доступни, потврђују нашу полазну претпоставку да је овај песнички поступак био присутан и у савременој руској књижевности (московски концептуалисти, лианозовска школа, метареалисти...). Чињеница је, такође, да су неки песници који су почели са употребом недовршене форме, касније књижевно еволуирали у неке друге облике поезије који више нису представљали недовршену форму (прелаз из недовршене форме у визуелну поезију), или прелазили у друге уметности (прелаз из недовршене форме у перформанс). Стваралаштво Сергеја Завјалова представља репрезентативни пример развоја песничког поступка под утицајем естетике недовршеног који укључује искуства претходних књижевних експеримената (Пушкин, футуристи, Ајги), али и утемељење посебне врсте недовршене форме у поезији коју је осмислио и применио управо Сергеј Завјалов. Његово образовање класичног филолога и дугогодишња преводилачка пракса на пољу старогрчке и римске поезије утицали су на његово песничко стваралаштво. Резултат овог утицаја је својеврсни поетски

поступак који Завјалов назива *реконструкција*, према научном поступку који се употребљава код превода и тумачења старих фрагмената који до нас стижу било из књижевности, било из филозофије. Међутим, ако филолошка реконструкција једног дела које је некада било довршено дело, има за циљ да нам што више приближи одређени смисао и значење, па и облик дела које је страдало током дугог временског периода (његова недовршеност је, самим тим, случајна, нехотична), реконструкција коју примењује Завјалов има сасвим други циљ и функцију. Она дело намерно урушава и предлаже га реципијенту у недовршеном облику који подразумева реконструкцију коју ће извршити сам реципијент. Овај посебан облик примене естетике недовршеног отвара сасвим нове могућности за развој недовршеног дела, укључујући у себе и случај као функционалну компоненту коју стваралац више не избегава, већ је радо примењује. Самим тим, стваралаштво Сергеја Завјалова представља један од незаобилазних књижевних опуса у односу на проблем проучавања недовршене форме у савременој руској поезији. Сергеј Завјалов почео је да ствара почетком осамдесетих година, а прве циклусе песама објавио је у самиздату 1985. године. Од јануара 1986. године члан је Клуба-81(савез писаца Лењинграда као алтернатива званичном совјетском Савезу писаца), а од 1987. године и део његовог одбора. Године 1994. објавио је своју прву збирку песама *Оде и епосе*. Затим следи збирка *Мелика* из 1998. године и *Мелика* из 2003. године, те збирке *Говори* из 2010. године и *Совјетске кантате* из 2015. године. Непрестано објављује у свим најзначајнијим часописима и алманасима тог периода. Штампана критичке чланке и есеје о поезији. Победник је сверуског конкурса књижевности на интернету *АРТ-тенета*. Два пута био у најужем избору за награду Андреј Бели у номинацији за поезију да би 2015. године постао лауреат ове најпрестижније руске награде за књижевност у категорији поезија. Такође је био и члан жирија награде Андреј Бели, као и уредник интернет часописа за књижевност *Text only* од његовог оснивања. Члан је руског и финског ПЕН-центра. До данас је објавио пет књига поезије и велики број критичких есеја, чланака, предавања. Његово дело представља изразити пример употребе стваралачког принципа недовршеног у облику који је већ био присутан у савременој руској поезији, али и његовог даљег развоја, односно осмишљавања и примене нових поступака у оквиру недовршене форме.



## 1.1 Предмет и циљ

Предмет ове докторске дисертације јесте истраживање принципа естетске недовршености и примена овог принципа у стваралаштву Сергеја Завјалова. Ради потпунијег истраживања и бољег увида у проблематику осврнућемо се на настанак и развој хотимице недовршених дела и на формирање естетике недовршеног. Указаћемо на прву појаву недовршених дела у уметности и књижевности, те на могуће разлоге за то, што су неки ствараоци одустали од традиционално целовитог, завршеног дела као јединог могућег одговора на исто тако целовит и уређен свет. Такође, осврнућемо се и на термилошки апарат у вези са естетиком недовршеног. Имајући у виду да је недовршено дело усмерено на реципијента и да максимално ангажује његову машту, посветићемо се посебно односу реципијента и недовршеног дела. Наиме, пошто дело, обликовано према принципу недовршености тежи да преиспита традиционално целовито дело као једини могући одговор уметности на изазове случаја, неодређености, вишезначности, релативности итд., онда оно тежи да укључи и реципијента као активног учесника у овом процесу. Недовршено дело не нуди један целовит и довршен одговор на запитаност човека о свету, већ инсистира на ко-стваралачкој улози реципијента, који ће у својим конкретизацијама покушавати да доврши и употпуни, те да са самим ствараоцем преиспитује свој положај у свету. Надаље, наша сазнања о естетици недовршеног ћемо применити у анализи песничких збирки *Оде и епоне* и *Мелика* Сергеја Завјалова и покушати да идентификујемо и објаснимо принципе естетике недовршеног у поезији Завјалова. Пошто је једно књижевно уметничко дело схематска творевина која се састоји из више слојева, интересоваће нас који су слојеви у делу обликовани према естетском принципу недовршеног, којим поступцима за обликовање одређених слојева прибегава Завјалов, те у каквом су односу са „идејом“ дела, као и са метафизичким квалитетима дела.

Пошто је књижевно уметничко дело схематска творевина, ми се слажемо са Романом Ингарденом да таква схематска творевина представља органску целину слојева, те да „идеју“ књижевног уметничког дела чини – у њему или помоћу њега конкретно упризорена - „показана“, синтетичка, суштинска повезаност узајамно усклађених, естетски валентних квалитета, који доводе до пластичног конституисања одређене

естетске вредности, при чему ова вредност, у присном јединству са основом на којој се темељи – управо са самим уметничким делом – чини целину, која је бар у случају великих, правих уметничких дела непоновљива, „јединствена“ и не може се подражавати.<...>Ова квалитативна повезаност, која кулминира у пластично датој вредности, даје уметничком делу у конкретизацији тако рећи видљиво, „органско“ јединство структуре. Квалитети који улазе у ову повезаност (а нарочито естетски вредни квалитети) различити су у књижевном уметничком делу, у складу са различитошћу његових појединих слојева. Између њих – када су посреди добро саздана, заиста вредна уметничка дела – увек постоји извесна *хијерархија*, која показује један сопствен поредак: само неки међу њима (или можда само *један* једини) чине неку врсту кристалizacionог центра квалитативне целине; остали играју или само улогу темеља главне вредности или пак извесне њене допуне“ (Ингарден:1971). Дакле, „главна вредност“ или „централна вредност“ дела може представљати различите естетски вредне квалитете, између којих *метафизички квалитети* представљају некакав максимум дела. Ингарден експлицитно каже: „Њихова појава (метафизичких квалитета – прим. аутора) представља врх, а истовремено и највећу дубину нашег живота и свега онога што постоји“ (Ингарден:2006). *Метафизички квалитети* „нису особености неких предмета у нормалном значењу ове речи, нити својства ових или оних психичких стања, него се обично испољавају у сложеним, а често и међусобно веома различитим животним ситуацијама и међуљудским односима као нека врста њихове нарочите атмосфере која се издиже над њима и која окружује ствари и људе који учествују у тим ситуацијама.<...>...они (метафизички квалитети – прим. аутора) откривају „дубљи смисао“ живота и егзистенције уопште, заправо тај по правилу скривени „смисао“ они конституишу.<...>Општећи с њима у њиховом сагледавању и реализацији сами се спуштамо у праизвор егзистенције. У њима се не *показује* само оно што је у другачијим околностима скривено и тајновито, а код њих постаје откривено и видљиво, заправо, они су *сами* оно што се налази у изворима егзистенције и представљају један њен вид“ како каже Ингарден (Ингарден:2006). Феноменолошка анализа књижевног дела нуди увид у начин на који су формирани слојеви у књижевном делу, те открива естетски валентне квалитете у сваком од слојева који заједно конституишу „идеју“ дела. Самим тим, циљ нашег рада је да на примеру стваралаштва Сергеја Завјалова путем феноменолошке анализе истражимо који су слојеви у делу обликовани према принципу

естетске недовршености и путем којих поступака је то постигнуто, који су естетски валентни квалитети исказани у тим слојевима и која је њихова функција и да ли у органском јединству са осталим слојевима могу да открију метафизичке квалитете у делу. Такође, пошто је са тачке гледишта феноменологије књижевно уметничко дело интенционална творевина, истражићемо улогу реципијента у процесу доживљавања и сазнавања књижевног уметничког дела.

## 1.2 Задаци и хипотезе

Дефинисали смо предмет и циљ дисертације, те, самим тим, неопходно је дефинисати и основне задатке:

1. Одредити и дефинисати недовршено/незавршено/отворено дело,
2. Одредити различите типове недовршеног дела,
3. Истражити типологију недовршености као и поступке за обликовање дела у стваралаштву Сергеја Завјалова,
4. Истражити однос недовршеног дела у стваралаштву Сергеја Завјалова и рецепцију читаоца.
5. Одредити однос недовршене форме у делу Сергеја Завјалова и појаве метафизичких квалитета.

Као што смо већ истакли у уводу, стваралачки уметнички принцип недовршеног, као и дела која су обликована на основу тог принципа, присутни су у уметности већ од барока, а у доба романтизма доживљавају процват, подржана са своје стране и филозофијом и науком. Двадесети век који је у свим уметностима посведочио експеримент и истраживање, само је допринео ширењу овог принципа и настанку недовршених дела у свим областима уметности. Међутим, то није био случај са књижевном критиком и теоријом која је тек у двадесетом веку почела да се бави овим феноменом. Јуриј Тињанов је у првој половини двадесетог века писао да су Пушкинови пропуштени редови у ствари *еквивалент текста*, а не песникова немогућност да дело приведе крају. У другој половини двадесетог века овом проблему се прво посвећује Умберто Еко са својим делом *Отворено дело*, док нешто касније и Ј. Гантнер који се бави директно недовршеним делом. Неисцрпан допринос овој теми дала је Ива Драшкић Вићановић у свом делу *Нон финито*. Међутим, иако су многи истраживачи указивали на овај проблем, недостаје већи број радова који би се посветио анализи појединачних дела, као и покушају да се направи типологија поступака при стварању недовршеног дела, као и

утицај на реципијента. Сматрамо да недовршено дело има изузетан потенцијал, те да би због саме комуникативне природе књижевности било од посебног значаја проучити *хоризонт очекивања* текста и читаоца.

С обзиром на неопходност и недостатак истраживања и анализе недовршених дела у књижевности, овај рад ће се базирати на неколико основних хипотеза: 1. Хотимична недовршеност дела представља естетски стваралички принцип који је равноправан са другим ствараличким принципима, 2. Дело, обликовано по принципу недовршености је по својој естетској вредности равноправно дело са делима која су формално довршена, 3. Отворено дело није исто што и недовршено дело, јер отвореност, коју поседује недовршено дело, може да буде одлика и формално довршених дела, 4. Недовршено дело се може обликовати путем различитих поступака. Ставралац може употребити поступке у обликовању дела које подсећају на нехотице недовршено дело, међутим може се фокусирати и на ново виђење обликовања недовршеног дела, 5. Реципијент у сусрету са недовршеним делом постаје ко-стваралац, 6. Недовршено дело може да изнесе онтолошку запитаност човека о свету,

На основу представљеног предмета рада, циља и задатака, као и постављених хипотеза поделили смо рад у следећа поглавља: 1. Увод, 2. Теоријски аспекти естетике недовршеног: 2.1 Кратак осврт на историјат естетике недовршеног у уметностима, 2.2 Недовршеност у контексту књижевности, 2.3 Недовршено дело као изазов за реципијента (Методолошке поставке), 3. Естетика недовршеног и поетски поступак Сергеја Завјалова, 3.1 *Оде и епосе* 3.2 *Мелика*, 4. Закључак.

У уводном делу нашег истраживања представићемо предмет, циљ и задатке нашег истраживања. Изнећемо полазне хипотезе, те ћемо представити кратку структуру рада по поглављима и методолошке поставке истраживања, као и корпус дела.

У другом делу рада који се тиче теоријских аспеката феномена недовршеног осврнућемо се на историјат овог појма у уметностима, а затим ћемо се посебно посветити естетици недовршености у књижевности. Дефинисаћемо појам недовршеног, разграничити појмове недовршеног и отвореног дела, па ћемо се осврнути на кратак историјат недовршеног дела у књижевности, особито у периоду романтизма, када у

књижевности настају прва дела, обликована по принципу естетике недовршеног. Скретућемо пажњу на овај феномен у руској књижевности.

Надаље, посебно поглавље у оквиру другог дела рада посветићемо односу недовршеног дела и реципијента. С обзиром на очигледну усмереност недовршеног дела на реципијента, посветићемо се посебно доживљају феномена уметничког дела, слојевитости дела које се открива у свести субјекта, те улози реципијента у процесу рецепције. Овај део рада ће детаљно представити методолошке поставке које ћемо употребити у анализи дела Сергеја Завјалова.

Трећи део рада биће посвећен искључиво феноменолошкој анализи стваралаштва Сергеја Завјалова и то у његовим збиркама поезије *Оде и епode* и *Мелика*. По угледу на Ингарденов модел књижевног дела као схематске творевине покушаћемо да анализирамо слојеве у Завјаловљевом делу, те да утврдимо који су слојеви обликовани према естетском принципу недовршеног и које поступке у обликовању дела користи песник. Интересоваће нас однос првог слоја и слоја идеја, односно метафизичких квалитета дела. Такође, фокусираћемо се и на утицај недовршене форме на рецепцију читаоца.

Четврти део биће у потпуности посвећен закључку рада.

### 1.3 Уводне методолошке поставке, корпус дела

У теоретском делу нашег рада трудићемо се да објаснимо и дефинишемо основне термине који се односе на естетику недовршеног. Такође, представићемо један кратак историјски осврт на проблем феномена недовршеног, како у уметностима, тако и у књижевности. На одређеним местима ћемо историјски приказ допунити сажетом анализом одређених уметничких дела ради целовитијег и јаснијег разумевања проблематике овог феномена. С обзиром на специфичност феномена недовршеног, одлучили смо се за феноменолошку анализу стваралаштва Сергеја Завјалова. Наиме, пошто су дела, обликована по принципу естетике недовршености усмерена на реципијента више него икад, а, са друге стране, хоће да преиспитају традиционално целовито дело као једини могући одговор на исто тако целовит и уређен свет, односно да преиспитају одговор уметности на изазове савременог света, сматрали смо да нам феноменолошка орјентација у теорији књижевности пружа најисцрпнију методологију која узима у обзир како реципијента и његову улогу, тако и дефинисаност и транспарентност слојева књижевног уметничког дела, те се у току анализе слојева разоткрива однос недовршене форме и метафизичких квалитета у делу.

#### Корпус дела

Сергеј Завјалов је аутор пет песничких збирки и то: *Оды и эподы (Оде и еподе)* из 1994. године, затим збирке *Мелика (Мелика)* из 1998. године и *Мелика (Мелика)* из 2003. године, те збирке *Речи (Говори)* из 2010. године и *Советские кантаты (Совјетске кантате)* из 2015. године. Предмет нашег истраживања биће прве две збирке *Оды и эподы (Оде и еподе)* из 1994. године и *Мелика (Мелика)* из 1998. године. Наиме, збирка *Мелика* из 2003. године у првој књизи и првој половини друге књиге доноси избор из претходне две збирке, а тек други део друге књиге представља нова песничка остварења. Уз то, у поменутиим песмама аутор не доноси никакве новине у односу на принцип недовршености, већ своју пажњу све више усмерава ка новим изазовима, те ће већ у наредној збирци доминирати стих у прози, док ће недовршеност форме бити потиснута у други план.

У нашем истраживању ослонићемо се на штампану верзију збирки *Оды и эподы (Оде и епoде)* из 1994. године у издању Бореј-Арт из Санкт-Петербурга и *Мелика (Мелика)* из 1998. године у издању Арго-Риск из Москве , али и на интернет верзије поменутих збирки које се налазе на сајту [www.vavilon.ru](http://www.vavilon.ru) и не разликују се од наведених штампаних издања.



## II. ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ ЕСТЕТИКЕ НЕДОВРШЕНОГ

### 2.1 Кратак осврт на историјат естетике недовршеног у уметностима

Када говоримо о недовршеном делу чини се логичним да је његов корелат довршено дело. У најширем смислу могло би се чак и тако рећи, па ипак у уметностима, поготово у књижевности, најчешће наилазимо на термине као: целовитост, завршеност, затворено дело, тектонски обликовано дело, органска целина. Сви ови термини, као и дела која одликују, дугују своје постојање античкој књижевности и филозофији и дубоко су укореењени у биће европске уметности. Тако код Аристотела читамо: „Трагедија је, дакле, подражавање једне озбиљне и целовите радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем страха и сажаљења врши прочишћавање таквих афеката.“ (Аристотел:1966), и у овој дефиницији трагедије нас тренутно интересује одређење *целовите радње*. За Аристотела је то радња која има почетак, средину и свршетак, где се почетак само не појављује нужно после нечега другог, већ се после њега појављује нешто друго; свршетак је, насупрот томе, нешто што долази после нечега другог, а после чега не следи ништа друго. Средина је оно што се појављује после нечега другог, а и после чега следи нешто друго. Добро склопљена прича не може почети ма чим, или се завршити било где, те, самим тим, закључујемо да добра прича мора бити састављена из делова који ће бити добро поређани и имати одређену величину.<sup>1</sup> Иако Аристотел не помиње често придев „леп“ у својој *Поетици*, ипак нема сумње да је леп, односно добар, онај објекат из делова (било да је живо биће или драма), који показује одређени ред, већ има и извесну величину и границе. Лепота се огледа у правилно распоређеним деловима, симетрији и ограничениости. Иако је Аристотел неоспорно увео много новина у појимање уметнички лепог и пољуљао Платонова схватања, ипак су и за Аристотела целовитост,

---

<sup>1</sup>Надаље нас Аристотел упућује у то зашто одређена прича мора бити састављена из добро поређаних делова и имати одређену величину: „Зато не би могла бити лепа ни веома ситна животиња – јер гледање губи јасноћу кад се приближи граници неприметног – ни веома крупна – јер гледање не бива у исти мах, него јединство и целина ишчезавају гледаоцима из видика, на пример кад би животиња имала дужину десет хиљада стадија.“ (Аристотел 1966) Овде је интересантно управо то подсећање на поредак, ред и величину који су централно место у филозофији антике и који трасирају начин обликовања уметничког дела у средњовековној и модерној европској уметности.

завршеност и поредак у уметничком делу и даље основни чиниоци. Средњовековно поимање лепог је у највећем броју случајева очувало овај поглед на лепо и на уметничко дело. Уметничко дело у средњем веку било је носилац анагошког смисла, само је метафора за невидљиви свет, и као такво оно нам нешто показује, док дискурзивно мишљење увек покушава да доказује. Па тако, контемплабилно уметничко дело има такав облик да јасно изражава своје значење и омогућава да се при чулном опажању схвати као целина. Оно што би Аристотел назвао целовитим делом са почетком, средином и крајем, средњовековни мислилац Тома Аквински назива интегритетом или савршеношћу, истичући при томе да је окрњено дело ружно. Осим тога, уметничко дело, да би се сматрало лепим, мора се одликовати пропорционалношћу и јасноћом. Дакле, цртеж је леп уколико прецизно ограничава једну обојену површину, а боје су уз то јасне и живе. Окрњен предмет, било случајно или намерно, у естетици Томе Аквинском не може бити леп. Њему недостају основни принципи попут целовитости и пропорционалности које су нарушене одређеним мањком дела.

Антика и средњи век нису ни могли имати другачије виђење уметничког дела, јер су погледи на свет и потребе били другачији. Сличан закључак донет је и на скупу који је био посвећен проучавању недовршеног дела, а одржан је 1956. године на Универзитету у Сарбрикену.<sup>2</sup> Јозеф Гантнер нас у свом делу *L'Imagine del cour* обавештава да су и други учесници током симпозијума 1956. године потврдили на основу својих истраживања античких дела или византијске уметности да у том периоду није могло бити аутентичних недовршених дела. Штавише, целовито и довршено уметничко дело владало је поетикама класицизма (Бен Џонсон, Корнеј, Буало), а могло би се слободно рећи да је и у савременој књижевности овако схваћено дело камен темељац теорије књижевности. Теорија књижевности сматра да дело треба да има почетак и крај. У пракси историје и теорије књижевности предлажу различите класификације крајева и истичу да дело треба да се

---

<sup>2</sup>О овом симпозијуму као и о учесницима, поготову Јозефу Гантнеру, веома се мало зна у српској научној јавности. Радови са овог симпозијума нису преведени на српски језик, нити се оригинални зборник може наћи. Такође, ни радови Јозефа Гантнера се не могу наћи на српском језику и аутор мора да примети да је он готово непознат нашој научној јавности. Све податке о његовом раду на пољу нон финита аутор је добио од проф. др Иве Драшкић Вићановић или пронашао у преводу на руски језик. Зборник са поменутог симпозијума: „Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium / Hrsg. Von J. A. Schmollgen. Eisenwerth. Bern, 1959.”

доживљава као довршено. Недовршено дело још увек се доживљава као куриозитет, покушај. Слично је и са другим уметностима.

Овде бисмо застали на кратко и вратили се на средњовековну уметност. Иако је неоспорно да је појам целовитог, пропорционалног и јасног владао естетиком средњег века, сматрамо да је неопходно нагласити да је већ средњи век познавао неке од принципа који ће бити кључни за формирање естетике недовршеног дела у савременим уметностима и књижевности. Период готичке уметности са својим донекле измењеним поимањем лепог унео је неке новине у ликовне уметности. Стремљење готичке катедрале ка небу насупрот романичкој приземности донело је ликовним уметностима неисцрпно богатство односа, многоструко нијансирање на свим пољима. И фантастичне гаргојле, подупрте необичним украсима, и цветне декорације, или витражи и скулптура, теже да у ликовне уметности уведу дубину простора, волумен, изнијансираност и експресивност. Биће то драгоцену открића за ренесансу.

Са друге стране, средњовековна књижевност, првенствено средњовековни витешки и куртоазни романи и њима слични спегови, настајали су и функционисали на један сасвим неубичајен начин, уколико имамо у виду поставке Аристотелове поетике, као и идеје средњовековних мислилаца попут Томе Аквинског. Наиме, средњовековни роман често је представљао низ догађаја или авантура које су биле уређене на такав начин да би се читаоцу који очекује чврсту структуру, учинило да се дело распада на засебне епизоде које су готово независне у односу на композицију дела. Смена снова, писама, описа напада разбојника, описа бродолома, љубавног заноса или изненадне љубави ствара утисак код читаоца да су ове авантуристичке епизоде прилично лабаво повезане и да готово да могу да стоје и засебно. Неки истраживачи сматрају да ослабљена композиција и недефинисана структура указују на то да је средњовековни роман само прелазни облик између античког романа и романа у савременом смислу. Други су опет склони да овакву композицију низања епизода повежу са помаљањем одређених интересовања за личност, да спев више не преноси некаква епска догађања, већ се фокусира на личност. Свакако, рано је говорити о психолошком роману, али је важан заокрет који бележи средњовековни роман, обраћајући се појединцу. Опет, неки истраживачи недовршеност романа виде у смрти ствараоца. Овде је важно нагласити да је још једна карактеристична одлика

средњовековне књижевности управо недовршеност дела. Уколико само узмемо за пример чувени спев *Роман о ружји* Гијома де Лориса, прisetићемо се да је он написао само један део романа, првих 4000 стихова, а затим је спев наставио сасвим други песник. *Роман о ружји* није јединствен пример. Чувени роман *Ланселот* Кретјена де Троа остао је такође недовршен и завршио га је Годфруа де Ланви. Многи средњовековни романи су остајали недовршени у савременом смислу речи, или би их настављали други песници. Дакле, очито је појам ауторства или проблем целине схватан потпуно другачије у средњем веку у односу на савремену књижевност. Уколико би се пример средњовековног романа посматрао засебно, питање ауторства као и проблем структуре или композиције би изгледали необично у односу на захтеве античке и средњовековне естетике. Зато би овде ваљало напоменути да за трубадурску и народну књижевност која се развијала паралелно са дворском књижевношћу, ово нису била кључна питања. Опште је позната чињеница да не постоји један одређени аутор у народној књижевности и да се свако дело може прерадити, дорадити, дописати или наставити. Очигледно да је за средњовековног ствараоца ово још увек сасвим разумљиво и не представља задирање у ауторску замисао. Што се тиче структуре народне књижевности, она познаје све врсте понављања, низања, настављања епизода или напева у песми. Осим народне и дворске књижевности паралелно се развија хришћанска летописна и житијска књижевност. Летописна књижевност и хронографи често веома мало говоре о свом аутору. С друге стране, летописи су праве ризнице када је реч о лабавој структури и серијском низању, јер су приче, описи, записи о владарима и владању који су сачињавали летописе, често неповезани или прелазе са једне теме на другу. Постоји још једна одлика коју деле средњовековни роман и летописна књижевност. Наиме, и средњовековни романи и летописни сводови дошли су до нас у великом броју варијанти. Што се тиче летописне књижевности то би се можда могло објаснити једноставно. Сваки манастир је сачињавао своју збирку, те су до нас дошле различите варијанте у зависности од тога из ког манастира потичу. Међутим, и средњовековни спевови упражњавају сличну праксу. Узмимо само за пример роман о Тристану и Изолди. Од настанка су познате две верзије: општа коју је написао Берул и куртоазна коју је написао Томас. Међутим, осим тих основних романа, постоји још велики број прерада, народних прича и препева. Наизглед, одлике као недефинисана композиција и структура, варијативност, недовршеност могу бити потпуно небитне и указивати на

прелазне периоде у историји књижевности. Па ипак, трагом Ауербаха и Мелетинског и ми сматрамо да је средњовековни роман имао централно место у европској књижевности.

Овде бисмо хтели да скренемо пажњу и на искуство средњовековне санскритске књижевности, као и на праксу далекоисточних уметности. Иако је њихов утицај на европску књижевност и уметност посредан, ипак с обзором на одређене праксе које су биле примењиване у средњовековном санскритском роману и далекоисточној уметности, првенствено сликарству, чини нам се веома важним и интересантним однос према недовршености у поменутих културама. Такође, сматрамо да нам на посредан начин пружају могућност да на нов начин сагледамо средњовековни роман у Европи, а, самим тим, и његов значај за нашу тему недовршености. У својим *Изабраним делима* Павел Гринцер нас упознаје са средњовековном санскритском књижевношћу и каже да и санскритску књижевност у том периоду такође одликују спевови или поеме које се називају велике поеме или махакавје. Махакавје спадају у уметничку књижевност и најближе су по својим одликама средњовековном витешком или куртоазном роману. У уводном делу свог дела Гринцер нас обавештава да и истраживач санскритске књижевности такође наилази на сличне проблеме као и његове колеге које се баве европском књижевношћу, јер многа дела нису комплетно сачувана, постоји велики број варијанти једног те истог дела, те нејасна хронологија. Надаље, Гринцер пише да је највећи део санскритских поема до нас дошао недовршен. На пример, Калидасина *Кумара-самбхаву* или *Рођење Кумаре* нам доноси само првих осам песама о браку богова Шиве и Парвати, али се ни не помиње рођење Кумаре који се наводи у наслову. Наредних девет песама који говоре о овом догађају, припадају каснијем времену и перу другог аутора. На подједнако неочекиван начин прекида се и Калидасина *Рагху-вашна* или *Под Рагху*. Ово нису једини примери. Гринцер наводи низ других дела средњовековне санскритске књижевности која су недовршена, начешће потпуно неочекивано прекинута, чак и пре увођења лика који би био поменут у наслову. Такође, Гринцер додаје да и када је дело наизглед довршено, наставак често припада потпуно другом аутору. Овакво стање у санскритској средњовековној књижевности често се доводи у везу са сличним разлозима као у европској средњовековној књижевности, те се као најчешћи узрок наводи смрт аутора или незаинтересованост да се дело заврши, нестанак рукописа, или, пак, да је то некакав прелазни период у смени стилова. Међутим, имајући у виду да ипак постоји

велики број очуваних манускрипата, те имајући у виду значај средњовековног романа како у Европи, тако и за санскритску књижевност, мало је вероватно да су то узроци. Са друге стране, лични разлози као смрт аутора или незаинтересованост да се дело доврши би изгледали готово као епидемија с обзиром на број недовршених поема у санскритској књижевности, па чак и у европској. Осим тога, недовршеност се не би ограничила у овом случају искључиво на средњовековну поему, већ би се ширила и на друге жанрове. Па ипак, санскритска драма је веома добро очувана и увек довршена. Исти је случај и са лириком. И сам Павел Гринцер долази до сличних закључака, па покушава да реши овај проблем на други начин. Гринцер истиче да је драма била јасно одвојена од средњовековне поеме. Трактати о драми јасно истичу њену орјентисаност на то да фабула треба да буде исприповедана у линеарном следу од почетка до краја и да везе у делу треба да јасно покажу преображај драмске топице у догађаје који следе. Потпуно су другачија упутства за аутора поеме. Иако су издашна у погледу благослова који треба да се нађе у уводном делу поеме, ликова и како их представити, догађаја или места који треба да буду што детаљније описани уз употребу метра и стилских фигура, нигде се не помиње како треба да буду распоређене песме у оквиру поеме, нити како треба да буду повезане, а још мање о томе како би поема требало да се завршава. Опширна упутства се тичу описа мора, планина, река, градова, изласка и заласка сунца, годишњих доба, љубавних састанака, свадби, гозби... Препоручује се што отменији говор и што више дигресија. Аутори поетика се очито нису занимали за развој сижеа, већ пре за средства и начин изражавања. Тим поводом, истраживачи који су навикли на другачији начин обликовања сижеа, најчешће су збуњени структуром санскритске средњовековне поеме. Чувен је коментар А. Вебера који је санскритску средњовековну поему упоредио са правом индијском џунглом, кроз коју је немогуће проћи од разноврсних лијана, наравно имајући у виду велики број описа и дигресија које успоравају радњу и измештају читаоца из линеарног тока догађаја. Вебер је овај коментар упутио *Кадамбари*, поеми која је такође недовршена.<sup>3</sup> Санскритска средњовековна поема би нас свакако оставила затечене, уколико бисмо имали само у виду њену усмереност на богатство описа и честу недовршеност или прекинутост на најчуднијим местима, међутим до нас су дошле и неке од поетика из тог периода. Тако најранија поетика из седмог века која припада перу Бхамахе, поезију одређује као реч и

---

<sup>3</sup>Поема се прекида у тренутку када се појављује главни лик.

смисао који су нераздвојни. Потврђујући њено јединство и Бхамаха и потоњи аутори су сматрали да тело поезије (реч и смисао уједињени у тело поезије) не може постојати без украшености, било да су то стилске фигуре или питања стила. Сматрало се да је суштина песничког исказа у вешто организованом песничком језику. Самим тим она се није интересовала за садржај, композицију или тему и то се није ни обрађивало у поетикама. Један од аутора поетика отворено и каже: „Одлика теме је небитна за песника, савршенство или несавршенство поезије зависи од начина изражавања” (Гринцер:2013). Управо усмереност на језик, језичке могућности, усмереност на поетску изражајност одлике су санскритске књижевности. Из тога произилази да је тема само полазна тачка или само повод за ствараоца да покаже своје умеће. Он хоће да слушаоца задиви својим поетским могућностима и како влада језиком, лепотом стила, а не да исприча поучну причу. Није битно шта се десило са неким богом или јунаком, а ако то жели да зна, слушаоца или гледалаца ће одгледати драму. Битно је како је речено оно што је речено.

Ова дигресија о санскритској средњовековној поеми приближава нас европском средњовековном спеву, чије су одлике стил, језички украси, ритмичка организација. Латинске поетике дванаестог и тринаестог века такође се баве начином на који ће се нешто исприповедати. Стилске фигуре, тропи, метар, ритмика, лепота језика и стила су преокупације ових поетика. Оне се баве пре анализом одломка, фрагмента, фразе, па чак и једне одређене речи. Не интересује их цело дело. Чак, штавише, целовитост се ни не помиње у средњовековним поетикама. Предлажу се начини за почетак дела или како да се поједини делови прошире убацивањем најразличитијих описа. Као што знамо, многи су средњовековни европски романи остали недовршени или су их настављали други аутори. Аутор студије о средњовековним романима, П. Зимтор, уз то додаје да и код многих довршених дела тешко да може да се испрати одређена линија заплета и да се препозна целовитост дела. Ове одлике су водиле ка циклизацији и низању епизода, одређеном серијском обликовању дела које смо поменули на почетку излагања о средњовековној књижевности. Павел Гринцер сматра да су те одлике како у средњовековној санскритској књижевности, тако и у европској, повезане са усмереношћу на стил, на израз, као и на одломак, а не на цело дело. Дело готово да се расипа, текст је флуидан и лако му се додају нове епизоде или се пребацују у други циклус. Са ове тачке гледишта недовршеност изгледа као природна одлика поменутих текстова, а не као случајна мањкавост. Као што

видимо недовршено дело да се испратити кроз историју уметности и књижевност. При томе, узроци нису увек случај или занемаривање дела због губитка интересовања, већ недовршеност може бити саставни део стваралачког процеса као продукт одређене поетике. Међутим, ако је у средњовековној европској и санскритској књижевности дело недовршено, јер је продукт поетике која је усмерена на неговање израза, па јој је неопходно да дело остаје отворено и флуидно, у периоду ренесансе се по први пут јавља недовршено дело као продукт неговања принципа естетике недовршеног. Принцип естетике недовршеног по први пут је свесно и намерно употребио Микеланђело Буонароти у ликовним уметностима. Када се данас осврнемо на Микеланђелову заоставштину, видимо да поред великог броја довршених дела постоји и велики број *недовршених дела*. Одређене скулптуре попут *Светог Матеја* и *Брадатог роба* као да су застале на пола. Назире се тело и неки делови су fino обрађени длетом, док опет одређене површине нису готово ни дотакнуте. Сам је Микеланђело сматрао да грубост скицираног нимало не утиче на савршенство и лепоту дела. И не само то, већ статуа постоји у мермеру (односно, камену), па је тако уметник само ослобађа од вишка материје. У делу Иве Драшкић Вићановић *Нон финито* читамо како недовршене Микеланђелове скулптуре нуде да, такорећи, сами наставимо са процесом клесања и да „извлачимо” живу форму из камена, те да при томе можемо да сагледамо и читав процес када из стања небића прелази у формиран лик, у биће. Овај процес, а не готов производ процеса, додатно нам пружа и осећај времена који није својствен ликовним уметностима, оријентисаним на просторност. И сама техника коју користи Микеланђело је *нон финито* техника, јер се комбинују fino обрађени делови са грубо обрађеним, светлост се комбинује са сенком.

Међутим, Микеланђело није био једини који је открио снагу и могућности принципа недовршености. У радовима Леонардо да Винчи користи технику „светло тамно” (*chiaroscuro*). Иако, при томе, на тим цртежима нема недовршених потеза или нагло прекинутих потеза, може се рећи да контура уопште нема, већ се ликови помаљају директно из таме. Пред нама поново настају ликови који као да су до мало пре били тама, небиће. Биће задобија форму „форма предмета се постиже низом суптилно нијансираних валера који нам омогућавају да насликани предмет – фигуру видимо као да израња из сенке у светлост, форма постаје функција светлости, она је светлошћу обликована и отета



мраку – сенци непостојања” (Драшкић Вићановић:2010). Док светлост обликује предмет посматрач је увучен у процес и пред његовим очима се разоткрива процес настанка. Овај ће принцип обилато користити барок, па је тако Буркхарт у својим радовима о Рубенсу већ тада написао да су тамне и светле масе еквивалентне и да су подједнако важне за уметника и потпуније разумевање барокне уметности<sup>4</sup>. Са друге стране, и Дијео Веласкез у својим делима обликује свет помоћу светлости, јер управо она даје контуре и дозвољава да предмети изађу из мрака, а да се боје дефинишу. Ту су и други мајстори барока попут Каравађа или Рубенса који временом све више нуде оку посматрача процес настајања. Међутим, то сада више није само процес настанка одређених предмета и бића који се појављују пред нама на слици, већ и процес настанка самог уметничког дела. Уметници нам све више нуде да завиримо у њихову уметничку лабораторију и разумемо процес настанка дела. Није више довољно што контуре нису јасно оцртане и што се границе предмета претапају, Тицијан оку посматрача открива и потез кичице који више није мајсторски упакован, већ намерно ослобођен и понуђен реципијенту да би што више учествовао у конституисању самог дела. Највећи домет у комбиновању кјаро-скуро методе и отварања потеза кичице је достигнут у делу *Las Meninas* Веласкеза. Контуре као такве не постоје и сви су ликови обликовани игром светлости и сенке. Сенка која је апсорбовала светлост, дозвољава другим ликовима да се у светлости појаве. Ликови су производ претапања светлости и сенке, да би тамо где се светлост згусне, настао лик. Потези су слободни и јасно је показан рад кичице. У ликовним уметностима барок нуди контуре које се отварају, композиције на слици које више нису стегнуте одређеним правилима, а потези сликарске четкице постају видљиви и отворени за око посматрача.

Са друге стране ренесанса и барок у књижевности у великој мери преузимају и развијају наслеђе средњег века. Песник и даље осећа да му је израз важан, те да му тема служи као повод за исказивање мајсторства, па је низање епизода, дигресије, описи много важније од логичког следа догађаја и завршавања дела. Чувени спев Матеа Бојарда *Заљубљени Орlando* тако остаје недовршен и задобија много наставака, од којих је најчувенији Ариостов *Бесни Орlando*. Слично стоје ствари и са Спенсеровом *Вилинском краљицом* која се састоји од епизода које немају никакав логичан след, већ час иду напред,

---

<sup>4</sup>Овде бисмо желели да укажемо на термин који бира Буркхарт – *еквивалент*, а који ћемо касније срести код Јурија Тићанова када говори о пропуштеним главама у Пушкиновом *Евгенију Оњегину*.

час на почетак приче, да би се тек наједном прекинула. Бојардо и Спенсер нису једини. Остају недовршена дела Петрарке, Макијавелија, Ронсара, Сиднија и Гонгоре.

До велике промене у књижевности долази у епохи класицизма. Усмереност на стил, тропе, стилске фигуре, начин изражавања повлачи се пред захтевима класициста. Сиже почиње да доминира књижевном сценом, јер служи као средство путем ког аутор открива своје намере. Класицистичка поетика, самим тим, промовише роман са сижеом у коме ће се строго водити рачуна о структури. Поставља се захтев да се теме и догађаји одвијају узрочно-последично од почетка према крају. У оваквом делу „захваљујући току догађаја дело добија почетак, средину и крај, па самим тим задобија целовитост и довршеност“ (Кајзер:1956). Ово подсећање на Аристотела је владало у доба класицизма и остало актуално и у данашње време. Међутим, иако је у доба класицизма свакако однело превагу и устоличило роман какав данас познајемо са јасно дефинисаним почетком, средином и крајем, већ у сентиментализму и романтизму стваралачка пракса поново је прибегла принципу недовршености.

Вероватно најчувенији недовршени роман Лоренса Стерна *Тристрам Шенди* припада сентиментализму. Он је у исто време откриће модерног начина примене принципа недовршености који нешто касније развијају романтичари и средњовековне праксе која се огледала у слободном низању неповезаних епизода, обилним дигресијама и незаинтересованости за логички след догађаја.

Романтизам као правац представљао је протест против готово свих вредности које је неговао класицизам. Целовитост, уређеност, јасноћа, логично размишљање и узрочно-последично излагање догађаја – све су то вредности које романтизам није ценио. Уз то, наслеђена још из средњег века реторика и граматика романтичарима су представљале окове. Треба имати у виду да су романтичари у школама и лицејима затекли школски систем и начин размишљања који се базирао на реторици, где су граматика и тропи владали стилем. Уз то, филозофско мишљење се заснивало на изграђеном систему, на читком и јасном изношењу чињеница и логичком заснивању доказа. Романтичари су

желели да постигну синтезу поезије и филозофије, да обнове „рај идеја”<sup>5</sup>, али да то ураде на свој начин. Свесно се труде да прераде и разруше владајуће каноне у изражавању, стилу и мишљењу. Тако већ Фихте, иако ученик Канта, сматра да је форма система случајна и да је необавезна за сазнање. Да је пре средство, него циљ. Код Новалиса наилазимо на следећу интерпретацију: „Прави филозофски систем треба да је слободан и неограничен или, тачније речено, несистематичност треба да буде укључена у систем”(Вайнштајн:1994). Дакле, ако би се систем прихватио, морао би да постане покретан, динамичан, такоређи, мобилне природе да би могао да подноси непрестано ширење и попуњавање. Романтичарско мишљење не може да се сложи са затвореним системима, са монолошком, логиком коју романтичари често називају „лешом мисли”. Никакве дефиниције, никаква појмовна одређења. Када Новалис говори о томе шта је поезија, он само каже „поезија је поезија”. Идеје романтичара о слободном филозофском и песничком мишљењу и изражавању нису остале само у домену теорије. Сам Новалис је објавио читаву серију фрагмената, од којих је прва серија *Цветни прах* изашла 1798.г. у часопису Атенеум. Редакцију је урадио нико други до Фридрих Шлегел. Након тога уследио је наставак, а фрагменти су се показали као употребљиво публицистичко штиво. Осим тога, фрагмент и фрагментарност представљали су за романтичаре књижевно семе за будуће нараштаје. Наиме, због своје отворености фрагмент је нудио мноштво могућности. Није га требало учити напамет попут афоризама и максима, већ се очекивало да се он временом растапа у читаочевим мислима, отварајући тиме путеве за нове асоцијације и мисли које из тога могу да проистекну. Читалац га може само промишљати, али исто тако може га проширити у есеј или расправу и постати ко-стваралац или настављач. То је управо циљ коме су романтичари тежили. Речи треба да побуђују, а појмови, ако их користимо, треба да буду живи.

Захтев за фрагментарношћу увео је у књижевност романтизма велики број маргиналних жанрова. Из приватних сфера и школских учионица они су изашли на светлост дана и постали најчешће употребљивани жанрови. Тако су дневници, приватна писма, есеји, маргиналије, путни записи, мемоари, бележнице, *table talk*, пројекти,

---

<sup>5</sup>Новалис то описује на следећи начин: „У духовно-природном систему треба свуда сакупљати идеје, свакој обезбедити својеврсну подлогу, климу, посебну негу, посебно друштво – да би се створио рај идеја – а то је истински систем” (Вайнштајн,1994)

расправе, разговори, проповеди, лекције и беседе из учионица освануле у часописима. Иако су сви ови жанрови били познати и пре, разлика у употреби је велика. Маргинални жанрови постају водећи жанрови. Заступљени су код свих романтичара попут Шлегела, Шлајермахера, Новалиса, Ритера, Тика и др. Међутим, то није једина промена. Иако су и пре писане посланице, оне су састављане по угледу на препоруке традиционалне стилистике и риторике. Романтичарске посланице су посланице пријатељима. Оне одишу присношћу, пријатељским тоном и лакоћом, што није одлика званичног послања. Овакав тон требало је, између осталог, да помогне аутору да се осећа што слободније и да мисли што слободније. Јер ако жели да мисли о бесконачном попут романтичара читалац треба да буде слободан, а аутор му у томе може помоћи, нудећи му мисли које су формулисане на што слободнији и што стимулативнији начин.

Утицај маргиналних жанрова у роматизму је неоспоран. Неопходно је ипак рећи да су и остали традиционални жанрови били присутни. Осим поезије, романтичари су начешће прибегавали поеми и роману. Међутим, и овде је интересантна тенденција да се дело остави недовршено<sup>6</sup>. Често су разлози управо избор теме и немогућност да се она доведе до краја. Тако, на пример, није довршен *Хајнрих из Офтердингена* Новалиса, *Емпедокле* Хелдерлина, три романа Жан-Пола Рихтера, *Лутање Франца Штернбалда* Лудвига Тика, *Животни погледи мачка Мура Хофмана*, *Хиперион* Китса, *Кублај Кан* Семјуела Колрица. Истраживачи романтичара попут Михајлова и Турајева управо наглашавају да је недовршеност ових дела намерна и да се у потпуности уклапа у тему и идеју романтичара. Да ли се лутања уметника из Новалисовог<sup>7</sup>, Тиковог и Жан-Полових романа могу тек тако финализирати? Финале је разрешење одређеног конфликта. Да ли се лутања и конфликти романтичарских јунака могу завршити? Вероватно је најприхватљивији одговор на то питање дао руски естетичар почетка XIX века, И. Кронеберг: „У делима природе постоји почетак, постепен развој и крај, а пуноћа природног бића је за нас неприметан моменат кулминације њеног живота; у делима

---

<sup>6</sup>Овде не желимо да тврдимо да су све романтичарске поеме и романи остали недовршени искључиво због тога што су аутори имали у виду естетски принцип недовршености као такав. Свакако да су разлози могли бити и случајни или ненамерни у одређеном броју случајева. Па ипак, сама тенденција романтизма, њена тежња ка бесконачном, ка неизрецивом која језахтевала слободно мишљење и слободнији исказ и, самим тим, породила фрагментарност, свакако је оставила печат и на традиционалним жанровима.

<sup>7</sup>Новалисов роман јесте остао недовршен због смрти аутора. Међутим, истраживачи се слажу да је његова недовршеност „у природи жанра“. Види: С. В. Турајев *Од просвећености ка роматизму*, Москва, 1983.

уметности нема ни почетка, ни постепеног развоја, ни краја, већ само пуноћа бића у пуном сјају“ (Кронеберг:1974).

Романтичарска пракса не само да је развила идеју о слободно мишљењу и изражавању, већ ју је и отеловила у својим многобројним делима. Без обзира да ли је у питању фрагмент у својим многим облицима или недовршени роман, јасно је да је романтизам у потпуности усвојио принцип естетске недовршености. Међутим, романтизам је заслужан и за постулирање креативне рецепције и креативног реципијента. У свом чланку *О неразумљивом* Фридрих Шлегел између осталог говори и о фрагменту и његовој неразумљивости. Осим што потврђује да фрагмент тежи неразумљивости, он додаје да је та неразумљивост сугестивна и да има педагошку функцију, јер човек открива границе свог разумевања и тежи да их прекорачи. Тај подстицај биће изванредно важан за теорију рецепције, јер се читалац не мири са сазнањем да краја нема или да нешто не разуме. Резултат оваквог ускраћивања аутора јесте креативна рецепција дела.

Романтизам је извршио огроман утицај на потоњу књижевност и уметност. Шлегел је прорекао будућој уметности да ће бити „тешка“, јер ће тежити да ангажује реципијента и да га побуди на промишљање и превазилажење сопствених граница. Данас, када се осврнемо на достигнућа уметности и књижевности двадесетог века, можемо га упоредити са Роденовим *Мислиоцем* – задубљен у мисли, било да промишља неко уметничко дело или, пак, своје постојање. *Мислилац*, међутим, није само симбол „тешке“ уметности и књижевности у двадесетом веку, већ је такође један од изванредних примера како се применом принципа недовршености у скулптури може створити „метафизичка скулптура“. Тим поводом читамо у *Нон финиту* Иве Драшкић Вићановић: „Из Роденовог скулпторског опуса издвојили бисмо и уврстили у нашу „метафизичку скулптуру“ следеће: чувеног и дирљивог *Мислиоца*, *Поред мора (Млада жена)*, прелепу *Данаиду*, *Ону која је била лепа*, *Фауна и нимфу*, изванредну *Мисао*, *Размишљање*, *Балзака* и потресни *Пољубац*.<...> Сва ова дела слична су Микеланђеловим по дубокој филозофској поруци коју у себи носе и разоткривају, захваљујући управо принципу *нон финито* који им је у основи. Принцип недовршености је тај који има посебну филозофску моћ, моћ директног и непосредног прохода *мета та физика*, дубоко естетичног додира са трансцендентним“ (Драшкић Вићановић:2010). Шлегел је очито био у праву,

предосетивши да ће се будућност уметности огледати у делима која ће све више користити принципе који ће рецепијенту на један начин отежавати примање поруке, те ће он бити све више ангажован у потрази за смислом уметности. Принцип *нон финито* постиже свој циљ, а Роденова скулптура представља изванредан пример употребе принципа недовршености у ликовним уметностима.

Друга половина XIX века и XX век све више теже *отвореном делу*. Самим тим, принцип недовршености који дело чини отвореним, остаје трајно инкорпориран у књижевности и уметности. Тако, на пример, Балзак, размишљајући о стваралаштву као процесу који се на да довршити, односно да уметност није резултат, већ једно непрестано стварање, пише своје *Непознато ремек дело*. Са друге стране, Флоберов роман *Бувар и Пекише* остаје такође недовршен као последица пишчеве тежње да напише потпуно слободан роман, књигу без сижеа, која би се држала само унутрашњом снагом стила. Необична је ова Флоберова тежња која неодољиво подсећа на усмереност средњовековних стваралаца који су били посвећени стилу и изразу, а не сижеу и узрочно-последичном излагању.

Двадесети век доноси велики број дела која су не само отворена, већ и формално недовршена. Појављују се и у прозним жанровима и у поезији. Овом приликом поменућемо примера ради само неке примере попут Кафкиних романа *Америка*, *Процес* и *Замак* који су написани као низ епизода. И данас још увек су подељена мишљења око редоследа епизода које су довршене. Међутим, питања која романи постављају се не могу решити, и сама је поставка ових романа таква да остају нерешени.

Сјајан пример недовршености у поезији, односно готово парадокс до ког је принцип недовршености доспео, свакако је *Поема краја* у делу *Смрт уметности* руског песника Василиска Гњедова. *Поема краја* је представљала потпуно празан лист папира са насловом непостојеће поеме. У оригиналном издању на дну листа је био штампарски лого штампарије у којој је књига штампана. Истраживачи се и данас споре да ли је овакав потез Гњедова представљао поништење и самог принципа недовршености или је, баш насупротив, пример његове потпуне употребе.

На крају овог историјског прегледа сматрамо да треба да додамо да је принцип недовршености био већ вековима инкорпориран у уметност на Далеком Истоку. Под утицајем чан и зен будизма и таоизма ликовне уметности, калиграфија и поезија у Кини и Јапану су принцип недовршености примењивале вековима. Спонтаност и случајност део су свакодневног живота како у друштву, тако и у природи. Када уметник покушава да ову спонтаност и случај очува и у уметничком делу културолог Алан Вотс то назива „контролисани случај”. То не значи да је дело буквално препуштено случајности, већ да за уметника нема битне разлике између природе и људског ума. Људска творевина није нешто вештачко, те не може бити ни дуалности између природе и естетског акта. Ако природа познаје случајност и спонтаност, онда је и мајстор мора познавати и дозволити да његова кичица „плеше” по папиру. С обзиром на то да се кинески карактери пишу такође кичицом, то не удаљава превише калиграфију, писање поезије и сликање тушем. Осим тога, мајстор мора да зна када је довољно рекао. Од уметника се не очекује наравоученије, већ повод за размишљање о свету у непрестаној промени. Ова промена се огледа у случају, недовршености, несигурности ствари и бића. Умајући све ово у виду не изненађује што је недовршеност готово неопходна одлика кинеске и јапанске уметности. Тако код Вотса читамо: „The Sung masters were pre-eminently landscape painters, creators of a tradition of “nature painting” which has hardly been surpassed anywhere in the world. For it shows us the life of nature—of mountains, waters, mists, rocks, trees, and birds—as felt by Taoism and Zen.<...> One of the most striking features of the Sung landscape, as of sumi-e as a whole, is the relative emptiness of the picture—an emptiness which appears, however, to be part of the painting and not just unpainted background. By filling in just one corner, the artist makes the whole area of the picture alive. Ma-yüan, in particular, was a master of this technique, which amounts almost to “painting by not painting,” or what Zen sometimes calls “playing the string-less lute”. The secret lies in knowing how to balance form with emptiness and, above all, in knowing when one has “said” enough”(Watts:1957). Овакав начин изражавања у далекоисточној уметности није везан за посебан период или век, већ прожима уметност уопште. Управо зато смо помињање уметности Далеког Истока изоставили из историјске перспективе и поменули га на крају овог поглавља.

## 2.2 Недовршеност у контексту књижевности

Почетком двадесетог века Хајнрих Велфлин је у својој чувеној студији *Основни појмови историје уметности* расправљао о смени стилова у архитектури и ликовним уметностима и успешно поставио темеље једном другачијем поимању барока. Иако је још његов учитељ Јакоб Буркхарт истицао многа достигнућа барока, тек је Велфлинова књига успела да успостави одређену равнотежу међу односе у стилевима и укаже на то да су барок као правац, али и барокно као естетичка категорија равноправни са класицизмом и класицистичким поимањем уметности. Наиме, барок и барокно су се током векова перципирани као деградација савршених класицистичких принципа, те, самим тим, као мање вредна или маргинална појава. У својој књизи Велфлин износи мисао да током смене стилова у уметностима долази, у ствари, до смене две основне форме – класичне и барокне. Разлике између ове две форме Велфлин представља у пет појмова: 1. Линеарно насупрот пикторалном, што би значило да линеарност која одликује класичну форму тежи да усаврши линију и да истакне контуру предмета, док пикторално тежи да сведе контуру на минимум и да оку понуди целовиту слику која као да се растапа у бесконачном; 2. Површински приказ насупрот дубинском. Линија је везана за површину, за једну раван, што нам класично и нуди, док барокно тежи да уђе у дубину, да прикаже додатне димензије, обим тела; 3. Класично негује затворену форму коју оивичава контура предмета, док барокно негује отворену форму самим тим што тежи да избегне линију, да избегне дефинисан детаље и допусти реципијенту да захвати слику одједном; 4. Линеарност и затвореност форме воде ка томе да класично негује мноштво детаља који су сви дефинисани и, иако су део одређеног система, сваки је, опет, засебан. Барокно, пак, тежи јединствености, јер отворена форма и неодређена линија резултирају тиме да реципијент захвата слику као целину; 5. Последњи принцип који проистиче из претходних је одређена јасноћа у класичној или нејасноћа, односно неодређеност предмета у барокној форми које су директно везане за претходне појмове. Велфлин, затим, на многим примерима развија своју тезу и, анализирајући их, указује на чињеницу да барокно не представља губитак у односу на класично, већ да барокно као естетичка категорија представља другачији поглед на лепо. Самим тим, користи се другачијим принципима



обликовања да би се такав поглед исказао. Надаље, Велфлин сматра да се барокна и класична форма смењују кроз историју уметности из одређених психолошких разлога. Како се мења поглед на свет и однос према свету, мења се и израз, ствара се нови стил који може више нагињати барокној форми или класичној. Иако се Велфлин у својој студији бави искључиво ликовним уметностима и архитектуром, сматрамо да је његов визионарски закључак о барокној форми као естетичкој категорији умногоне допринео да се о њој и појмовима који је сачињавају, почне говорити и у књижевности, музици и другим видовима уметности. Наиме, иако је на први поглед необично применити појмове линеарности и пикторалног, површинског и дубинског или отворене и затворене форме у књижевности, управо ће то бити важни принципи у конституисању другачијег погледа на књижевно уметничко дело. У теорији и критици двадесетог века појавиће се паралелно термини отворено/затворено, отворена форма/затворена форма, довршено/недовршено, отворено дело/затворено дело, нон финито, отворена структура, итд. Тако у књизи Умберта Ека *Отворено дело*, која се појавила средином двадесетог века, Еко своју расправу започиње управо речима да се променио поглед на свет, па се самим тим појавила и потреба да се дело обликује на другачији начин. Еко тежи да истражи реакцију уметности и уметника на случај, неодређено, вероватно, двосмислено, плуривалентно који долазе из различитих наука попут математике, биологије, физике, логике, психологије. Све поменуте науке описују одређени део света и засипају свакога од нас непрестано новим сазнањима. Савремена уметност покушава да реши ову кризу за себе и на себи својствен начин, те, како Еко каже, „ствара слике свијета које вриједе као *епистемолошке метафоре*“ (Еко:1965). Истражујући овај проблем, Еко говори о савременој поезији, сликарству, музици, телевизији. Покушава да покаже на какав начин се обликује дело у различитим уметностима да би се одговорило на поменуте изазове. Па иако су методе различите, ипак је свим делима заједничка управо отвореност. Отвореност дела унапређује у реципијенту „акте свјесне слободе“ (Еко:1965) који реципијента постављају у центар мреже непрегледних односа, где реципијент може да *рестаурира свој* облик дела, а да не буде везан неком нужношћу коју му налаже затворена структура дела. Сам Еко ипак наглашава да разликује готова, довршена дела која остају отворена за одређене односе и другачија тумачења. Аутор је ове могућности имао у виду при стварању. Могло би се овде с правом рећи да књижевност увек тежи једној врсти унутрашње отворености која

подразумева читаочев особени доживљај. Друга врста дела су „дела у покрету“ која се у строгом смислу једино и могу назвати отворена дела, а карактерише их неодређеност саопштења, недовршеност форме, вишесмиленост. Еко очигледно има у виду недовршено дело, јер се термини отворено дело и недовршено дело јасно преклапају, указујући на намерну интенцију аутора да у формалном смислу дело не доврши, да пружи реципијенту крњу информацију, да донекле „замагли“ видике и учини дело захтевнијим, непрозирнијим, те да што више активира реципијента. Иако се слажемо са Еком да су отвореност и затвореност дела два равноправна погледа на свет, односно два равноправна естетичка принципа попут класичног и барокног, које заступа Велфлин, ипак сматрамо да је за дело, које је обликовано према принципу естетске недовршености, адекватнији назив недовршено дело. Наиме, и сам Еко препознаје „готова, довршена дела која остају отворена за одређене односе и другачија тумачења“ (Еко:1965), дакле дела која нису обликована по принципу естетике недовршеног, али су отворена дела. С друге стране, књижевност познаје отворене форме, где се „под отвореношћу подразумева степен еластичности формалне организације, структуре и тоналног дијапазона одређеног књижевног дела“ (Живковић:2001). Па се тако под отвореним формама подразумева, на пример, есеј, писмо, дијалог итд., за разлику од затворених форми попут сонета, анегдоте, новеле, итд. Ова дела нису обликована по принципу естетске недовршености, иако се називају отвореним формама. Самим тим, сматрамо да је дела, обликована по принципу естетске недовршености, адекватно називати недовршена дела.

У руској литератури паралелно се могу срести термини нон финито, отворена структура, отворено дело, отворена форма, недовршеност, недореченост, недовршено дело. Абрамовских у својој студији о Пушкиновим делима, која су остала случајно недовршена, под називом „Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний произведений А. С. Пушкина)“ нуди следеће термилошко појашњење: као општи појам она уводи недовршеност (незавершенность), коју одликује и свесна и несвесна ауторова интенција на унутрашњу и спољашњу недовршеност текста, постојање тамних места, пропуста. Незавршеност је својствена жанровским модификацијама фрагмента, одломака, скица и делима отворене структуре. Затим уводи:

1. Нон-финито је термин који предлаже западноевропска естетика. Овај термин одређује дела која теже да пренесу тајну тренутног у уметности, а по свом садржају су блиска појму недовршености (незавершенности).

2. Незавршеност (незаконченность) је случајно недовршено уметничко дело због субјективних и објективних разлога.

3. Недовршавање (незавершаемость) је свесна усредсређеност на незавршеност текста, на отвореност његове структуре.

4. Довршеност (завершенность) представља целовитост уметничког дела, конструктивну целину која обједињује аутора и читаоца

5. Завршеност (законченность) је формална граница било ког уметничког дела.

Абрамовских очито покушава да разграничи све термине и да их јасно утемељи, те се недовршавање поклапа са естетским принципом недовршености у нашој литератури, а недовршена дела су дела која су обликована по принципу естетике недовршености, те су усмерена на незавршеност текста. Дакле, према Абрамовских недовршено дело је усмерено на незавршеност формалних граница текста, на отвореност његове структуре. Тиме није нарушена његова довршеност, односно целовитост уметничког дела која представља конструктивну целину која обједињује аутора и читаоца. Међутим, збуњује разлика између недовршености и недовршавања (именице истог корена овде у једном случају означавају и хотимично и нехотично недовршавање дела (недовршеност), а у другом искључиво хотимично недовршавање (недовршавање)), те приближавање нон финита и недовршености (у дефиницији Абрамовских недовршеност може бити и случајна, док то није одлика дела нон финита). Међутим, и сама Абрамовских истиче да је употреба ових термина у руској критици и теорији још увек условна.

Да бисмо избегли неспоразум између недовршеног дела и незавршеног текста, те нејасноћа у односу на термине недовршености и недовршавања и односа недовршености и нон финита који се појављују код Абрамовских, а са којима се не слажемо, ми ћемо користити следеће термине:

- недовршеност и недовршено као основне појмове естетике недовршеног

- дело, обликовано по принципу естетике недовршеног називаћемо недовршено дело. Осим тога, хоћемо још једном да истакнемо да је недовршено дело у потпуности довршено у смислу целовитости уметничког дела, односно да представља конструктивну целину која обједињује аутора и читаоца.
- нон финито и недовршено за нас су синоними, те сматрамо да међу њима нема никакве разлике, сем изворног порекла термина.
- термин недовршена форма ћемо употребљавати када будемо говорили о обликовању језичког материјала у делу, односно о формалној и структурној организацији дела.

\*

У претходном поглављу смо већ поменули да се недовршеност, па, самим тим, и отвореност појавила много пре двадесетог века. И сам Еко летимице помиње барокну уметност и романтичаре за које каже да по први пут свесно користе принцип отворености у конструисању својих дела. Наредне странице биће у потпуности посвећене феномену недовршеног у књижевности, али ћемо на самом почетку нагласити да се нећемо бавити античком књижевношћу. Иако нам античка књижевност нуди изобиље недовршених дела, она спадају у сличајно недовршена дела, без свесне намере аутора да их остави недовршене и тако изрази некакав нови поглед на свет. Фрагменти мелике или филозофских изрека утицаће на неке експерименте у двадесетом веку, па ипак су они пример деструктивних снага протока времена које не штеди ни велика уметничка дела. Накратко ћемо се осврнути на средњовековну књижевност и барок, где се недовршено дело јавља као продукт сучељавања случаја и избора ствараоца. У претходном поглављу, где смо представили кратак историјат недовршеног дела у уметностима, поменули смо да је средњовековни куртоазни роман, као и средњовековни санскритски роман, до наших дана дошао у многим варијантама и да је често био недовршен. Иако су истраживачи сматрали да је у питању случај, односно утицај протока времена, непостојаност материјала за писање, историјске прилике или одлука самог аутора да напусти своје дело, све чешће код савремених истраживача наилазимо на мишљење да ово нису били пресудни разлози да дело остане недовршено. Многи аспекти попут варијативности,

понављања, низања великог броја епизода у куртоазном и витешком роману, као и у санскритском средњовековном роману, у вези су са њиховом недовршеношћу. Средњовековни аутор црпи своја упутства из реторике и граматике које га упућују у тајне стила, односно уче га начинима како да започне своје приповедање, како да га украси, да покаже своје умеће маневришући тропима и вештим описима. Тема је чешће повод за показивање мајсторства, те да би у потпуности успео да се исказе, аутор прибегава многобројним дигресијама који се нижу у засебне епизоде. Оне су, свакако, начин да се представи дугогодишње лутање јунака, његова посвећеност, његова потрага, али у исто време ово низање епизода даје могућност песнику да покаже своје умеће. Уколико је успео да освоји публику, она безмало неће ни желети да стигне до краја, јер је ток приповедања исувише заносан. Крај не би представљао само довршеност приче са задатим исходима и поукама, већ и крај својеврсног уживања у слушању или читању. Дакле, песник није вођен идејом да слушаоцу или читаоцу понуди довршену причу, њега не занима толико целовитост, већ начин на који ће исприповедати тему које се латио. Стил је оно што брине средњовековног песника, и тек ће ренесанаса донети помаке који ће ову врсту поетике усмерити у правцу формирања затворених жанрова. Па ипак, иако је ренесанса изнедрила многе *тврде* или *затворене* форме попут сонета или ронда, ипак је наслеђе средњовековне културе владало књижевним круговима све до класицизма. Недовршено дело остаје присутно и у ренесанси и у бароку, али и даље као последица усмерености на стил, на неговање уметности речи које им у наслеђе оставља средњи век. Тако у студији А. В. Михајлова читамо како барок и даље користи *готову реч*, односно, поштујући традицију средњовековне световне дворске културе, барок придаје речи канонски, одређени статус који је проверен вековима уназад. Надаље код Михајлова читамо да је у својој суштини период барока на један начин прави енциклопедијски период у култури. Барок тежи да прикупи сва знања, све познате човеку чињенице из најразличитијих области. Иако барокне енциклопедије не личе на савремене, оне јесу први покушаји систематизовања знања. Разлика између савременог односа према знању, па и према обликовању енциклопедија и традиционалног барокног, односно средњовековног, је у томе што за савремени ум непознато спада у категорију онога што човек још није успео да схвати, али ће га некада схватити. Барок се односи према ономе што није спознато као према тајни која ће остати заувек тајна и као таква је инкорпорирана у наше знање. Као

таква она је део језика и биће део свеколиког људског знања, што савременом човеку донекле звучи парадоксално. Међутим, управо је овакав однос омогућио ауторима у бароку<sup>8</sup> да своја дела састављају као својеврсне енциклопедије знања које су се могле организовати на најразличитије начине и најчешће су личиле на сводове који су инкорпорирали сва знања о свету. Сводови су могли садржати све, па и романе, поезију, чланке о лековитом биљу или лечењу и трактате о астрономији. С обзиром да су баратали и оним што је непознатљиво, тајно, дела су морала да делимично буду нејасна, замагљена, пошто се мистично не може изрећи и дефинисати. Тако барок спаја различите одлике недовршеног дела – са једне стране, посвећен готовој, канонској речи и лепоти исказа, те, самим тим, незаинтересован за довршеност и крај дела, а, са друге стране, тежећи да инкорпорира мистично и тајно, развија нејасно и нелинеарно казивање. Ово су драгоцене достигнућа за историју поетике недовршеног, па ипак недовршено дело периода средњег века, ренесансе и барока није остало недовршено хотимице, с пуном свешћу аутора о тој намери. Недовршеност у том периоду још нема дигнитет стваралачког принципа, већ је више производ неких других принципа и уверења. Биће потребно да прво класицизам формира чврсте оквири за све жанрове, па да их роматизам сруши и уруши и последње трагове средњовековне световне дворске културе да би се појавило недовршено дело у савременом смислу.

Сентиментализам се често у историји књижевности везује за идеју некаковог прелазног периода између класицизма и романтизма, као увод у све оне промене које ће донети са собом роматичарска поетика. Па ипак, непобитна је чињеница да је управо овај правац однеговао прво недовршено дело. У питању је Лоренс Стерн, чије је дело *Сентиментално путовање кроз Француску и Италију* именовало читав правац. За разлику од уобичајених путописа који су посвећени описивању природе и доживљених авантура, Стерново *Сентиментално путовање* представља врсту дневника који је посвећен унутрашњим доживљајима јунака. Ова идеја је, у ствари, идеја водила сентименталих писаца који се труде да продру и покажу емотивни свет јунака, дубину осећања, противречности које постоје међу њима. Интересује их унутрашњи свет обичног човека који се не одликује неким посебним талентима и неће оставити трага у историји. Један од

---

<sup>8</sup>Барок не познаје стриктну границу између писца, научника и филозофа, јер то још увек нису разграничене научне дисциплине као данас, те је писац био често и филозоф, научник, лекар.

таквих јунака је и центлмен Тристрам Шенди, а роман који нас посебно интересује јесте Стернов роман *Живот и мишљење Тристрама Шендија*. Иако прати тенденције сентиментализма, он их на један начин и превазилази, па би се могло рећи да је овај Стернов роман помало екстравагантно остварење. Стерн га је писао више година и у исто време објављивао. Аутор наводно жели да нам приповеда о животу Тристрама Шендија и заиста већ у првој глави започиње описом тренутка његовог зачећа, међутим после много страница и глава Тристрам једва да је навршио пет година. За то време на страницама романа појављује се обиље других ликова, битних и небитних, њихових размишљања и емоција. Роман је пун дигресија, аутор скаче са теме на тему без икаквог увода, не придржава се хронологије, пропушта стране или оставља намерне типографске погрешке. Култ разума који је неговао класицизам, доведен је у питање, јер су сви јунаци и догађаји, у којима се налазе често комични. Осим тога, већ на почетку Стерн отворено најављује да се неће придржавати никаквих правила за писање романа као књижевног жанра, нити неких канона жанра. Пред нама је, у ствари, лабораторија једног писца, а Тристрам Шенди је један велики експеримент који не само да тежи да се обрачуна са претходницима, већ и да нам отворено покаже како се пише један роман. Фрагментарност и намерни неред у структури романа, као и одсуство краја, представљали су праву малу револуцију. Ова револуција није прошла непримећена.

Многоликост би вероватно била прва асоцијација на романтизам, чак и да је сведемо само на романтичку књижевност, а да занемаримо друге уметности. Нема поља, нема жанра са којим романтици нису експериментисали. Дакако, то би била друга одлика – експеримент. Иако се име романтизма везује за роман (један од истакнутих жанрова у романтизму, посебно у првом периоду), сам правац доноси са собом мноштво поступака, облика и новина, експериментишући са многим жанровима, уводећи нове или освежавајући старе. Романтизам разобличава у потрази за савршеним обликом исказа, у потрази за идеалом како да изрази бесконачно у коначном, да пронађе необично у свакодневном, непојмљиво у познатом и јасном. Ово разобличавање, преобликовање, потрага за што идеалнијим исказом повезано је са новим доживљајем света, са оним што је Фридрих Шелинг назвао *ewige Bildung* (вечито стварање). Та концепција ће бити веома важна за романтичаре и биће једна од водећих идеја крајем 18. и почетком 19. века. Темеље овој идеји ударио је Кант, када је направио велики заокрет ка субјекту. Његова

идеја активног субјекта који обликује стварност била је водиља многим потоњим мислиоцима. За романтичаре је свакако од пресудног значаја. Фихте следи Канта, међутим не може да се помири да проблем објекта код Канта остаје донекле отворен. Кантов објекат нуди субјекту некакав материјал коме субјекат даје форму, али остаје независтан од субјекта, односно *ствар по себи* која је субјекту ускраћена. Фихте се не мири са овом идејом и нуди систем у коме је објекат у потпуности завистан од субјекта. Објекат или *Не-Ја* представља неку врсту спремишта за субјекат или *Ја*. Објекат је у потпуности пасиван, док га субјекат обликује. Фихтеове идеје биле су од огромног значаја за Шелинга, браћу Шлегел, Новалиса и друге романтичаре. Током јенског периода, па и касније у Берлину, Шелинг, браћа Шлегел и Новалис редовно посећују Фихтове лекције, па су чак долазили и на идеју да живе заједно. Међу пријатељима су глаголи *филозофирати* и *фихтезирати* били синоними. Многе идеје из *Учења о науци* биле блиске романтичарима. Тако су пригрлили идеју о слободном мишљењу које се непрестано развија у бесконачној серији ограничених самоспознаја, непрестано их превазилазећи и тиме стварајући своје Ја. За разлику од Кантовог субјекта који је већ унапред задат, Фихтеов субјекат се развија. Спознај своје Ја, створи га чином своје свести, своје воље. Стваралачки субјекат задобија своје ја да би га опет превазишао. Ова делатност ствара и обликује субјекат. Унутрашње кретање је процес реализације различитих потенција, па тако Ја ствара Не-Ја, односно Делатност ствара Пасивност. Врши се напор да се пасивност превазиђе, јер субјекат тежи делатности. Ова супротност доводи до дељења и умножавања које и јесте свет. Одушевљење које су романтичари гајили према свом учитељу огледало се у помном студирању *Учења о науци* и годинама присног пријатељства. Међутим, када су једном овладали основним идејама као што су делатна природа људског Ја, слобода мишљења, спознавање свог Ја – ови светови су се развили у другачијим правцима. Фихте их је научио како да филозофирају, а да не буду везани логичким детерминизмом, и, наравно, да спољашњи свет изведу из свог унутрашњег света. Романтичари су то и урадили. Постављали су питања, разматрали познате одговоре, откривали нове, ослањајући се све више на преиспитивање, интуицију, критику. Њихови су се погледи на свет временом разрасли у засебне светове, а сваки је додао и допринео ономе, што данас препознајемо у савременој уметности, књижевности, филозофији, науци. Тако је, на пример, Шелинг сматрао да у Фихтеовом систему субјекат и објекат нису били једнаки. Дубоко је веровао



да су природа и дух једно, апсолут, а да се то унутрашње јединство заснива на дијалектичком односу. Све супротности налазе се у непрестаном процесу преображаја и развоја. Овај процес саморазвоја од нижих форми ка вишим може се пратити и кроз историју као некаква *Одисеја духа*. Своју кулминацију доживљава у култури и уметности, односно уметност поново враћа човека природи и апсолуту. Недовршеност стварности, непрестана делатност и освајање духа, непрестани рад и активност субјектове слободне свести чији је врхунац управо уметност представљају полазну тачку за романтичаре.

Дубоке промене у погледу на свет пратили су и други историјски догађаји. „Француска револуција, Фихтеово *Учење о науци* и Гетеов *Мајстер* јесу најузвишеније тенденције епохе“ (Шлегел:1983 – превод наш М.П.-Ф.) – овако дефинише најважније догађаје епохе Фридрих Шлегел. Романтичари маштају о преображају човека на свим пољима, о својеврсној духовној револуцији коју ће изнети вишестрана и отворена личност. Водећу улогу у томе има продуктивна имагинација, уобразиља која своје врхунско остварење види у уметности. И док је код Шелинга уметност још увек органон филозофије, код Фридриха Шлегела и Новалиса филозофија је оруђе *универзалне прогресивне поезије*. „Поезија је јунакиња филозофије. Филозофија издиже поезију до висина основног принципа. Она нам помаже да схватимо вредност поезије. Филозофија је теорија поезије. Она нам показује шта је поезија – поезија је све“ (Новалис – превод наш М.П.-Ф.). *Универзална прогресивна поезија* представља врсту програмске декларације коју је Фридрих Шлегел огласио у Атенеуму – часопису који је издавао заједно са другим романтичарима током јенског периода крајем 1790. године. Да видимо како Шлегел појашњава шта је *универзална прогресивна поезија*: „Романтичарска поезија је универзална прогресивна поезија. Није јој сврха да само уједини све остале родове поезије и да је приближи филозофији и реторици. Она тежи и требало би те да измеша, те да слије уједно поезију и прозу, генијалност и критику, уметничку и природну<sup>9</sup> поезију, да учини да поезија буде пуна живота и да буде друштвена, а да живот и друштво – буду поетски, да поетизује духовитост, а да уметничке форме обогати базичним образовним материјалом и да их учини духовитим.<...> Само она, попут епа, може да постане огледало целог света који нас окружује, одразом епохе. <...> Романтичарска поезија је још у настанку, чак,

---

<sup>9</sup>Природа поезија је за романтичаре исто што и сентиментална поезија.

штавише, њена је суштина да заувек буде у настанку и да никада не буде довршена. Никакава је теорија не може описати и само би се пророчанска критика одважила да опише њен идеал. Само је она слободна и бесконачна и признаје да је једини закон да воља песника не трпи никакав закон. Само је романтичарска поезија нешто више од врсте поезије – она је сама уметност поезије, јер у одређеном смислу свака би поезија требало да буде романтичарска поезија“ (Шлегел: 1983 – превод наш М.П.-Ф.). Није ли ово обраћање, пуно ентузијазма и искреног одушевљења, право огледало романтичарских схватања?! У сваком случају, овај фрагмент открива много више од идеје *универзалне прогресивне поезије*. Кроз призму односа према поезији сагледавамо и однос према свету, природи. Натурфилозофија која обележава период класичне немачке филозофије, подразумева да је свет несвесни стваралачки процес. Уметник тежи да свесно подражава овај несвесни процес у природи, односно уметности је додељен највиши статус, јер се једино уметност приближава идеалу, односно апсолуту. Шлегел, као и Шелинг, верује да је природа попут уметничког дела, попут поеме. Тако да када Шлегел говори о *универзалној прогресивној поезији*, она за њега превазилази одређени род или песничку врсту. Она истражује принцип по коме функционише сама природа и као таква једина завређује уметникову пажњу. Поезија ће кроз уметника пронаћи свој нови израз, спајајући и сједињујући претходне познате родове и врсте у романтичарску поезију. „Песник поима природу боље, него ум научника“ (Новалис – превод наш М.П.-Ф.) – тако мисао о поезији формулише Новалис у својим фрагментима. Овај експеримент у књижевности подразумева непрестану усредсређеност, јер природа у својој недовршености не може бити спозната до краја. Видимо да су романтичари незадовољни класицистичким идеалом да се постојећи жанрови задрже у чистом и непромењеном облику. Управо насупротив. Недовршена стварност код романтичара подстиче и актуализује одређен „мистични осећај“ који Жирмунски (Жирмунский: 1996) описује као осећај „бесконачног“ у коначним појавама. Овај парадокс је веома продуктиван за романтизам. Попут Фихтеа који тврди да нам је сам апсолут недостижан, па да се, самим тим, треба одрећи апсолута у корист бесконачне слободе делања, романтичари су се одрекли наслеђа класицизма у корист потраге за новим могућностима исказа. И њихова је потрага била веома плодна. Нови начин мишљења који им је заветовао Фихте, родио се и разрастао међу присним пријатељима. Не само што је овај нови начин мишљења требало да се приближи једном новом,

другачијем свету у непрестаном кретању и промени, већ је та открића хтео да саопшти на присан начин, обраћајући се читаоцу као свом пријатељу. Ја ствараоца није некакво затворено постојање, то је Ја које тежи да се исказе. Оно подразумева и тражи реципијента. Контакт, дружење једна је од централних Шлајермахерових тема током јенског периода и има велики утицај и на све остале романтичаре. Било да су у питању присни пријатељски разговори, преписка или обраћање у Атенеуму, тек потреба за слушаоцем или читаоцем натераће романтичаре да своје визије преточе у облике који ће позивати на сарадњу, заједничко размишљање, ко-стварање.

Наизглед непомирљиве противречности које су биле део романтичарског погледа на свет<sup>10</sup>, допринеле су томе да се у књижевности актуализује велики број маргиналних жанрова или да се створе нови. Иако је неоспорно да роман, лирска песма, поема, драма представљају незаобилазне књижевне врсте у романтизму, они су преживели велике промене. Романтичари су били заинтересовани за све аспекте света око њих<sup>11</sup>. Није само филологија или филозофија представљала изазов, већ и научна открића и достигнућа. Било да је у питању физика или филозофија, подједнако их је занимао електромагнетизам, електрична енергија и недостижност апсолута. Ово је узроковало ерупцију идеја и велики број конспеката, могућих пројеката, записа у бележнице, задатака којима треба посветити пажњу у будућности. Са друге стране, обимна преписка међу пријатељима и познаницима изгубила је тон свечаности и крутости који су јој наметала правила средњовековне реторике. И свакако, све претходно било је праћено непрестаним сусретима, разговорима, лекцијама, разменама идеја. Тако су, на пример, наслови многих романтичарски дела: „Говори“, „Разговори“, „Записи“, „Мисли“... што показује реално стање ствари, јер су у питању лекције, разговори, спорови, чувени енглески table-talk или забелешке на маргинама, конспекти, записи у бележницама, идеје пројеката, писма и преписка, дијалози, мемоари. Далеко од тога да ови маргинални жанрови нису и пре постојали. Међутим, романтизам их је актуализовао. Сада више нису оптерећени одређеном свечаном стилистиком, а и продиру у оквире других жанрова, превенствено у роман. Још једна

---

<sup>10</sup>На пример, непрестана тежња ка апсолуту и немогућност да се он досегне или покушај да се сагледа и опише природа која је недовршена и у процесу настанка само су неки од примера парадокса који су, између осталог, створили плодно тле за неговање романтичарске ироније.

<sup>11</sup>Шелинг је до краја живота пратио достигнућа науке, а са многим научницима водио и личну преписку. Са друге стране, дански физичар Ерстед је открио електромагнетизам захваљујући Шелинговој натурфилозофији која га је инспирисала.

веома важна одлика ових маргиналних жанрова јесте да су често фрагментарни. Наиме, уколико водите дневник или бележите нешто у своју бележницу, није битно да се изражавате јасно или да чак довршавате реченицу. Дневник и бележница део су приватне сфере. Забележиће се некаква изненадна мисао којој се песник касније може вратити и посветити или некакав догађај. Нека успутна примедба, унесена скраћено или какав датум. Нема потребе да се појашњава, јер ће власник знати шта је хтео да каже. Ако су то разговори међу пријатељима, одликује је их лакоћа, досетке, неформалност у разговору, одређена необавезност. Нема потребе да се на сваку реплику одговори пуном реченицом или ће се одговорити нехајно и лаконски, док се са теме на тему може скакати без претходног увода. Све поменуте одлике маргиналних жанрова биће максимално актуализоване у романтизму, међутим, фрагментарност ће бити посебно негована и фрагмент ће постати жанр за себе.

У Атенеуму је 1798. године Фридрих Шлегел објавио први блок одабраних Новалисових фрагмената под називом *Цветни прах*. Ово ће бити само почетак, јер су се фрагменти показали као успешан публицистички жанр. Не само да ће Новалис наставити да се изражава у овом облику, већ ће га преузети и сви остали романтичари. Сам Фридрих Шлегел је објавио серије фрагмената који су тако и названи *Критички фрагменти* и *Фрагменти*. Међутим, није само публицистички успех привукао романтичаре. Фрагменти су, наиме, испуњавали многе захтеве романтичара. Фрагмент одговара идеји коју су романтичари гајили о недовршености природе и сваког стварања, па и сазнања. Дефиниције или системи засновани на логици их никако нису задовољавали, јер нису представљали свет у сталној промени и развоју. Зато је фрагмент представљао реални пут мисли, а то је за романтичаре било вредно пажње. Како се одређена идеја појавила, како се развијала, ток мисли који ју је пратио, могуће асоцијације или емоције које су је следиле – све су то путеви, путање и стазице које пролази наша свест и наше сазнање. Романтичари сматрају да је тај ток мисли важан и да му треба посветити пажњу, сачувати га управо у том облику, у ком се појавио као нова идеја. Шлегел отворено каже у *Фрагментима*: „Многа дела старих су постала фрагменти. Многа дела новог времена су фрагменти у самом настанку“ (Шлегел:1983 – превод наш М.П.-Ф.). Идеја отвореног и слободног фрагментарног филозофирања остаће насушном за Шлегела до краја живота, јер овакав начин презентовања идеје не нарушава целовитост истине, као што то чине

крути системи. Жива динамика „бесконачног“ се не може зауставити у некаквом одређеном појму или логички изграђеном систему, она се да само откривати и контемплирати у назнакама и предосећајима. Фрагменти су попут клица или семена, како их је описивао Новалис, и требало би да својом формом и садржином побуде читаоце на мишљење и стварање. Они се суштински разликују од фрагмената старих које наводи Шлегел, јер су њихова дела замишљена као целовита дела одређеног жанра, али нису умакла зубу времена. Дакле, нема ту праве намере да дело остане недовршено или фрагментарно. За разлику од античких писаца, романтичари намерно своја дела пишу фрагментарно или их остављају недовршена, јер на тај начин изражавају свој поглед на суштину природе.

Иако наизглед може бити сличан са афоризмом или максимумом, фрагмент се суштински разликује од њих. Наиме, афоризам је посебна врста књижевног и филозофског жанра која се одликује одређеним монологомизмом. Афоризам је језгровита изрека која је налик на некакву ферментисану мудрост. У малој дози може се добити поука за било коју животну ситуацију. Дакле, поучан и поучавајући, афоризам не трпи питање или могући дијалог. Он је довршен и у њему се огледа готово генерацијска мудрост. Конструкција му је јасна и уједначена, лако памтљива, јер је афоризам намењен да се учи напамет. Са друге стране, фрагмент је поникао из записа у бележницама, дневницима, идеја пројеката, изненадним налетима генијалних идеја. Тежња му је да сачува изворни ток мисли, те не тежи за лако памтљивом конструкцијом. То је комадић нечијих мисли, некакво изненадно откривење или ново сазнање. Подразумева некакав шири контекст, ширу слику, некакав замишљени текст из ког као да је истргнут. За разлику од читаоца афоризма који остаје донекле пасиван, читалац фрагмената је принуђен да покуша да реконструише овај текст чији је фрагмент само део. Текст заиста може бити замишљен, може бити скуп одређених мисли писца или некакав реалан текст попут научних радова или књижевних достигнућа. Шлегел је фрагмент називао *fermenta cognitionis* или ферменти сазнања, а другом приликом кокошијим јајима, покушавајући на тај начин да дочара саму природу фрагмента. Фрагмент треба да се после читања топи у читаочевој свети и тако катализује реакцију. Реакција је одложена, али замисао фрагмента и јесте да се реакција одиграва у дужем временском периоду и усмерена је на будућност. Она би требало да изазове одређени мисаони процес и помогне у новим спознајама. За романтичаре, фрагмент је чак

најближи пројекту или задатку. То је иницијални моменат који треба да доведе до већих открића. „Пројекат је субјективни заматак објекта у настанку. Савршени пројекат треба да буде истовремено и потпуно субјекативан и објективан – јединствен и недељив жив индивидуум. По свом пореклу је савршено субјективан, оригиналан и могућ само за тај дух; према својим особинама је потпуно објективан и физички и морално неопходан. Способност за пројекте које бисмо још могли назвати и фрагменти будућности, разликује се од способности за фрагменте из прошлости само усмерењем које је у једном случају прогресивно, а у другом регресивно. Суштинска је способност да се предмети непосредно идеализују и истовремено преводе у реални план, да се допуњавају и делимично оставарују унутар себе. Пошто је трансцендентално управо оно што се односи на спајање и раздвајање идеалног и реалног, могло би се рећи да је способност за фрагменте и пројекте – трансцендентални саставни део историјског духа (Шлегел:1983 – превод наш М.П.-Ф.) – овако Фридриф Шлегел пише о пројектима или фрагментима будућности у својим *Фрагментима*. Они заиста деле многе заједничке особине са фрагментима и за Шлегела су од највеће вредности не само као жанр, већ и као способност да се аутор приближи истини о свету и да је на правилан начин пренесе другима.

Иронично, али иако су нам управо романтичари са фрагментом поколници један нови начин мишљења и изражавања који ће утицати и на естетику недовршеног, и на теорију рецепције и на роман тока свести и на многе друге појаве у савременој књижевности, они сами никада нису били задовољни постигнућима, па тако читамо код Шлегела: „За сада нема ничега што је фрагментарно по материјалу и форми, потпуно субјективно и индивидуално и у исто време потпуно објективно и на неки начин неопходан део у систему свих наука“ (Шлегел:1983 – превод наш М.П.-Ф.). Оваква критика их није обесхрабривала, већ их гурала ка новим истраживањима како свог унутрашњег света, тако и природе. Ускоро су почеле критике за нечитљивост и нејасноћу, што је, с једне стране, готово нормална реакција читалаца у односу на нове књижевне форме, али, с друге стране, књижевност романтизма јесте била донекле херметична. Романтичари су се бавили својим унутрашњим Ја, спознајама о свом духу и покушају да се своје Ја освоји и задобије. Форме изражавања које користе и актуализују, подржавају овакав интиман однос са својим бићем или кругом блиских пријатеља. Па, иако су желели да своја открића поделе и помогну и другима да ступе на пут одисеје свог духа, ипак су

морали бити неразумљиви и нејасни читаоцу, навикнутом на класицистичке формуле. Шлегел пише и о неразумљивости која поред ироније, парадокса, отуђености постаје један од важних појмова за романтизам. Он верује да је неразумљивост фрагмената сугестивна и да је њихова улога да нас, између осталог, суоче са нашим границама. Уколико постанемо свесни незнања или нераздевања, то сазнање ће нас потаћи да препознату границу превазиђемо. Не само да је идеја дубоко педагошка, већ је и потпуно у складу са идејама романтизма, јер порађање свога Ја и порађање знања почиње свешћу о томе да нешто не знамо. Уосталом, идеја о васпитању пријатеља-читаоца или читаоца-ученика је драга романтичарима<sup>12</sup>

Осим актуализације жанра фрагмента који је био готово симбол начина мишљења у периоду романтизма, многа друга дела романтичара остала су такође формално недовршена. Већ смо поменули у претходном поглављу нека битна остварења Новалиса, Тика, Ритера, Шлајермахера, Шелинга, Шлегела. Осврћући се на своје недовршене радове, Шлегел истиче да су му се у разним периодима појављале разне идеје у фрагментима у његовим филозофским радовима и филозофији која је још увек у настанку. Став и мишљење су у потпуности у складу са поминањем саме природе која је у непрестаном настанку, те ни не може имати завршетак. Иако се заносио мишљу о једној целовитој филозофији која би објединила све постојеће и на тај начин најбоље исказала апсолут, није оставрио намеру. Опет, и то је у складу са идејом да се апсолут не може спознати.

Међу књижевницима јенског круга једино Новалис није довршио свој роман *Хајнрих из Офтердингена* због тога што га је омела смрт. Међутим, велики број његових фрагмената и записа је за његовог живота остао недовршен намерно. Са романом они чине једно велико јединствено дело о коме је, попут Шлегела, сањао и Новалис. Велико је питање како би и да ли би Новалис формално довршио роман у неким другим околностима, јер се његов главни лик налази у ситуацији која је романтичарски безизлазна. Од тренутка када му се у сновима по први пут указао „плави цвет“ као симбол савршене поезије, Новалисов јунак лута и покушава да постане песник, да убере свој плави цвет савршене поезије. Међутим, да ли је то уопште било могуће? Новалис је свестан да нема

---

<sup>12</sup>Шилерова *Писма о естетском васпитању* су оставила дубок траг на романтичаре и потакла идеју о естетичком васпитавању новог човека.

готову жанровску формулу и решење за свог јунака, он није класициста и свет му није јасан и сазнатљив у одређеним пропорцијама и уређености који доносе разрешење проблема. Управо супротно, он одбацује ограничено схватање света који се да регулисати и разумети. Иако је непрестано ту, око нас, тај свет и његов смисао су готово неухватљиви. Новалис у својим фрагментима каже: „Зар не би требало да основни закони имагинације буду супротни (не реципрочни) законима логике?“ и већ цитирани фрагмент „Песник поима природу боље, него ум научника“ (Новалис – превод наш М.П.-Ф.), што је у потпуности у складу са романтичарским уверењима, јер њихова је потрага бесконачна, па и само уметничко дело донекле готово да постаје бескрајно<sup>13</sup>. У претходном поглављу смо поменули и друге романтичаре чија дела остају недовршена под утицајем романтичарског погледа на свет (*Емпедокле* Хелдерлина, три романа Жан-Пола Рихтера, *Лутање Франца Штернбалда* Лудвига Тика, *Животни погледи мачка Мура* Хофмана, *Хиперион* Китса, *Кублај Кан* Семјуела Колрица), те бисмо додали само да је Шилер у једном од писама, упућених Гетеу написао да циљ епског песника није да жури ка крају, већ да с љубављу застане на сваком кораку свог дела. Додаћемо још само Жан Полову изјаву из његовог дела *Припремна школа естетике* да читалац није у обавези да стално мисли на правило „Respice finem“<sup>14</sup>.

Епоха романтизма у руској књижевности још се назива и „златни век“<sup>15</sup>. У историји руске књижевности се Пушкин и његова песничка сабраћа често доживљавају као златно доба руске књижевности. Можда помало неправедно према изванредним остварењима руске књижевности из других периода, па ипак ова идеја о романтичарском златном добу није у потпуности без смисла. Иако су неоспорна достигнућа великана попут Ломоносова, Державина, Фонвизина, Карамзина, ипак је са узлетом романтизма руска књижевност достигла невероватне висине. Генерација романтичара представља

---

<sup>13</sup> Што се огледа у тежњи романтичара да своја дела виде као једно једино целовито дело са једном идејом. Сваки део, сваки фрагмент, свако дело сведочи о целини и памти целину. Уз мали напор може се реконструисати та целина. Нарочито постаје актуално после Хердеровог увођења идеје органске форме под утицајем Шелинга, где се подразумева живо јединство унутрашњег и спољашњег, узајамна веза делова и целине. (Види: Хердер *Фрагменти о новој немачкој књижевности*).

<sup>14</sup> „Очекуј крај“.

<sup>15</sup> Према чувеном грчком миту о златном, сребрном и бронзаном веку. У историји руске књижевности са златним веком се поистовећује епоха романтизма, сребрни век припада авагарди, док бронзани век представља књижевност у периоду после Другог светског рата на челу са Јосифом Бродским. Данас је овај изворни мит проширен за пластични век који обележава књижевност краја 20. и почетка 21. века.



изванредно образоване младе људе који под утицајем идеја класичне немачке филозофије, Бајрона и бајронизма, француске револуције, али и победе над Наполеоном и сусрета лицем у лице са Француском у том тренутку оставили у наслеђе руској књижевности обиље поезије, поема, драмских дела, као и романа и романа у стиху. Руски романтизам негује све идеје које поничу из класичне немачке филозофије попут тежње ка апсолуту и немогућности да исти досегне и изрази (подвојености стварности) подједнако у поезији и прози са јунацима који су отуђени и сувишни, затим развоја грађанске свести (чувени стих Рилејева из поеме Војнаровски „Ја нисам песник, већ грађанин“), развоја историзма, идеализације далеких места и природе, интересовања за мит, бајку, легенду, развој и модификација великог броја жанрова. Енциклопедије обично наводе да руски романтизам почиње са Жуковским који је, између осталог, написао и следећи стих: „Неизрециво, дал` може се изрећи?“ (Жуковски - превод наш М.П.-Ф.). Стих који напамет зна сваки русиста, на најбољи начин илуструје тежње и могућности романтизма у основи – покушај да се досегне апсолут и немогућност истог, тежња да се опише природа у непрестаном настајању и немогућност да се недовршено изрази у готовој речи. Осим Жуковског, огроман допринос руском романтизму су дали и Пушкин, Љермонтов, Баћушков, Баратински, Грибоједов, Рилејев, Вјаземски, Крилов, Гњедич и други. Иако је завештање романтизма неоспорно и разноврсно, наредне редове посветићемо искључиво Александру Пушкину и његовом опусу, јер не само да је аутор великог броја лирских песама, бајки, драмских остварења, прича, романа, већ је такође и аутор одређеног броја недовршених дела. Велики број дела је остао недовршен случајно, било да аутор није више био заинтересован за тему, било да није могао да нађе начин да настави одређени сиже. Савремена пушкинистика их сврстава на следећи начин: лирска остварења и засебно прозна дела која су остала у облику првобитних идеја (*Прича о Исусу, Фатам или Разум људски, Циганин*), планови ненаписаних дела (*Карте, продат, Заљубљени ђаво, Н. бира себи љубимца, Планови приче о стрелцу, Кристин стиже у губернију, Lesdeuxdanceuses*), почетак дела (*Нађења, Почетком 1812г..., Историја села Горјухина, Одломак, Записи младића, Моја је судбина решена, Роман код Кавказких вода, Руски Пелам, Године 179... враћао сам се, Марија Шонинг*), засебни фрагменти (*Одломак из писма Д., На углу малог трга, Гости су стизали у летњиковац, Често сам мислио*), готово довршена дела (*Арапин Петра Првог, Рослављев, Дубровски, Прича из римског живота, Проводили смо вече у*

летњиковицу, *Египатске ноћи*). Овој врсти Пушкинових недовршених дела која су остала недовршена из субјективних или објективних разлога, а не ауторове свесне намере, посвећена је обимна докторска дисертација Јелене Абрамовских под називом *Креативна рецепција недовршених дела као проблем науке о књижевности (на материјалу дописивања недовршених дела А.С.Пушкина)*. Абрамовских проучава могућности креативне рецепције случајно недовршених дела и закључује да када је реч о креативном или посвећеном читаоцу (песник, писац, књижевни критичар), он наступа у улози ко-аутора. На креативног читаоца недовршена дела утичу провокативно и увлаче га у круг идејно-стваралачких замисли самог аутора. Абрамовских сматра да и хотимице и нехотимице недовршен текст може да провоцира креативног читаоца, али истиче да нехотице недовршени текст има веће могућности за чин ко-ауторства, јер је недовршен и у формалном и у садржајном смислу. У свом истраживању Абрамовских наводи велики број Пушкинових нехотице недовршених дела која су добила наставке, попут *У плавом небу поље...* (наставак дописали Мајков, Славински, Головачевски, Лернер, Ходасевич, Шенгели, Иванов, Итин, Сапгир, Токмаков, Шчербина), *Русалка* (наставак дописали Вељтман, Крутогоров, Богданов, Даргомижски, Алексејев-Јаковљев, Зујев, Набоков, Сапгир, Рецепттер), *Египатске ноћи* (наставак дописали Брјусов, Гофман, Сапгир, Сапгир, Томас, Шендерович). У зависности од читалачке стратегије реализује се једна од потенцијалних линија и стваралачких потенцијала текста. Абрамовских сматра да се могу издвојити два типа рецепције и даљег ко-ауторства: „класична“ и „играчка“. „Класична“ покушава да погоди ауторску намеру и доврши текст у традиционалном облику. „Играчка“ је ближа деконструкцији, показивању механизма функционисања текста. Као што смо поменули, на основу великог броја довршавања Пушкинових случајно недовршених дела Абрамовских изводи закључак да нехотице недовршена дела предствљају већи изазов за креативног читаоца. Видели смо већ да су се руски аутори непрестано враћали одређеним Пушкиновим делима и покушавали да их доврше. С друге стране, нема примера за довршавање *Евгенија Оњегина*. Поставља се питање зашто нико није довршавао и хотимице недовршено дело, с обзиром на то да постоји велики простор за то?

Пушкин је започео рад на овом делу 1823. године, издавао део по део, да би га тек завршио 1832. године. У почетку га не назива романом у стиху већ „великом песмом“,

касније „романтичарском поемом“ и тек на крају га отворено назива „отвореним романом“. У писму Вјаземском (1823.г.) истиче да не пише роман, већ „роман у стиху“ и да је то „ђаволска разлика“. Пред Пушкином је заиста изазов – роман у стиху представља много већи и сложенији подухват од обичног романа, тј. прозе. Требало је решити компликовани сиже, решити судбину јунака у руској средини, изградити композицију, садржаје одређених глава, затим унети ауторске реплике, јер *Евгеније Оњегин* није само роман о јунацима, већ и роман о роману, односно *метароман*. Осим тога, сам план развоја романа, Пушкинове белешке о главама романа, као и његова преписка, јасно стављају до знања да се Пушкин није задовољавао постојећим осамнаестовековним схватањем романа као „теорије људског живота“ како га дефинише Надеждин у једном књижевном часопису 1828. године. Наиме, када говори о роману као „теорији људског живота“ Надеждин има у виду роман који нуди читаоцу јасан почетак и крај, док ће између бити понуђени низови догађаја који ће представити ликове. Јасно ће бити формиранли ликови и биће разграничено битно од небитног и случајног, да не би разбијало логичан след догађаја и композицију романа, као и формирање ликова. Сва догађања воде ка одређеном јасном циљу, односно финалу романа који ће понудити читаоцу разрешење свих догађаја. Ово разрешење носи са собом и одређену моралну поуку. Роман не само што је обликован по одређеним књижевним принципима одабира и сређивања материјала, већ је и поучан. Аутор се изједначава са неким ко зна шта је врлина, а шта порок и како одређени јунаци могу да заврше у роману, те је позван да читаоцу понуди „теорију људског живота“. Овакав роман производ је књижевних конвенција и одређених очекивања критике и публике осамнаестог и почетка деветнаестог века. Међутим, Пушкина овакав „роман написан на стари начин“, како он сам каже у *Оњегину*, не задовољава. „Отворени роман“ или „роман новог типа“ је оно за чим он трага. Доиста, његов роман се одликује многим новинама, првенствено чувеном „оњегинском“ строфом. Осим тога, аутор се осећа слободно да се лако пребаци с теме на тему у зависности од тога ко говори и о чему се говори. Другачији је говор Татјане, другачији говор Оњегина са пријатељима или са Татјаном, другачији тоналитет самог аутора и његових ремарки. При првом читању стиче се утисак да је *Оњегин* написан лаким и прозачним стихом, а његова флуидност и обиље комичних, па и сатиричних коментара чине да се осећамо као да смо у салону једне од Пушкинових драгих пријатељица којој управо приповеда о Оњегину. Лакоћа у

приповедању, доскочице, цитати из чувених дела да се забави дама. То повлачи различите стилове и писма, те се слободно може рећи да је Пушкин изградио једну веома сложену структуру. Уза све, дело се одликује великим бројем пропуштених стихова, па чак и глава. Пошто током излагања своје приче о јунацима успева да у текст романа утка и своје мишљење о начину стварања романа, а посебно романа у стиху, Пушкин је већ у самом роману одговорио на прве реакције поводом наводне недовршености романа. Наиме, у предговору *Одломцима из Оњеговог путовања* Пушкин експлицитно каже да су пропуштене строфе више пута биле повод за порицање и исмејавање и да том приликом аутор жели да призна да је испустио једну читаву главу у којој је описао Оњегово путовање по Русији. Од аутора се очекивало да главу обележи тачкама или бројком, али да је аутор одлучио да главу обележи бројем осам, уместо броја девет и да целу једну главу избаци. Затим на примедну Катењина да је штета да се цела глава избаци, те да је развој јунака пребрз и да би публици значило да се развој ликова покаже, Пушкин одговара да је свестан недостатка у том погледу, али да је одлучио да ову главу избаци из разлога који су били важни њему лично, а не публици. Уз то, нуди неке одломке и фрагменте из Оњегових путовања. Оваква реакције публике, па и песничке сабраће, није нешто неочекивано. Одгајани на класицистичким и сентименталистичким делима, па чак и на делима романтичара, нису препознавали новине које покушава да уведе Пушкин. Уосталом, највећи део публике очекује расплет, жели да сазна шта се догодило са омиљеним јунацима, они још увек очекују крај. Међутим, сасвим је другачији став самог Пушкина. Освојени обрасци у поезији и прози га више не задовољавају. Присетимо се само како отворено каже у *Кућици у Коломни*: „Четворстопни јамб ми је досадио“ (Пушкин:1986 – превод наш М.П.-Г.). Током писања *Евгенија Оњегина* Пушкин често уноси разне напомене о роману и његовим јунацима: „О форми плана мислих ја// Јунаку какво име да дам.<...> Противречности је много// Ал нећу да их дирам“ (Пушкин:1986 – превод наш М.П.-Ф.). Видимо да је Пушкин свестан свих такозваних „мана“ и нема намере да их дира. Не жели да појасни читаоцима шта се дешава са ликовима, зашто је тако велика промена у карактеру Татјане и шта се дешава са Оњегиним, па изненађује његова заинтересованост да обележи неке строфе које нам нуди, а које не доприносе расветљавању приче или карактера јунака, већ се односе на неке појединости из свакодневног живота и сличне тривијалности. Тињанов сматра да Пушкин

бира другачији поступак за обликовање романа. Он сматра да се празна места, односно главе, везују за унутрашњу, конструктивну страну дела, те да знаци и бројеви не означавају само пропуштен стих, већ да на одређеним местима снажније делују од самог стиха. Пушкин обележава одређена „празна“ места тачкама подражавајући метар, или читаву главу бројем. Тињанов каже: „Ствар постаје јаснија, иако ништа мање сложенија, ако ове пропусте схватимо као поступак у обликовању композиције. Огроман значај овог поступка се не огледа у плану или везама, нити у фабули, већ у језичкој динамици дела. Ови бројеви представљају *еквиваленте строфа и редака* који могу бити испуњени било каквим садржајем. Уместо језичке масе имамо динамички знак који само указује на језичку масу; уместо одређене семантичке тежине имамо неодређени семантички хијероглиф и под утицајем тог хијероглифа се наредне строфе и редови доживљавају компликованије и семантички оптерећеније. Колико год да је уметнички вредна пропуштена строфа, са тачке гледишта семантичког заплета и појачавања језичке динамике она је слабија од знака и тачака; то се у истој или већој мери односи и на пропуштање засебних редака, јер се пропуштање наглашава одржавањем метра“ (Тињанов: 1965 – превод наш М.П-Ф.). Тињанов нас упућује да обележавање таквих строфа или глава у Оњегину има двоструку функцију, наиме знак постаје *еквивалент* стиха/строфе и *еквивалент* карике сижеа. С једне стране, обележава очито одређени метар који читалац аутоматски тежи да препозна и испрати. Одређена рима, одређени ритам као да тражи да се испрати, готово несвесно. Обележена ритмика подсећа да сте и даље у роману и да није време да се опустите, већ да обратите пажњу на одређене елементе. С друге стране, наводно испуштена глава ствара представу о протеклом времену, о могућим развојима јунака, могућим сижејним линијама. Иако читаоцу није понуђено готово ништа на ту тему, глава је ту, обележена и присутна. Она представља некакво „лажно време“. Оваква подвојеност *еквивалената* у оквиру романа је изазвана сложеностју самог романа и, према речима Тињанова, представља убрзавање радње, њено појачавање или динамизацију. Диманика форме се базира на непрестаном урушавању аутоматизма. Да би се избегао аутоматизам (поменули смо да је Пушкин осећао како је четворостопни јамб већ постао досадан, односно аутоматизован) и да би се задржала динамика форме Пушкин уводи, између осталог, принцип фрагментарности. Фрагментарност која се појављује у многим другим радовима као случајна или до ње аутор долази инстинктивно, сада постаје

хотимичан чин. *Еквиваленти* текста још више истичу принципе који су основни конструктивни принципи, те, на пример, долази до актуализације метричких одлика стиха романа. Дакле, не само да недовршеност у *Евгенију Оњегину* нема никакве везе са песником немогућношћу да изнесе тему и да јој да завршетак, већ управо супротно – ово дело представља очит пример примене нових поступака у конструкцији дела с намером аутора да превазиђе аутоматизам постојећих форми и да, самим тим, читаоцу понуди много активнију улогу уместо готових решења.

Али шта Пушкин жели да постигне новим начином обликовања дела? Зашто се одриче јасне поделе на битне и другостепене догађаје, те нам нуди у исто време дуел између најбољих пријатеља, писмо Татјане Оњегину и снове Татјане, исцепкана путовања Оњегина и сцене које не доприносе развоју ликова? Зашто се одриче краја и не жели да прихвати сугестије пријатеља и критике, те или да ожени Оњегина или да га убије? Зашто нуди фрагменте и недовршене строфе уместо заокружених и довршених стихова које од њега сви очекују?

Лотман о *Оњегину* каже следеће у свом делу *Пушкин* (Лотман:2009 – превод наш М.П.-Ф.): „Када је стварао „Евгенија Оњегина”, Пушкин је себи поставио задатак који је, у принципу, био потпуно нов за књижевност: стварање књижевног дела које би превазишло књижевност и које би се перципирало као изванкњижевна стварност, а да, при томе, и даље остане књижевност. Изгледа да је тако Пушкин схватао звање „песник стварности” које му је наденуо И. В. Кирјејевски. Видели смо да је Пушкина управо та тежња натерала да демонстративно одбаци романескну ритуалистику. Тексту који би био дефинисан као „роман” неизбежно је приписивана нека нормативна функција у односу на стварност. У различитим естетичким системима природа те функције се одређивала на различите начине, али је увек непромењива остала представа да је роман тачнији, организованији, субстанционалнији, него аморфни животни ток у свим његовим случајним и нетипичним манифестацијама. Одбацивање оваквог прилаза захтевало је да се у дело унесу елементи „каприциозности”, случајног низа догађаја, имитације „нетипичног” у току приповедања, систематичног бега од схеме. Да би имитирао „неизграђеност” текста Пушкин је морао да одбаци тако моћне полуге као што је, на пример, „крај” текста.<...> Структура приповедања која је била изграђена на тај начин, достигла је ефекат „неструктуисаности” и „неизвештачености” путем максималног

усложњавања организације текста, а не путем одбацивања уметничке структуре или максималног упрошћавања. Само је текст који се у исто време потчињавао испреплетаним и међусобно зависним законима и супротним и међусобно искључивим законима организације, могао да се перципира као текст који уопште нема структуру, као „ћаскање”. На вишим нивоима организације би такав текст откривао структурно јединство и повезаност. Централни ликови „Оњегина” укључени су у ситуације које су се, с једне стране, много пута понављале у разним књижевним текстовима, а, с друге стране, могу да буду доживљени и без упућивања на књижевну традицију, само на основу читаочевог свакодневног искуства”. Видимо да Пушкин жели да нам понуди роман који ће захватити стварност у свим њеним облицима. Он не жели да искористи право аутора, те да своје јунаке води по већ замишљеним и организованим линијама, већ тежи да утка у роман све случајности и неизвесности који се огледају у свакодневном животу појединаца у облику каприца судбине, непредвиђености и необјашњивог тока догађаја итд. Неке ситуације у стварном животу остају без разрешења, одређеном броју догађаја у животу човек не може одредити значење или се то значење са временом мења. Животно искуство доноси различита искуства, подједнако битна и небитна, поучна и бизарна. Све се у људском животу мења без одређеног исхода који би уследио на крају. Пушкин жели да перципирамо његов роман као „изванкњижевну стварност“ како каже Лотман. Да би постигао то да његово дело буде нови, слободни роман који ће захватити саму суштину природе и стварности, он прибегава новим поступцима за обликовање дела. На пример, намерно ускраћује информацију о одређеним периодима у животу главних јунака, односно на нивоу текста он оставља недовршене делове строфа и глава, које су еквиваленти написаног текста како нам сугерише Тињанов. У сусрету са овим деловима у роману чини нам се да приповедач једноставно нема информацију о томе шта се јунаку догодило током његових лутања, какав се то збио преображај личности у њему, како је све то поднела Татјана и тако даље. Како када у животу сретнемо старог пријатеља после дуго времена и видимо да се изменио услед многих животних догађаја и нагађамо шта се све могло догодити са њим, тако и овде Оњегин са почетка романа и са краја није исти, а нама је понуђено да промишљамо ту његову промену. Одгајани на осамнаестовековним романима, Пушкинови савременици су били збуњени композицијом романа, развојем ликова, одсуством краја. Роман у стиху им је деловао као „низ слика изванредне лепоте“,

али без утемељења и без циља. Јунаци не доживљавају ни препород, ни потпуни пад, већ настављају своје животе без некаквог јасног закључка и поруке за читаоца. Међутим, када имамо у виду романтичарску идеју о *универзалној поезији* и њихову тежњу да једино уметности признају могућност да изрази саму суштину природе, па и људског живота, онда Пушкинове тежње постају јасне. „Песник стварности“ жели да досегне саму стварност. Пушкин не жели да коригује стварност да би се уклопила у традиције романа, већ хоће да читаоцу изнесе и покаже пулсирајући живот, његов смисао и бесмисао, велике наде и разочарања, неоставрене љубави и живот који наставља даље и након тога, па и самог човека у свему томе. Када нам нуди саму стварност, он се не поставља као свезнајући аутор, већ као учесник једног непрекидног процеса, непрестане животне промене, што значи да нема готова решења, нити тежи да покаже одређену врлину или порок. Постоји само живот са свим његовим преображајима. У том смислу *Евгеније Оњегин* перципира се као целовито и довршено дело и, послужићемо се Ековим термином, служи као епистемолошка метафора света.

И да закључимо. Пушкин у свом „отвореном роману“ *Евгеније Оњегин* у потпуности усваја романтичарски поглед на уметност као једину која успева да досегне и покаже природу стварности. Он хоће да у књижевном делу покаже „изванкњижевну стварност“ како каже Лотман. Као „песник стварности“ у најбољој романтичарској традицији Пушкин прихвата и романтичарски парадокс да апсолут не подлеже исказу („Неизрециво, дал` може се изрећи?“, Жуковски - превод наш М.П.-Ф), али ову наизглед ману језика да се о самој суштини стварности готово ни не може говорити Пушкин претвара у своју књижевну стратегију. Наиме, неизрециво или оно о чему се не може говорити, што не подлеже изразу људског језика, јер је неодређен, на шта нас подсећа Ингарден, претаче се у стратегију песника која се може испратити на свим нивоима дела. Чим приступимо тексту, ми се као читаоци сусрећемо са празнинама и недостајућим редовима и стиховима при првом погледу на текст. Ово ускраћивање информације наставља се и на нивоу стиха, на предметном нивоу, нивоу ликова и ситуација, у просторно-временском слоју, те слободно можемо да закључимо да је цела Пушкинова схематизована творевина од првог до последњег најдубљег слоја конципирана по принципу недоконченог дела. Овакав приступ где аутор суштинску неодређеност језика претвара у уметнички принцип на свим нивоима дела резултира не само новим поступцима



у обликовању дела, те новим жанровима, већ и потпуно новим односом аутора према делу и читаоцу. Наиме, као што смо већ поменули, аутор више није свемоћни издвојени стваралац. Читалац није пасиван прималац, већ је позван на промишљање и дијалог. Тиме што не тежи да понуди готова решења читаоцу и оставља га запитаног пред делом, аутор постаје саучесник, те он и читалац заједно постају учесници у једном онтолошком преиспитивању саме суштине људске егзистенције.

Овде смо на прагу наше твдње – наиме, хоћемо да покажемо да недовршено дело има снагу да изнесе онтолошку запитаност човека о свом положају у свету. Као такво, оно не тежи само да забави или поучи, већ да ступи на тле које обично припада филозофији. Оно хоће да постане „јунакиња филозофије“, како би то Шлегел рекао, док филозофија у том случају постаје „теорија поезије“. У ту сврху недовршено дело претвара мањкавост језика или крњост, недовршеност у обликовању дела у своје основне поступке. Такви поступци, који стварају недовршену форму, у склопу са осталим слојевима дела могу да изнесу метафизичке квалитете књижевног уметничког дела.

Открића романтичара и Пушкина сежу надаље кроз ткиво књижевности друге половине деветнаестог века и двадесети век. У случају *Оњегина* могу се одмах повући линије ка Љермонтовљевом *Јунаку нашег доба*, ка романима Достојевског, док Ахматова отворено каже у коментарима поеме *Поема без јунака*, да су „пропуштене стофе – подражаваће Пушкина“. Чувена изјава Шкловског да је Достојевски волео да започиње романе, да их развија и да усложњава сижејне линије, али да никако није волео да их завршава, у многоме подсећа на Пушкинов став. Бахтин је ову одлику романа Достојевског повезао са полифоничношћу (сматрајући да полифонија тежи ка недовршености), те да су крајеви код Достојевског већином условно-монолоични. У том случају би се Пушкинов сан о „слободном роману“ могао повезати и са полифоничношћу. Романтичарска тежња да захвате сам живот и његову ирационалност, сам след мисли и њихов настанак, где је фрагмент одиграо кључну улогу као идеална форма за обликовање језичког материјала, касније се стопила са тежњом потоњих писаца да покажу процес настанка дела. Поменули смо у претходном поглављу Балзака и Флобера, као и Кафкина дела. Књижевност као процес, а не резултат је оно што интересује савремене писце и песнике. У својој тежњи да допру до есенције света и искажу је у језичком облику симболисти су наставили рад на отварању дела. Вероватно један од најзагонетнијих

покушаја у том погледу припада Малармеу који је у низу својих дела потпуно расклимао конструкцију дела уводећи различите врсте типографског писма, велике празнине међу речима или синтагмама, просторну композицију текста довео до нејасноће, неодређености, па чак и несигурности како да се правилно чита текст. Малармеова поема *Бацање коцке* *никада неће укинути случај* представља на одређенен начин херметичан текст, иако је у питању потпуно отворено дело. Наиме, читалац уопште није сигуран где је почетак, а где крај текста, да ли одређене типографске карактеристике означавају првенство при читању или не, и како одабрати прави курс при састављању синтагми у реченице. Пророчанство Шлегела о будућности „тешке књижевности“ као да се остварује пред нама. Футуристичке поетике ће наставити овим путем и покушати да језички експеримент погурају до крајњих граница. Иако се футуристи нису слагали са симболистичком доктрином, ипак Малармеова открића нису нестала без трага. Било да је он и сам осећао велику промену која ће променити поезију и књижевност, било да су његова открића представљала смернице за футуристе, тек они су са неисцрпним ентузијазмом експериментисали на језичком материјалу на сваки могући начин. То важи и за руске футуристе који су прокламовали своје визионарске идеје у манифесту *Шамар друштвеном укусу* и збацили са брода савремености све претходне поетике на челу са Пушкином. Екперимент који је прокламовао истраживање и преиспитивање језичких могућности на свим нивоима (фонетском, фонолошком, морфолошком, синтаксичком, лексичком) није могао заобићи ни форму. Класичне „чврсте“ форме попут сонета или октаве су одбачене, али су одбачене и много слободније форме. Трагало се за новим изразом, а он је морао да подразумева и ново уобличавање. Један од примера како су у својој језичкој лабораторији радили футуристи је и песма *Контрасти* Алексеја Кручониха (Крученых: 2001- превод наш М.П.-Ф.):

От ОЛЪ к ШЫ

мољ смолИла  
прокатства  
черепки буЫни  
изломахи  
ИЗМО-ЛО-ХО-МАНЬ-Ъ...

Ш Л Ы К!

Г В А Л

КомпАрунд!...

...

Од ОЛ ка ШИ

смола смолИла  
прокотрљства  
црепкебуИне  
изломихе  
ИЗМО-ЛО-ХО-МАН-е...

**ШТИЉ!**

ЛАРМ

**КомпАрунд!...**

Читалац је овде пред изазовом како да приступи читању песме. Иако је написана с лева на десно, и поравнана јој је лева маргина у највећем делу песме, што се обично повезује са класичним обликом песме, остатак песме дат је у веома необичном графичком облику. Кручоних користи велика и мала слова на неуобичајеним местима, прави размаке међу речима, слоговима и словима или додаје цртице међу слоговима, користи полумасни нормал за додатно истицање, иако су речи, слогови, па чак и фонеме већ под великим притиском и посебно маркиране. Да ли да се прво читају велика слова, истакнута полумасним нормалом, на која пада прво поглед или да се песма захвати сва одједном, па да се пређе на поједине делове – тек, читалац је овде на ничијој земљи, препуштен самом себи. Не постоји одређени садржај или тема песме који би се приписао одређеној лирској врсти, већ се песма доживљава као језичка вежба. Уколико је задата тема у наслову *Контрасти*, онда ће Кручоних да покуша да пропрати контраст на фонетском нивоу поредећи фонему Л или слог ОЛ са фонемом Ш или слогом ШИ, да би затим поредио корене речи са сличним слоговним уређењем и на крају покушао да контрасте споји у једној речи, наглашавајући спајање последњим неологизмом КомпАрунд! Који ствара од руске речи компаунд, што значи смеса. Слобода у односу на језички материјал за футуристе је проистацала из њихових погледа на свет који су подстицали непрестани прогрес, поготово науке и технике. Овај раст научних открића прати у стопу и нови језик да опише нову стварност. Футуристички експерименти ће покушати све, па ће ићи и до потпуног порицања као у делу Гњедова. Реч је, наиме, о руском егифутуристи Василиску

Гњедову и његовом делу *Смрт уметности: петнаест (15) поема* (Терѣхина, Зименков:2009) које се појавило 1913. године. Распоред поема у оквиру књиге обухватао је наднаслов који је дефинисао жанр дела, те тако изнад сваке поеме пише *Поема 1, Поема 2* итд., затим сам наслов сваке поеме, да би тачно један проред испод наслова уследио сам текст поеме. У свим случајевима, осим последње, петнаесте поеме, тај текст не превазилази један штампарски ред. Семантика текстова је нејасна и нечитљива, тек у наговештају. У најширем смислу на основу познавања граматичких категорија језика и интерпункције читалац може да наслути некакве синтаксичке целине, иако се оне редукују веома често до једне речи или једне фонеме. Међутим, ова редукција и јесте оно што је Гњедову неопходно да би постигао прави ефекат и оставрио задатак који читамо у наслову дела – *Смрт уметности*. Аналитички приступ и редукција у првих четрнаест поема логично доводе до последње петнаесте поеме, под називом *Поема краја*. Испод овог надаслова и наслова, после једног прореда, следи празан редак. Питање које се овде може поставити јесте да ли је овај празан редак еквивалент текста као у случају Пушкиновог *Евгенија Оњегина* или представља једну врсту редукције која означава непостојање и немогућност даљег текста. Имајући у виду да попут Пушкинових бројева изнад „изостављених“ глава и строфа и Гњедов обележава бројем 15 последњу поему и да јој чак даје и назив, можемо говорити о еквиваленту текста, тим пре што празан редак одговара у потпуности по броју редака и претходним поемама. Недостају тачке или какви други знаци који би обележили изостављено место као код Пушкина, али с обзиром на то да не постоји метрика или ритам који би се овде препознали и подржали, може се претпоставити да аутору то није било пресудно. У том би се случају могло говорити о поеми без речи, једном искораку даље од онога што је предложио Пушкин. Са друге стране, уколико се има у виду назив дела *Смрт уметности*, затим наслов последње поеме – *Поема краја*, и на крају, али не и мање важно, тежња ка редукцији коју Гњедов открива у раду са текстом, ствара се утисак да је празан редак потпуна редукција језика на „ћутање“, на „ништа“ како то констатује Иван Игнатјев у некој врсти предговора (Павловец:2009). Игнатјев ово дело Гњедова доживљава као констатацију краја споре кризе која је задесила руску уметност. Ово урушавање и констатација краја за њега не представља никакву негативну, већ напротив позитивну тврдњу, јер се након урушавања и смрти једног неделотворног уметничког система може очекивати стварање нове уметности, што и јесте

био циљ футуриста. Дакле, као што видимо, Игнатјев заступа идеју да текст на том месту није могућ, да то место не може бити попуњено некаквим текстом или смислом, за разлику од Пушкинових „изостављених“ строфа где се таква места у читаочевој свести у најширем смислу могу реконструисати.

Без обзира ком тумачењу ћемо се приклонити, чињеница је да *Поема краја* Василиска Гњедова оставља утисак двосмислености и тиме наводи сваког реципијента на непрестано враћање овом проблему и покушају да реши проблем који, у суштини, представља класичан поступак и ефекат којим се користи принцип естетски недовршеног дела, јер нас недостатак информација, њихово пажљиво ускраћивање од стране аутора, нагони на непрестано преиспитивање дела и тиме обезбеђује да наша свест не буде пасивна и не доживљава дело као готов производ и готова решења.

Иако футуристи нису стварали хотимице недовршена дела (са изузетком експеримента који је покушао Гњедов, око ког се и данас споре критичари), ипак су у наслеђе књижевности оставили велики број поступака који је потоњим генерацијама песника и писаца омогућио да користе њихова достигнућа у функцији постизања ефекта хотимице недовршеног дела. Наиме, слобода у односу према језичком материјалу огледала се у занемаривању правописа, деформисању реченичног склопа зарад постизања ефекта помака, потпуно слободног типографског и визуалног обликовања стиха и недовршавања језичког исказа. Ово су драгоцене открића за поетике савремених песника које инкорпорирају естетику недовршеног у свој стваралачки поступак.

Постмодерна књижевност је више него икад пре усмерена управо на могућности и на отвореност дела. Потенција неког заплета, изражајне могућности новог исказа, недореченост, нејасност, отвореност само су неке од одлика савремене књижевности која тежи да читаоца увуче у своју игру, да га придобије не као пасивног конзумента, већ активног саучесника. Постмодерна култура обилује серијским публикацијама, римејковима, прерадама свих врста, дописивањима, мистификацијама, дорадама. Све се то може срести и у књижевности, јер текст за читаоца предстаља само једно поље за игру, поље могућности, где ће свако за себе изабрати читатељску стратегију. Књижевност обилује отвореним и недовршеним делима, попут романа и прича Милорада Павића које се могу читати на различите начине, или песничких експеримената Рејмона Кеноа који

представљају сонете чији је сваки редак на посебном „прозорчету“, те се на тај начин сваки редак може комбиновати на неограничени број начина. У поезији отворене структуре често су изукрштане са недовршеним формама. Савремена руска поезија у том погледу не заостаје за другим књижевностима. Чувене су стихови Хенрика Сапгира под називом *Рат будућности*, где су наместима одређених очекиваних рима само празна места или после наслова и првог ретка следи само низ редова, обележених тачкама.

## ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

...

.....

....

...

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Жив!?! (Хенрик Сапгир у: Суховей:2008)

О разним врстама недовршених стихова Сапгира пише исцрпан рад Дарја Суховеј, предлажући за ову врсту риме назив „рима-прећуткивање“ или „текст-прећуткивање“(Суховей:2008). Пред нама је свакако „текст-прећуткивање“ који на одређени начин чак визуализује разарање и могућу катастрофу *Рата будућности*. Наиме, већ при првом сусрету са Сапгировом песмом, после уводног дела и прве реченице ми видимо неколико редака тачака су *еквиваленти текста*. Навикнути навезани стих када је

песма у питању, већ при првом визуелном контакту наша пажња је пробуђена и активирана. Следи разумевање првог ретка који гласи „Експлозија“ и последњег који је упитне интонације и гласи „Жив!?!“. Читава песма се своди на две најбитније реплике: „Експлозија“ која може бити упозорење или најава и „Жив!?!“ – питање које постаје једино важно после експлозије. Све што је понуђено између је неизрецив ужас могућих будућих ратова. За разлику од Пушкина који тачке као еквивалент текста користи само у одређеним тренуцима који стварају појам о „лажном времену“ у делу, Сапгир своди песму само на две изјаве, а све остало нуди као еквивалент текста. Свесни страшних разарања које је донео последњи светски рат са употребом атомске бомбе и неописивим цивилним жртвама, као и сталних локалних жаришта у свесту, ми смо у могућности да створимо слику рата у својој свести која превазилази све што би се могло исказати речима. Визија рата и разарања коју нуди Сапгир, непотпуна је без реципијента, јер ће се могућности текста актуализовати тек при читању. Али Сапгир је свестан да ћемо дубину ужаса оваквог рата најбоље представити себи интимно, јер свако за себе проживљава могућу будућност рата средствима за масовно уништење. При томе, питање на крају песме је у исто време и питање и изненађење, јер визија рата будућности готово да је увек повезана са идејом истребљења највећег дела људске врсте оружјем за масовно уништење. Слика света коју нуди Сапгир је и у визуелном и у смисаоном смислу подједнако успешна, јер су редови који су представљени тачкама, различите дужине па асоцирају са затишјима после прве експлозије, затим могућим наредним експлозијама или вриском и гласовима преживелих, као и са звуцима рушења. Слободно можемо рећи да је Сапгир на најбољи могући начин инкорпорирао поступке естетике недовршеног и створио песничко дело које је свођењем текста на минимум постигло толико снажан ефекат да читаоца потиче на преиспитивање најдубљих људских вредности у сучељавању са могућностима будућих ратова.

Овај кратак осврт на недовршено дело у књижевности, и нарочито у руској књижевној традицији, од романтизма па до краја двадесетог века пружа нам могућност да се убедимо да идеје о „слободном роману“, отвореном делу или недовршеном делу нису замрле, већ насупрот. Мењао се однос према обликовању језичког материјала, те су се, самим тим, развијали поступци за обликовање недовршеног дела, међутим наредне генерације су се свесно обраћале недовршеном делу управо осећајући његов неисцрпан

потенцијал – да се о суштинским онтолошким питањима не говори директно, јер је језик мањкав и не може да опише стварност у потпуности, већ да се обликовањем дела у свим слојевима по принципу естетике недовршеног створи уметничко дело које ће реципијента вратити у стање запитаности о свету и себе у свету, што већ јесте праг метафизике.

Наредно поглавље биће посвећено реципијенту и недовршеном делу, док ће централни део рада бити посвећен феноменолошкој анализи дела Сергеја Завјалова, где ће анализа сваког слоја одабраних дела показати примену и развој поступака естетике недовршеног на конкретним примерима. Тежићемо да покажемо да је Завјалов током свог песничког трагања препознао и све више усвајао недовршену форму, као и да је развио нове поступке у обликовању који су му послужили да успешно изнесе и прикаже најтеже егзистенцијалне теме које су актуалне у савременом свету, односно да у своја дела утка метафизичке квалитете. Такође, хоћемо да покажемо да дело, обликовано према принципу недовршеног, увлачи реципијента у довршавање дела у чину конкретизације, што резултира посвећенијим и дубљим чином доживљавања самог дела, те претвара читаоца у ко-ствараоца.



### 2.3 Недовршено дело као изазов за реципијента (методолошке поставке)

„Класично дело треба да је такво да се никада до краја не схвати. Али онај, ко је развијен (gebildet) и ко развија себе, треба да тежи да из њега црпи све више и више“ (Шлегел:1983 – превод наш М.П.-Ф.) - ово је један од првих фрагмената из Шлегелових *Критичких фрагмената*. Неразумљивост романтичарске књижевности, за коју су романтичаре осуђивали савременици, Шлегел је сматрао једном од најпозитивнијих одлика. „Тешка књижевност“ којој је предвиђао светлу будућност (сведоци смо да се његово предвиђање у потпуности остварило) не само да је успевала да, према мишљењу романтичара, захвати саму суштину природе и њеног непрекидног настајања, да најприближније дочара ток мисли и настанак идеја, већ је имала и одређену педагошку функцију. Наиме, свестан својих граница, читалац ће тежити да их превазиђе. Та граница ће бити непрестани подстицај који ће га гурати напред да захвати поезију или неко друго књижевно остварење, а са њима и суштину света. Романтичари су били веома заинтересовани за своју публику, јер су у њој препознавали своју сабраћу која ће заједно са њима расти и откривати нове смислове. У својим *Фрагментима* Шлегел иде толико далеко да предвиђа директну сарадњу аутора и реципијента: „Вероватно ће доћи нова епоха наука и уметности када ће заједничко филозофирање и заједничко књижевно стваралаштво постати свеопште и тако интимно да неће изгледати чудно, када две природе које се допуњавају, буду стварале заједничко дело“ (Шлегел:1983 – превод наш М.П.-Ф.). Данас смо сведоци многобројних заједничких подухвата у књижевности и уметностима<sup>16</sup>, док је заједничко стваралаштво већег броја аутора у оквирима интернета вероватно пример без преседана.

Интересовање за читаоца није било непознато старима. У свом чувеном делу *О песничкој уметности* Аристотел је, расправљајући о трагедији, у дефиницију трагедије уврстио и учинак трагедије (односно књижевног дела) на гледаоца. Тако он каже: „Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену

---

<sup>16</sup> Нпр.: заједничко остварење у облику кратке прозе Андреја Сен-Сењкова и Алексеја Цветкова млађег под називом „Слеш“ или роман Павла Пеперштејна и Сергеја Ануфријева „Митска љубав касти“. Што се тиче интернет књижевности која је свеприсутна, један од најпознатијих пројеката на пољу руске књижевности је пројекат „Роман“ Романа Лејбова.

величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката“ (Аристотел:1966). Очито да катарза има психотерапеутску улогу и јасно да је Аристотел и те како свестан утицаја уметничког дела на реципијента. Надаље, и средњовековни схоластичари су промишљали о односу између уметничког дела и реципијента. Расправљало се у реторици о утицају појединих фигура на слушаоца, а сами схоластичари су контемплирали о утицају уметности на човека. Ова су промишљања ипак остала у зони апстракција, јер су се сводила на то да теоретичари врше одређена самопосматрања властитих реакција, која би упоређивали са искуствима других људи. Све до Кантовог заокрета ка субјекту самом реципијенту није придавана активнија улога. Први пут се у Лесинговом *Лаокоону* придаје већа пажња разматрању изражајних средстава ликовних уметности и поезије и њиховог утицаја на реципијента. У исцрпној анализи дела ликовне и песничке уметности, Лесинг објашњава разлике између могућности дела ликовних уметности која морају да бирају један „плодан“ тренутак, јер им није понуђен медијум времена, већ медијум простора. За разлику од ликовних уметности, књижевност је дата у медијуму времена, она прати дођагаје и радње и може да их описује. Уза све, Лесинг наглашава да је ипак веома важно да се не каже све, да се не изабере тренутак најјачег афекта да би се оставило места машти за слободну игру.

Романтичари су, као што смо већ помињали, у читаоцима препознавали своју сабраћу, док је Шлегел ишао тако далеко да је предвиђао могућност да сродне душе заједно стварају – идеал који се остварио у савременој књижевности. Уметничко дело, посебно поезија, допирали су готово до саме суштине непрестаног стварања у природи, саме суштине креације, али је због тога дело променило своју разумљиву и јасну форму. Попут саме природе која је недовршена и у настанку, дело је нејасно, недовршено, двосмислено и захтева већи ангажман реципијента. Готово да га увлачи у ко-стварање и тера да превазиђе властите границе. Филозофија и уметност су се тесно испреплетале у периоду романтизма, да би за тренутак, привидно, корачале засебно и поново се преплеле у двадесетом веку.

Наиме, заинтересованост за доживљавање феномена и менталне процесе независно од уметности јавља се у филозофији Франца Brentana и нешто касније Едмунда

Хусерла који су утрли пут феноменологији. И управо су у феноменологији и теорији рецепције филозофија и уметност поново тесно преплеле. С једне стране, феноменологију интересује ментални процес, перцепција феномена, и, посебно, уметничког дела, док, с друге стране, „тешка“ књижевност коју нам је завештао романтизам упућена је на реципијента више него икад. Она је хотимице нејасна, двосмислена, вишезначна, отворена и тежи да максимално активира нашу машту и увуче у процес стварања.

Вратимо се на почетке феноменологије. Управо је схоластика извршила утицај на Brentana који је у идеји Тома Аквинског о интенцији ствари<sup>17</sup> пронашао одређени подстицај. Тома Аквински је овај термин користио да би описао одређени лик или сличност који се формирају у души у процесу сазнавања. Овај лик или сличност би уопштено представљали оно што се налази у спољашњем свету. За Brentana је ово била полазна тачка у размишљањима о психолошким процесима. Поделивши психологију на два типа, сматрао је да се дескриптивна психологија бави описивањем елемената који формирају свест. Brentano експлицитно каже: „Сваки психички процес одликује се оним што би средњовековни схоластичари назвали интенционалношћу (менталним унутрашњим постојањем предмета и што бисмо ми, можда помало двосмисленим изразом, назвали односом према садржају, усмереношћу на објекат (објекат овде не треба схватати као реалност), или иманентом предметношћу. Сваки психички феномен садржи у себи нешто у својству објекта, мада не подједнако. У представи се нешто представља, у суду се нешто тврди или одриче, у љубави се воли, у мржњи се мрзи итд.“ (Brentano:1996 – превод наш М.П.-Ф.). Управо је Brentanova дескриптивна психологија са појмовима интенционалности и иманентности утицала на развој Хусерлове феноменологије. Хусерла је првенствено интересовала интенционалност која се дефинише као усмереност свести на предмет. Хусерлова девиза је била „На траг ка стварима!“ Уместо самих предмета, вредности, итд. ми проучавамо субјективно искуство, у ком се они „јављају“. Ове појаве су феномени који су свест о објектима, без обзира да ли су објекти реални или не. На тај начин, ствар или предмет се може схватити само преко описа феномена, односно појава у нашој свести. Сваки феномен има своју интенционалну структуру. Задатак феноменологије је да систематски проучава типове и облике интенционалних

---

<sup>17</sup> Лат. Intentio.

дoживљaвaњa, кao и у рeдукцији њихових структура на првoбитнe интенцијe путем фeнoмeнoлoшкe рeдукцијe, oднoснo мeтoдe кoју прeдлaжe сaм Хусeрл. Нaдaљe, Хусeрл сe бaвиo рaзличитим кoгнитивним прoцeсимa пoпут дoживљaвaњa, уoбрaзилe, пoимaњa прeдстaвa, пoимaњa врeмeнa... Тeоријa пeрцeпцијe кoју Хусeрл дeфинишe кao акт дoживљaвaњa, при кoмe сe oбјeкти пeрципирaју у њихoвoј aутeнтичнoј рeалнoсти, пoјaшњaвa кaкo сe кoнституишe прeдмeт у свeсти рeципијeнтa. Хусeрл дaјe примeрe кoнституисaњa прeдмeтa у свeсти рeципијeнтa пoпут слeдeћeг: „Укoликo јe „прeдњa стрaнa“ пeрципирaнoг oбјeктa дaтa нa „aдeквaтaн“ нaчин, oндa њeгoвe „бoчнe стрaнe“ мoрaју бити дaтe нeaдeквaтнo, у прoмeњeнoј пeрспeктиви<...> И нa крaју, „зaдњa стрaнa“ нe пoсeдујe чaк ни интуитивни сaдржaj; oнa сe мoжe пoдрaзумeвaти сaмo кao знaк“ (Шпигeлбeрг:2002 – прeвoд нaш М.П.-Ф.). Свaкa фaзa кoнституисaњa прeдмeтa у свeсти јe „свeст o“ нeчeму и oдрeђeнo зaдoбијaњe фoрмe. Пoпут oрјeнтисaњa у нeпoзнaтoм грaду, прoстoр тoг грaдa сe кoнституишe у нaшoј свeсти штo вишe врeмeнa прoвoдимo у њeму, a прaзнинe сe пoпуњaвaју oдрeђeним сaзнaњимa, oднoснo кућaмa, улицaмa, трoвимa, итд. Дa би пoјaсниo интeнциoнaлни акт, Хусeрл јe увeo пoјaм „хoризонтa“ кoјa прeдстaвљa oдрeђeну грaницу пeрцeпцијe у нeпрeстaнoм пoкрeту. Овa грaницa прeдстaвљa спoј oнoгa штo јe свeст вeћ сaзнaлa и кoнструкцијe мoгућих дoживљaja oдрeђeнoг прeдмeтa нa oснoву прeтхoдних сaзнaњa. Пoштo свeст нe мoжe дa сe зaустaви нa нeкoм aктуaлизoвaнoм прeдмeту, oнa сe крeћe дaљe, a сa њoм сe крeћe и „хoризонт“, oднoснo мeњa сe и пoмeрa прeтхoднa грaницa тoг прeдмeтa. Укoликo oстaју нeкa „прaзнa мeстa“ тoкoм интeнциoнaлног aктa, рeципијeнт ћe тeжити дa их пoпуни, oднoснo њeгoвa свeст ћe бити прoвoцирaнa дa их пoпуни. Укoликo прeтпoстaвимo дa јe књижeвнo дeлo склoп oдрeђeних кoнструкцијa, нa oснoву кoјих свeст читaoцa кoнструирaшe oдрeђeну цeлoвиту прeдстaву, oндa ћe „прaзнa мeстa“ прeдстaвљaти мeстa нeдoрeчeнoсти, нeјaснoсти, двoсмислeнoсти, пa и пoтпунoг oдсуствa тeкстa кoјa ћe прoвoцирaти свeст читaoцa и тeрaти гa дa их пoпуни или дoврши дeлo. Зa нaс ћe бити oд вeликe вaжнoсти упрaвo кључни пoјмoви Хусeрлoвe фeнoмeнoлoгијe: интeнциoнaлнoст, интeнциoнaлнa структура фeнoмeнa, фeнoмeнoлoшкa aнaлизa, кao и Хусeрлoвo oбјaшњeњe aктa пeрцeпцијe, гдe јe кључни тeрмин *хoризонт* и *прaзнo мeстo*.

Хусeрлoвa oткривa сy дaлa oгрoмaн пoдстицaј рaзвoју фeнoмeнoлoшкe eстетикe, хeрмeнeутикe и тeоријe рeцeпцијe.

Када се помене Хартманов филозофски опус, обично се каже да је у питању најсистематичнији и најплоднији филозоф који је стварао под утицајем Хусерлових феноменолошких идеја. Доиста, његова се *Естетика* исцрпно бави и естетским актом и естетским предметом. Они су, свакако, упућени једно на друго. Наиме, у расправи о естетском акту Хартман полази од саме перцепције. За разлику од неких претходника, Хартман сматра да је перцепција увек једна комплексна творевина, одређена „сликовита целина“ или скуп многих појединости. Када наводи примере, Хартман каже да ми никада не видимо само дрво или инсекта, већ увек примећујемо да је дрво живо или инсект жив; када уђемо у нечију кућу, у том простору можемо одмах да запазимо не само поједине предмете и боје, или њихов распоред, већ и да ли је породица добростојећа или сиромашна итд. Ово „виђење“ долази заједно са самим појавним формама предмета и такво виђење Хартман назива „гледање кроз“. Међутим, ово „гледање кроз“ које представља нашу свакодневну перцепцију и начин гледања на ствари, још није довољно за естетичку перцепцију. Свакидашња перцепција је само пролаз ка нечему другом, средство за нешто друго, док у естетичком перципирању постаје битан сам тај акт, а реципијент „застаје на“ естетском предмету. Реципијент би, према Хартману, морао бити потпуно незаинтересован у практичном смислу за естетски предмет и посветити се само опажају, који је овде потпуно аутономан. Рецепција естетског предмета овде није потчињена, већ постоји ради саме себе. Надање се Хартман бави анализом естетичког акта и каже да је естетски предмет слојевит и да се може поделити на „предњи план“ и „позадину“. Овде би „предњи план“ представљао материјалну подлогу за естетски предмет (камен, платно, боја, папир, мастило, облик слова, тонови...), док би „позадина“ представљала духовни део естетског предмета који се развија у свести реципијента. Видимо да је естетски феномен – феномен за нас, то је феномен који се дешава у свести субјекта. Сам естетски предмет представља „објективирани дух“, т.ј. представља одређени онтолошки куриозитет, где је за неорганску материју везан духовни садржај. За разлику од конвенционалне објективације (предмета у свакодневном животу), уметничко дело се одликује једним суштински различитим начином формирања и обликовања. Анализа овог суштинског формирања уметничког дела доводи нас до Хартманове феноменолошке анализе уметности. У својој *Естетици* Хартман се бави засебно и анализом ликовних уметности, и песништва, музике, глуме, архитектуре, а ми

ћемо се овом приликом зауставити само на анализи књижевних дела, односно песништва. Говорећи и песништву, Хартман истиче да је ова уметност утиче на читаоца „заобилазно“, јер користи језик и писмо, који већ представљају објективацију. У песништву реч постаје материјал вишег формирања. При анализи књижевног дела Хартман издваја седам слојева: 1) говор или графички знак био би део предњег плана, а овде би спадао и стих као звучна организација речи, 2) предочавање покрета, радњи, лица, 3) намере лица у радњи, 4) формирање карактера, 5) њихово животно опредељење, 6) идеје које отуда проистичу, 7) опште законе људског постојања. Последња два слоја спадају у најдубље слојеве једног уметничког дела и додирују се са филозофијом. Хартман исцрпно појашњава сваки слој и нуди нам изванредну феноменолошку анализу како уметничког дела, тако и самог естетског акта, односно начина на који читалац прима информацију и формира у својој свести један предмет објективације духа.

На трагу Хартманових идеја био је и пољски филозоф Роман Ингарден, такође Хусерлов ученик. Ингарден приступа књижевном делу као интенционалном предмету, чија је интенционалност извесна, јер израста из субјектових интенција, односно усмерености његове свести. У центру разматрања је, како видимо, само књижевно дело, док су у други план потиснута питања настанка, извора или утицаја. Слојеви уметничког дела које је предложио Хартман у својој *Естетици* битно су утицали на формирање Ингарденових идеја, иако сам Ингарден препознаје само четири слоја који стварају целовитост, односно органско јединство дела и то су: 1) звуковни слој речи, 2) слој значења речи, 3) слој предметности, односно приказаних предмета у континуитету, и 4) слој схематизованих аспеката, у којима се појављују предмети приказивања. Ова полифонија слојева формира целовитост једног књижевног дела, његову структуру и његову јединственост. Интересантно је, ипак, истаћи да нема засебног слоја идеја, који је присутан у структури коју нуди Хартман. Сам Ингарден је сматрао да „идеју“ књижевног уметничког дела чини – у њему или помоћу њега конкретно упризорена - „показана“, синтетичка, суштинска повезаност узајамно усклађених, естетски валентних квалитета, који доводе до пластичног конституисања одређене естетске вредности, при чему ова вредност, у присном јединству са основом на којој се темељи – управо са самим уметничким делом – чини целину, која је бар у случају великих, правих уметничких дела непоновљива, „јединствена“ и не може се подражавати.<...>Ова

квалитативна повезаност, која кулминира у пластично датој вредности, даје уметничком делу у конкретизацији тако рећи видљиво, „органиско“ јединство структуре. Квалитети који улазе у ову повезаност (а нарочито естетски вредни квалитети) различити су у књижевном уметничком делу, у складу са различитошћу његових појединих слојева. Између њих – када су посредни добро саздана, заиста вредна уметничка дела – увек постоји извесна *хијерархија*, која показује један сопствен поредак: само неки међу њима (или можда само *један* једини) чине неку врсту кристализационог центра квалитативне целине; остали играју или само улогу темеља главне вредности или пак извесне њене допуне“ (Ингарден:1971). Као што видимо сваки се слој у књижевном уметничком делу одликује посебним естетским квалитетима, међутим тек њихова полифонија и прожимање омогућавају да се појави централна вредност дела, што је за Ингардена „идеја“ дела. Надаље, Ингарден оцењује да „постоје дела у којима својеврсно емоционални, естетски вредни квалитети чине оно вредносно језгро квалитативне синтетичке целине, квалитети који се појављују у извесним међуљудским ситуацијама у приказаном свету, или карактеришу неког човека упетљаног у трагичне сукобе, или се, најзад, јављају у облику неког метафизичког квалитета“ (Ингарден:1971). Дакле, „главна вредност“ или „централна вредност“ дела може представљати различите естетски вредне квалитете, између којих *метафизички квалитети* представљају некакав максимум дела. Ингарден експлицитно каже: „Њихова појава (метафизичких квалитета – прим. аутора) представља врх, а истовремено и највећу дубину нашег живота и свега онога што постоји“ (Ингарден:2006). *Метафизички квалитети* „нису особености неких предмета у нормалном значењу ове речи, нити својства ових или оних психичких стања, него се обично испољавају у сложеним, а често и међусобно веома различитим животним ситуацијама и међуљудским односима као нека врста њихове нарочите атмосфере која се издиже над њима и која окружује ствари и људе који учествују у тим ситуацијама.<...>...они (метафизички квалитети – прим. аутора) откривају „дубљи смисао“ живота и егзистенције уопште, заправо тај по правилу скривени „смисао“ они конституишу.<...>Општећи с њима у њиховом сагледавању и реализацији сами се спуштамо у праизвор егзистенције. У њима се не *показује* само оно што је у другачијим околностима скривено и тајновито, а код њих постаје откривено и видљиво, заправо, они су *сами* оно што се налази у изворима егзистенције и представљају један њен вид“ како

каже Ингарден (Ингарден:2006). Дакле, Ингарден издваја метафизичке квалитете и даје им посебан значај, јер нас метафизички квалитети упућују на промишљање саме суштине наше егзистенције. Како нас Велек и Ворен подсећају у својој *Теорији књижевности*, слој *метафизичких квалитета* нам дошушта да поново поставимо питања о „филозофском значењу“ уметничког дела. Ингарден не даје дефинитиван број *метафизичких квалитета*, већ их само летимично уводи као трагично, комично, узвишено, свето, гротескно, љупко, племенито итд. Сама слојевитост структуре књижевног дела се поставља у две димензије. У једној димензији се простире целина слојева, а у другој се слојеви ређају један за другим. Присуство ове две димензије и унутрашње јединство њихове конструкције одваја књижевно дело од других уметности.. Заједно ови слојеви формирају одређену полифонију слојева. Осим тога, књижевно дело је схематска творевина, и као таква садржи у одређеним слојевима „места неодређености“. Ова места неодређености у књижевном делу нису случајна, нити производ грешке, каже Ингарден. Наиме, немогуће је на основу коначног броја речи дефинисати бесконачно мноштво одлика индивидуалних предмета. Такође, читалац током читања нехотице испуњава ова места неодређености. Он то чини делимично под сугестивним утицајем самог текста, а делимично због саме природне склоности. Наиме, ако ова места неодређености упоредимо са Хусерловим *хоризонтом* можемо закључити да су места недоређености управо она места о којима реципијент још увек нема формирано сазнање. Он ће на основу постојећих знања у његовој свести тежити да те празнине попуни. Ингарден сматра да независно од саме природе језика који увек доноси врсту неодређености и у различитим жанровима и код различитих писаца ова се места неодређености могу појављивати у већем броју или мањем. Због тога Ингарден уводи појам опализације – преливања боја и светлуцања, док посматрамо неки драги камен. Слично томе, узбог места недоређености се преливају и значења. Дакле, опализација се односи на оно поље у делу, које није испуњено аспектима, односно где места неодређености пружају најразличитије могућности да их допунимо. Што се тиче књижевних родова, Ингарден сматра да су места неодређености заступљенија у лирици, него у прози или драми: „А што је дата песма „чистије“ лирска, то је мање – грубо говорећи – ефектно одређено оно што се у тексту позитивно казује; највећи део остаје неречен“ (Ингарден:1971). Као што видимо, Игарден је свестан да је предовршавање или претерана конкретизација готово мана за једно књижевно дело, како



због саме природе читаоца, тако и уметничком и естетском погледу. Да би настали уметнички облици, неопходна је активност читаоачеве уобразиње која ће испунити места неодређености и конкретизовати одређене облике. Уметничко дело је за Ингардена *suigeneris*, јер није реално (попут неке скулптуре), ни психичко (као искуство о болу итд.), ни идеално (попут геометријских фигура), већ је систем норми разних идеалних појава које су интерсубјективне (Константиновић:1969). Можемо закључити да између реализма и идеализма постоји некаква квази-стварност, у којој постоји књижевно дело. Ипак, веома је важно за књижевност Ингарденово указивање на вредносне квалитете који се формирају у одређеним слојевима, те скупа омогућују откривање *метафизичких квалитета*, и у својој целовитости стварају полифону хармонију и посебно места неодређености која су неопходна за рад маште и активну улогу читаоца, а такође и за постизање специфичних уметничких резултата (нпр. лирика). Дводимензионалност, вишеслојна унутрашња структура дела и полифона хармонија слојева су битна открића за науку о књижевности, међутим посебно је важна за нас свест о томе да слојевитост књижевног уметничког дела омогућава појављивање *метафизичких квалитета* као кулминацију једног књижевног дела, односно да сваки, па и први слој, доприноси откривању најдубљих слојева дела. Осим тога, за нас је важно да језик није у могућности да опише све квалитете и појединости сваког појма и предмета, те да књижевно дело већ у свом настанку поседује одређену недореченост. Ова се неодређеност може повећати у зависности од тежњи самог аутора или у зависности од самог жанра.

За Хајдегера је појам разумевања такође једна од најважнијих одлика самог човековог постојања. Наиме, разликујући биће и бивствујуће, где је биће принцип и суштина бивствујућег, а бивствујуће је све оно што јесте сада и овде, Хајдегер сматра да је су човек и биће нераздвојни, односно да се човек уобличава у својој свести, да је свест начин на који он постоји. С друге стране, биће се открива само свести, те, на тај начин, човек предствала некакав чвор. Као и Хусерлова интенционалност, тако и Хајдегерово бивствујуће одликују се отвореношћу, недовршеношћу, непрестаним настајањем. За Хајдегера, као и за Хусерла језик носи огромну улогу, јер је „дом бића“, односно у језику се открива биће. Посебно у уметности, и у поезији, језик још увек чува своју првобитну сврху која је откривање истине бића. У поезији човек треба да открије све оно што остаје недоречено, неоткривено у појавном. При том, увек остаје један део који ће остати

неизрецив, међутим суштина разумевања је да се та тајна бића само дотакне и види, а не да се разреши у разумевању. Само разумевање текста је процес који Хајдегер назива „стапање хоризоната“. И читалац и текст поседују одређене хоризонте. Читалац има некакво „питање“ на које тражи одговор, док текст развија своје хоризонте у односу на читаочево „питање“. Како се ови хоризонти приближавају долази до дијалога, током ког се рађа нови смисао. Међутим, важно је истаћи да је неопходан услов за откриће „вести“ непоклапање хоризонта очекивања текста са хоризонтом очекивања читаоца. Управо овај парадокс доводи до стварања нових нереализованих смисаоних могућности. За нас је веома важно да истакнемо појмове као „стапање хоризоната“, настанка треће карике између текста и читаоца, као и одређене недовршености и отворености самог бивствујећег у настанку.

Иако се појам *хоризонта* и *хоризоната очекивања* појављују још код Хусерла, односно код Хајдегера баш у вези са књижевношћу, ипак је ове појмове у науку о књижевности увео тек Јаус. За Јауса повезаност публике, читалаца, критичара, писаца и књижевних дела као догађаја остварује се путем хоризонта очекивања. У Јаусовој естетици хоризонт очекивања постаје кључни термин. Хоризонт очекивања може се описати као одређена ауторска „интенционалност“, односно сума одређених ауторових очекивања у односу на читаоца. Текст је носилац ових очекивања, односно „у примарном видокругу естетичког искуства психички процес приликом асимиловања текста ни у ком случају није само произвољан след искључиво субјективних утисака, него остваривање одређених упутстава у процесу усмераваног опажања, који се може схватити и текстуално-лингвистички описати сходно мотивацијама које га конституишу и сигнаlima који га покрећу“ (Јаус:1978). Аутор као да је промислио и намерно уткао одређене стратегије у свој текст, имајући у виду могуће читаочеве реакције. Као да аутор на тренутке олакшава перцепцију одређеног текста, а затим намерно урушава читаочева очекивања, терајући читаоца, на тај начин, да максимално активира своје могућности. Свакако да овај процес може бити и хотимичан, али исто тако може до тога доћи и нехотице. До промена ових стратегија, односно до настанка нових текстова долази изневеравањем хоризонта очекивања. Овде долазимо до још једног термина, битног за теорију рецепције – естетска удаљеност. Наиме, када постоји одређена дистанца између задатог хоризонта очекивања и новог дела које захтева промену тог хоризонта, можемо

говорити о настанку новог дела. Јаус у *Историји књижевности као изазов науци о књижевности* каже: „Начин на који једно књижевно дело у историјском тренутку свога појављивања испуњава, превазилази, разочарава или оповргава очекивање своје прве читалачке публике очигледно пружа критеријум за одређивање његове естетске вредности. Дистанца између видокруга очекивања и идеала, између онога што је већ познато из дотадашњег естетичког искуства и „промене видокруга“, изазване прихватањем новог дела одређује, са становишта естетике рецепције, уметнички карактер једног књижевног дела: што је ова дистанца мања, што се мање од свести која реципира тражи преокрет у видокругу још непознатог искуства, утолико се више дело приближава подручју „кулинарског“, односно забавној уметности“ (Јаус:1978). Појашњавајући своју изјаву на примеру наводи два романа из 19. века – *Мадам Бовари* и *Фани*. Флоберов је роман био готово незапажен због нове техника писања коју ондашњи читалац није препознао, док је *Фани* коју је написао његов пријатељ Фејдо, доживела тринаест издања за годину дана. Реконструкција хоризоната очекивања неког историјског тренутка може помоћи да се разуме како су одређена дела доживљавана у тренутку када су се појавила. Такође, могу указати на неке одлике дела које у историји књижевности буду временом занемарене. Са друге стране, очекивања, односно препознатљиве одлике дела најдуже се чувају у оквиру жанра који се тешко подаје промени. Можемо додати да се управо то догодило са Пушкиновим остварењем *Евгеније Оњегин*, јер деветнаестовековни читалац, одгајан на делима осамнаестог века, није препознао Пушкинову тежњу да утре пут новом „слободном, отвореном роману“. Наиме, хоризонти очекивања дела и публике су се разилазили, постојала је велика естетска удаљеност између видокруга читаоца и очито велика промена видокруга која се испољила у самом делу. Недовршеност текста која је *празна места* или *места неодређености* истакла до максимума, читаоцу је до те мере била страна да није успевао да у својој свести доживи Пушкиново дело као роман, па би се слободно могло рећи да се читаочеви и ауторови хоризонти очекивања нису готово уопште поклопили. Али је управо велика заинтересованост публике да разуме Пушкиново дело, односно да попуни *празна места* у вези са разумевањем овог дела, која није јењавала ни након једног века од настанка дела, указала нне само на естетску вредност овог дела у књижевности, већ и на изванредне могућности које је нудило недовршено дело као такво.

Трагом Ингардена и *места неодређености* у тексту, Изер је у свом делу *Апелативна структура текста* говорио о читању као стваралачком чину. Поменули смо да Ингарден сматра да читалац својом активношћу ствара конкретизације уметничког дела тако што попуњава *места неодређености*. Изер се надовезује на ову идеју, сматрајући да ова *празна места* или *места неодређености* омогућавају читаоцу да самостално доноси закључке у односу на неке ситуације. Овим чином читалац конкретизује одређено дело: „Тако постаје видљив обрис читатељеве улоге, која се остварује у непрестаном заузимању става и размишљању о њему. Ако роман доводи читатеља у такву позицију, онда то значи да читатељ својим реакцијама, које су предструктуриране сигнаlima текста, производи смисао романа, или, боље речено, да се смисао романа догађа тек у тим реакцијама, будући да он као такав није *expressis verbis* дан“ каже Изер (Бекер:1986). Наиме, пре овог чина постоје одређене схеме у разним слојевима (звук, значење, мимеза, аспекти), а конкретизација читаоца претвара ову схему у одређени естетски предмет. Дело се конкретизује у посебној реалности који Ингарден назива квази-стварност, док је код Изера то виртуална димезија у којој настаје и постоји уметничко дело, чему понајвише доприносе *празна места* или *места неодређености* - „У лектури се та контура ненаписаног отвара читатељу, који сада почиње развијати виртуалну диманзију текста. Та димензија је виртуална утолико што о њој у тексту не пише ништа; <...> она је затим конфигурација смисла текста у којој неформулирано значење постаје конкретно и, напokon, она је мјесто на којем се текст догађа у читатељу“ (Бекер:1986). *Места неодређености* се манифестују на различите начине; постоје текстови који поседују потенцијал за различите реализације, самим тим ниједно читање не може да исцрпи потенцијале оваквог текста, јер сваки читалац може да их попуни на другачији начин. Изер сматра да су у историји књижевности класична дела и њихови аутори ове потенцијале уносили у текст несвесно, док савремени аутори то чине свесно. Покушавајући да сагледа све услове и поступке појаве *места неодређености*, Изер прави одређени попис таквих поступака: нарушавање структуре фразе, различити поступци убацивања, монтаже и композиције текста, коментари приповедача који разбијају створене представе испричане приче, велики избор могућности за самостално вредновање и доношење закључака о могућим завршницама у току неког приповедања. Као добар пример Изер наводи ауторске коментаре у романима осамнаестог и деветнаестог века,

попут већ поменутог Стерновог *Тристрама Шендија*, где коментари не помажу читаоцу, већ га још више збуњују, стварајући *места неодређености* или романе у наставцима из деветнаестог века који су се увек завршавали у тренутку највеће напетости, изазивајући у читаоцима својом недореченошћу напето ишчекивање. Врхунац недоречености Изер препознаје у Џојсовом *Уликсу*, о коме пише и Умберто Еко у *Отвореном дјелу* – један обичан дан у Даблину доноси велики број видова свакодневице, сукобљене перспективе, док се аутор повлачи потпуно из дела, збуњујући читаоца још више. Дакле, Изер је сматрао да структуре текста рачунају на читаочеву актуализацију (конкретизацију) и да читаочева уобразиља довршава текст, попуњавајући *места недовршености*, и, на тај начин, обликујући дело као естетски предмет. Јер дело је више од текста, како каже Изер, а уметнички текст аутора, постаје естетска конкретизација кроз читаоца. Видимо да су се *места недоречености* која помиње Ингарден, а која су првобитно везана за саму суштину језика који није у стању да опише сваки појединачни предмет или појам (мада Ингарден оставља могућност за то да сам аутор или одређени жанр допринесу повећању *места неодређености*), сада проширена одређеним поступцима и техникама (попут нарушавања структуре фразе, различитих поступака убацивања, монтаже и композиције текста, коментара приповедача који разбијају створене представе испричане приче, великог избора могућности за самостално вредновање и доношење закључака о могућим завршницама у току неког приповедања) које ствараоци свесно користе да би максимално појачали *места неодређености* и, самим тим, истакли у свим слојевима дела управо недефинисаност и неодређеност, нејасност појмова и предмета које читалац својом конкретизацијом допуњује.

Књижевно дело постаје уметничко дело тек када је перипирано, односно доживљено у процесу рецепције. Оно хоће да буде спознато, али у себи носи делимичну неодређеност која је последица саме природе језика. Управо та неодређеност самог језика да није у могућности да опише и захвати сваки појединачни појам и предмет доприноси томе да књижевно дело пружа реципијенту могућност да ангажује своју уобразиљу. Овај процес Ингарден назива опализација, односно преливање значења и смисла. У односу на недовршено дело тај се утицај на реципијента повећава, те готово да се може рећи да недовршено дело инсистира на непрестаној укључености реципијента у процес претварања потенцијалног књижевног дела у одређену уметничку конкретизацију,

односно у одређени процес ко-стварања. Све више свесни изузетних могућности које са собом доноси непрецизност језика, аутори хотимице развијају одређене поступке и жанрове у оквиру књижевности који ће још више ускратити информацију у оквиру дела. То ће посебно постати важно у периоду романтизма, јер романтичари покушавају да битно нову визију стварности која је стални процес и као таква увек недовршена, преточе у дело. На тај начин у књижевности ће се појавити недовршено дело које у својој основи тежи да буде „епистемолошка метафора света“. Хоризонти очекивања дела, које Јаус описује као одређену ауторску „интенционалност“, односно суму одређених ауторових очекивања у односу на читаоца, где је текст носилац ових очекивања и хоризонт очекивања читаоца, формиран на основу „низа родотворних текстова“, како каже Јаус, биће постављени у такав однос непоклапања да се провоцирана свест реципијента непрестано враћа делу, покушавајући да допуни оно што није понуђено чак ни као интуитивни садржај. У таквом положају, запитан над смислом и свестан својих ограничења, реципијент ће се трудити да их превазиђе, јер његова свест природно тежи да попуни све празнине, те ће реципијент скупа с аутором постати произвођач новог смисла, односно ко-стваралац. Наше је најдубље уверење да је управо то стање запитаности, односно максималне провоцираности реципијентове свести, оно чему теже аутори недовршених дела, јер им поменути однос реципијента и књижевног дела омогућава да изнесу и испитују сазнања и вредности о човеку и свету у битно промењеној перспективи модерног доба. Нас ће, дакле, интересовати да ли дело, које у своју форму инкорпорира ова „празна места“, како их именује Хусерл, или „места неодређености“ према Ингардену, и још додатно истиче и појачава њихову улогу, попут Пушкиновог *Евгенија Оњегина* или Завјаловљеве поезије, може да изнесе *метафизичке квалитете*, како их именује Роман Ингарден. У даљој анализи ми ћемо ове посебне естетске квалитете трагичног, узвишеног, светог итд. називати *метафизичким квалитетима* по угледу на Ингарденов модел. Слажући се са Константиновићем да су *метафизички квалитети* „чисте суштине, ейдоси, и у њима се открива дубљи смисао живота; они чак сами конституишу овај нама скривени смисао“, те да нам уметност пружа „мирну контемплацију оваквих метафизичких квалитета“ (Константиновић 1969), у даљој анализи Завјаловљеве поезије обратићемо пажњу на то како први слој, односно сама недовршена форма песама, омогућава појаву најдубљих вредности у делу попут *метафизичких квалитета*.

### III. Естетика недовршеног и поетски поступак у делу Сергеја Завјалова

#### 3.1 *Оде и епоне*

Име Сергеја Завјалова представља веома важну тачку на руској књижевној карти краја двадесетог и почетка двадесетпрвог века. Иако његову поезију различити критичари свраставају и у високу модерну, и у постмодернизам и у посткапиталистичку књижевност, једно је неоспорно – рад Завјалова на пољу поезије је иновативан и изазован. Формални доказ томе је и награда Андреј Бели која је Завјалову додељена 2015. године<sup>18</sup> у категорији поезија. Упркос томе, верујемо да је поезија Сергеја Завјалова веома слабо представљена на српском језику и у српским књижевним круговима, те ћемо због тога свако поглавље посвећено одређеној књизи отворати краћим библиографским приказом настанка збирке којој ћемо надаље посветити пажњу у складу са нашом тематиком.

Књижевна енциклопедија *Самиздат Ленинграда* нас обавештава да је прва књига поезије Сергеја Завјалова *Оде и епоне* изашла 1994. године у издању петербуршког Борей-Арт. Сама књига представљала је циклусе песама који су написани током осамдесетих година и почетком деведесетих. Ови циклуси су се претходно појавили у самиздатској периодици, па је тако циклус *Все определеннее* (*Све јасније* – овде и надаље сви стихови Сергеја Завјалова биће наведени у нашем преводу – М. П.-Ф.) изашао у часопису *Обводный канал* број 9 из 1986. године, циклус *Ta idivtika* је изашао у часопису *Предлог* број 5 и број 9 током лета 1985. и 1986. године, циклуси *Книга разрушений* и *Монологи и каденции* (*Књига уништења* и *Монологи и каденце*) су изашли делимично у часопису *Митин журнал* број 9 и 10 за 1986. годину, а у потпуности у часопису *Часы* број 64 за 1986. годину. Циклус *По направлению к дому* (*У правцу куће*) појавио се делимично у часопису *Предлог* број 12 за 1987. годину, а у потпуности у часопису *Обводный канал* број 13 за 1988. годину. Циклуси *Пелена* (*Копрена*) и *Звезды уже далеко продвинулись* (*Звезде су већ далеко догурале*) појавили су се у часопису *Сумерки* број 6 за 1989. годину. Исти се

<sup>18</sup> Добитници ове награде су готово сви класици руске књижевности попут В. Кривуљина, Ј. Шварц, А. Миронова, А. Драгомошченка, Г. Ајгија, О. Седакове, А. Битова, Ј. Мамљејева, Е. Лимонова, Ј. Фанајлове, В. Кондратјева, М. Гаспарова и др.

подаци о циклусима који су ушли у прву збирку могу наћи и на сајту Вавилон<sup>19</sup>, као и у предговорима којима је снабдео наредне збирке сам аутор. Дакле, Завјаловљева прва збирка песама *Оде и епосе* састављена је од седам циклуса песама који су сви претходно били објављени у различитим самиздатским часописима.

У наредној анализи дела Сергеја Завјалова ми хоћемо да истражимо да ли су његова дела обликована према принципу естетике недовршеног, те ако јесу којим поступцима је то урађено. Путем феноменолошке анализе слојева ми ћемо анализирати однос предњег слоја, односно првог гласовног слоја и задњих слојева, односно слоја значења, предметности и схематизованих аспеката да бисмо покушали да откријемо слој идеја, те могуће *метафизичке квалитете* у делу Завјалова. Јер, ми хоћемо да истражимо да ли овако обликовано дело заиста може да изнесе онтолошку запитаност човека о свом положају у свету, јер тек откривање метафизичких квалитета у делу упућује на „дубљи смисао живота“ (Ингарден:2006). Током наше анализе ћемо такође обратити пажњу на то да ли поступци које користи Сергеј Завјалов за обликовање дела изневеравају наше хоризинте очекивања, те самим тим, максимално ангажују нашу уобразиљу. Подсетимо да је још Хусерл увео појам „хоризонта“ који представља одређену границу перцепције у непрестаном покрету. Ова граница представља спој онога што је свест већ сазнала и конструкције могућих доживљаја одређеног предмета на основу претходних сазнања. Пошто свест не може да се заустави на неком актуализованом предмету, она се креће даље, а са њом се креће и „хоризонт“, односно мења се и помера претходна граница тог предмета. Уколико остају нека „празна места“ током интенционалног акта, реципијент ће тежити да их попуни, односно његова свест ће бити провоцирана да их попуни. Уколико претпоставимо да је књижевно дело склоп одређених конструкција, на основу којих свест читаоца конструише одређену целовиту представу, онда ће „празна места“ представљати места недоречености, нејасности, двосмислености, па и потпуног одсуства текста која ће провоцирати свест читаоца и терати га да их попуни или доврши дело. Овај процес попуњавања недовршених аспеката у делу и стварања смисла Ингарден назива опализација. Нас ће, дакле, интересовати да ли дело, које у своју форму инкорпорира ова „празна места“ и још додатно истиче и појачава њихову улогу, па, самим тим, и улогу

---

<sup>19</sup>Сајт Вавилон ([www.vavilon.ru](http://www.vavilon.ru)) представља највећу онлајн збирку руске савремене поезије.



читаоца, попут Пушкиновог *Евгенија Оњегина*, може да изнесе метафизичке квалитете, како их именује Роман Ингарден. Такође, истражићемо однос хоризоната очекивања читаоца и књижевног дела, јер што је „дистанца између видокруга очекивања и идеала, између онога што је већ познато из дотадашњег естетичког искуства и „промене видокруга“, изазване прихватањем новог дела одређује, са становишта естетике рецепције, уметнички карактер једног књижевног дела: што је ова дистанца мања, што се мање од свести која реципира тражи преокрет у видокругу још непознатог искуства, утолико се више дело приближава подручју „кулинарског“, односно забавној уметности“ (Јаус:1978).

\*

Упуштајући се у чин читања, сваки читалац има одређена очекивања. Ова су очекивања формирана на основу претходних сличних искустава и представљају одређену базу предзнања са којом се читалац упушта у нова искуства читања и која му то искуство читања омогућују. Па тако, књижевно дело не представља апсолутну новину у историјском вакууму, већ „буди успомене на већ прочитано, доводи читатеља до одређеног емоционалног става и већ својим почетком утемељује очекивање за „средину“ и „крај“, која се у наставку лектире могу према одређеним правилима игре, што их доноси род и врста текста, подржавати или мијењати, преусмеравати или разрешити иронијски“ (Јаус: 1978). Читаочева су очекивања везана за аутора и жанр, коме одређено дело припада, те за одређени правац или временски период. Тако, на пример, читалац може одабрати роман као жанр, јер има одређена очекивања, везана за тај жанр, или може одабрати одређеног аутора, јер има одређена очекивања, везана за стил аутора. Па ипак су најтемељнија очекивања управо везана за жанр, односно род и врсту којој дело припада, јер „сукладан процес непрестана утемељивања обзора и мијењања обзора одређује и однос појединог текста према родотворном низу текстова“ (Јаус:1978). У случају *Ода и епода* Сергеја Завјалова ми се упуштамо у читање и доживљавање овог дела са очекивањима везаним за аутора, па ипак је очекивање, везано за припадност овог књижевног дела одређеном роду који називамо *поезија*, формирано на „низ родотворних текстова“ са којим смо се сусретали у нашем читалачком искуству. Поезија или стих је за нас, насупрот прози, врхунски организован језички склоп. Поезија је за нас првенствено текст „изломљен и сегментиран у ретке, које називамо стихови. При томе је говорни низ

подвргнут читавом низу чисто формалних ограничења која га, такорећи, насилно регулишу, мијењајући његов природни ток“ (Лешић: 2008). Дакле, ако је проза заснована само на једном принципу рашчлањивања – синтаксичком принципу, поезија се заснива на два принципа – синтаксичком и стиховном. Стиховни принцип, односно рашчлањивање на ретке, уз то има примат у односу на синтаксички принцип. Тако се наша свест прилагођава овом непрестаном враћању на почетак новог ретка, при томе задржавајући у свести претходни редак, а свако непоклапање ретка стиха са синтаксичким границама доживљава као уметнички ефекат (односно пренос стиха). Наш слух и наше око се прилагођавају ритмици, односно изолованим редовима који чине стих и у исто време стварају чврсте везе и асоцијације између речи у једном реду. Уз то, поезија је у свести европских читалаца, па тако и нашој свести, првенствено повезана са представом везаног стиха, у ком је пресудан принцип ритмичке организације који најчешће зовемо метар, те везани стих представља низ редака, организованих метром. С обзиром да је сусрет са књижевним делом данас најчешће прво визуелан, онда би везани стих био некакав низ језичких знакова, поравнан по левој маргини, док се у великом броју случајева може очекивати и то да буде поравнан и по десној маргини – стихови изгледају попут стубаца густо преплетених речи. Тек након овог визуелног доживљаја ми заиста сужавамо перспективу и видимо неке гласовне низове који могу доминирати стихом. И тек када се гласови споје у речи и реченице препознају се одређени ритмови, стопе и риме и ствара се некакво значење. У европској књижевности песнички израз се развијао у облику везаног стиха као доминантног облика организације. Дакле, наша су очекивања формирана одређеним визуелним и гласовним квалитетима стиха. Ми претпостављамо један исказ у облику ступца, поравнаног са леве и десне стране, и организованог метром, те често и римом. Уколико чујемо стих, очекиваћемо ритмички стилизоване исечке говора, организоване према одређеним фоничким оквирима. Свако одступање ми, у улози читаоца, доживљавамо као некакво неслагање са родовском и жанровском одликом, некакво изневеравање замишљене форме. Са друге стране, уколико одступања нема, склонили смо да преко ових слојева прелетимо без осврта, хрлећи ка значењу.

Вратимо се збирци поезије *Оде и епосе*. Ингарден примећује да се пре самог читања прво визуелно опажају знакови, писмена. Надаље, Ингарден сматра да читалац одмах склизне у препознавање речи и реченица. И заиста, ми тежимо да кренемо даље, но

у случају поезије ипак за тренутак застајемо и на визуелној форми стиха, која је за поезију особито важна<sup>20</sup>. Тако, први слој почиње у поезији већ са сагледавањем саме форме стиха. Прелиставајући странице прве збирке песама Сергеја Завјалова пада нам на памет необична мисао – као да се његова писаћа машина заглавила<sup>21</sup>. Маргине су померене, није поравнана десна маргина, али у многим песмама није ни лева, као да писаћа машина не може да их уједначи. Уз то, међу појединим речима (али не свим) постоји изузетно велики размак, као да писаћа машина на појединим местима више није могла да испрати ни уједначени размак међу речима. Погледајмо, на пример, следеће стихове из првог циклуса који отвара збирку:

Звон колокольный      всхлипы  
и полубезумие      улыбки      вопроса  
древний лад рецитации  
    с ласковой классикой хорó в

Слезы херувимской

Господи и Владыко живота моего

Просыпаются травы      последние льда островки  
    вспомни снег и восплачь  
мечтанья плотские  
сентиментальный спектакль платонической  
    но неумолчной шумящей кровí

Не простужен ли ты?  
где тот запах недели Страстной?

Спите      забудьте слова лучезарных      забудьте  
про милицейский кордон перед храмом на паперти  
    фуражки - в нóжны      головы - нагоló

Послушай      говорю я себе      переживи темноту  
    этих трех суток  
ты ведь так любишь со свечкой в руке

Из-за дверей крестный ход      Смертию смерть

    всё определеннее

---

<sup>20</sup> Присетимо се остварења визуелне поезије, конкретне поезије итд.

<sup>21</sup> Писани осамдесетих година двадесетог века ови стихови још увек нису уношени у компјутер.

(„Звон колокольный...“ *Оды и эподы* )

Звоњава звона     јечаји  
и полулудило   осмеха   питања  
древни склад рецитације  
      с умиљном класиком хора

Сузе херувимске

Господе и Владико живота мојега

Пробуђене су траве     последња леда острвца  
      упамти снег и оплакуј  
сањарења путена  
сентиментални спектакл платонске  
      ал` беспрестане шумеће крви

Ниси ли прехлађен?  
где је тај мирис недеље Страсне?

Спавајте   заборавите речи блиставих   заборавите  
на полицијски кордон пред храмом портом  
      капе – у корице     главе – гологлаве

Чујеш     кажем ја себи   преживи таму  
      ова три дана  
та ти тако волиш са свећом у руци

Иза врата литија     Смрћу смрт

      све јасније

(„Звоњава звона...“ *Оде и епode* – превод наш М.П.-Ф.<sup>22</sup>)

Или тек нешто даље у истом првом циклусу који отвара збирку:

      я различу  
слух мой трепетно-сух  
      каждый шорох в жилке твоей  
и чувственность плоти моей     в ожиданье осеннем  
      изобличу

---

<sup>22</sup> Овде и надаље сви преводи стихова Сергеја Завјалова су дати у нашем преводу –М.П.-Ф.

звезды в августе так высоки  
так бесчисленны  
и бессонные письма к тебе  
не оборви так легко оборвать эту тонкую нить  
моей робкой строки

(„я различу“ *Оды и эподы*)

разликоваћу  
слух је мој трепераво-сув  
сваки шуштај у жилици твојој  
и путеност плоти моје у ишчекивању јесењем  
изобличићу

звезде су у августу тако високе  
тако безбројне  
и бесана писма теби  
не прекидај тако је лако прекинути ову танану нит  
мог колебљивог ретка

(„разликоваћу“ *Оде и епODE*)

Као да песник није изашао на крај са графичком организацијом стиха, неке синтаксичке целине као да беже и не подају се конвенционалном уобличавању. Ствара се утисак некакве распршености и недовршености саме форме стиха. Међутим, свакако ова погрешка би се већ исправила у штампи да је у питању пука случајност попут неисправне писаће машине. Насупрот томе, песник инсистира на задатом распореду строфа, стихова и читавих циклуса. Оно што би у неком другом случају могло да буде само погрешка при индивидуалном уносу текста или током просеца штампе (у том случају је мало вероватно да се грешка понавља из песме у песму), у поезији Завјалова постаје одређени поступак. Свесни тога, застајемо на визуелној организацији стиха. Поменули смо већ да се готово сви стихови у збирци одликују великим проредима између одређених речи или синтаксичких целина (изузетак представљају три песме у читавој збирци, написане без увећаног прореда међу речима). Одређени број песама готово да има поравнану леву маргину и као да има задату строфику, међутим то не умањује дојам распршености самих стихова, јер се неуобичајено велики проред међу одређеним стиховима не уклања.

О ветер финляндский что снова ворвался ко мне  
и мех не в силах упрятать биения сердца  
Запах весны запах нарощенья и тлена  
стих в подворотнях в парадных  
где жар даровой батарей

Не дрожи так дождемся и мы  
и вечернего мерцания теплых сугробов  
и зовущего к стакану с вином  
почерневшего талого снега

и той ночи опять же финляндской когда  
младолетие в императорском парке моем  
нежно реянье нимф  
и твое узнаётся дыханье

(„О ветер финляндский ..“ *Оды и эподы*)

О ветре финландски што си опет провалио код мене  
и крзно не може да скрије лупање срца  
Мирис пролећа мирис рађања и труљења  
стих у пролазима у улазима  
где жар дарује грејање

Не дрхти тако дочекаћемо и ми  
и вече треперавих топлих сметова  
и позив на чашу вина  
поцрнелог окопнелог снега

и ту ноћ та опет финландску када  
млада је листва у императорском парку мом  
нежно лелујање нимфи  
и твоје познаје се дисање

(„О ветре финландски...“ *Оде и епODE*)

Стих као да се распада на два сегмента, као да по некаквој замишљеној неуједначеној средини пуца и распрскава се на две половине, иако је у последњој песми лева маргина готово испраћена (сем последњег ретка у свакој строфи). Додатно, осећај распадања стиха у визуелном смислу подржава песниково одбијање да употреби знаке

интерпункције. Навикнути на чињеницу да стих представља изузетно организовану језичку конструкцију, налазимо се у необичном положају да не можемо да испратимо организацију стиха, јер су нам ускраћени основни визуелни параметри рашчлањивања стиха на ритмичке сегменте, али и знаци интерпункције који би нас наводили где да завршимо мисао, где да застанемо или где да се запитамо. Иако и даље назиремо строфу и препознајемо реченични низ, видимо да је организација стиха и у визуелном (графичком) и ритмичком смислу заснована на другачијим принципима. Употреба правописних правила је нередовна – у одређеним песмама може се испратити употреба великог слова као у песми *О ветре финландски...*, док у другим песмама правописна правила потпуно одсуствују као у песми *разликоваћу...*, или је понуђена неубичајена употреба правописних правила као и интерпункцијских знакова попут песме *Пролеће на Поклоној гори*:

## ВЕСНА НА ПОКЛОННОЙ ГОРЕ

*В.Кривулину*

звук  
как мало чистого звука в наших стихах      разве что  
где-то      на Поклонной горе      пропевшая птица  
автомобильный клаксон внизу на шоссе

солнце  
Боже мой      снова солнце  
греет шубу      слепит

зажмуришься -  
красная пелена  
не смотри на него      зажмурься      зажмурься  
слушай

## ПРОЛЕЋЕ НА ПОКЛОНОЈ ГОРИ

В. Кривулину

звук  
како је мало чистог звука у нашим стиховима      осим

негде на Поклоној гори те птице певачице  
аутомобилска сирена доле на путу

сунце  
Боже мој опет сунце  
греје бунду заслепљује

зажмуриш –  
црвена копрена  
не гледај га зажмури зажмури  
слушај

(„Пролеће на Поклоној гори“ *Оде и епде*)

Одсуство великог почетног слова у овим стиховима упада у очи још и више из разлога што је на два места у песми велико слово употребљено, као и цртица у последњој строфи, иако се нигде у песми не користе интерпункцијски знаци, односно не употребљавају се тачке, зарези или какви други знаци интерпункције. Назиремо да иза овог наизглед немарног односа према интерпункцији и правопису, који подржавају располућеност стихова каткад на два, а каткад и на више мањих целина које као да висе у ваздуху, постоји нешто више од хира песника. Све скупа, први визуелни сусрет са стиховима из прве збирке Сергеја Завјалова открива нам својеврсну недовршеност форме стиха која се огледа у разбијености реченичног ретка на сегменте, те разбијености везаног стиха на одређене целине које су организоване на некакав другачији начин који не одговара ни традицији везаног стиха, нити традицији слободног стиха, нити прози. Уз то, одређени део песама без интерпункције уз разбијену форму оптерећен је и додатном неодређеношћу, јер не поседује одређени почетак и крај, већ представља некакав фрагмент који као да је делић неке веће целине. Уколико је овај поступак и био близак романтичарима, основна распршеност стиха представља одлику искључиво Завјаловљевих стихова. Такође, можемо одмах закључити да су већ при визуелном сусрету са поезијом Завјалова наши хоризонти очекивања изневерени, те да оваква формална организација стиха уводи додатну неодређеност. Јер, ако језик по својој природи већ поседује својеврсну непрецизност, односно неодређеност, на коју нам скреће пажњу Ингарден, ови додатни увећани простори међу речима и реченичним сегментима, те распршеност стиха



уводи оно што Хусерл зове „празна места“, јер ствара непознату за нас форму, те оптерећују језички материјал зјапећом празнином. У покушају да савлада непознату форму читалац прати текст са повећаном пажњом., односно, како Хусерл каже, уколико остају нека „празна места“ током интенционалног акта, реципијент ће тежити да их попуни, односно његова свест ће бити провоцирана да их попуни. Међутим, да бисмо разумели боље намере аутора, склизнућемо дубље у гласовни слој, ритмику стиха, метар и риму, те у значење самих стихова.

\*

Након првог, визуелног сусрета са поезијом на листовима књиге, где наше око препознаје првенствено форму стиха – изломљене ретке у облику стубаца, следи прво читање. Ово читање у исто време предочава нека прва значења и наслућивање и препознавање ритмике и метрике стиха. Иако су у нашој свести нераздвојно везани, зауставићемо се прво на ритмици и метру, јер су дубоко везани за организацију и форму стиха. Ритам<sup>23</sup>, као што и његово име каже, јесте својеврсни квалитет одређених појава које се одвијају са равномерним понављањем у времену. Као такав не представља чисто естетски феномен, јер га налазимо и у природи<sup>24</sup>, али и у такозваним временским уметностима попут музике, плеса или књижевности. Што се тиче књижевности, ритам је најјасније истакнут у поезији. С једне стране, ритам је одговоран за то да се дело одликује одређеним дахом животности и емоционалношћу коју ритам уноси, јер подражава токове животних појава. С друге стране, ритам се у поезији може претворити у метар, односно чврсту форму која обликује и задаје ритам, па и значење целокупном делу<sup>25</sup> како у звуковном, тако и у писаном облику. При томе, ако се у живом говору ритам изражава таквим елементима као што су интонација, интензитет, пауза и реченични темпо, у писаном облику говор подлеже ритмичкој стилизацији на свим нивоима (прозодијском, граматичком, синтаксичком) и користи се фигурама конструкције, а када је у питању чврста форма, онда одређеним метром и другим надстиховним метричким облицима.

Но вратимо се нашем песнику. У визуелном смислу могли смо да се осведочимо да стихови Завјалова поседују одређену препознатљиву форму везаног стиха, односно назире

<sup>23</sup> Rythmos – грчки „ток“.

<sup>24</sup> Нпр. откуцаји срца, дисање, циклуси рађања и умирања, плиме и осеке...

<sup>25</sup> Управо је ова врста чврсте форме у облику метра одговорна за наша очекивања у вези са жанром поезије.

се стубац и донекле је јасна лева маргина, али та основа као да је разбијена на две или на више синтаксичких целина које су на листу папира понекад изгледале потпуно одвојено од остатка песме. Погледајмо у каквом је то односу са ритмом и метром стихова.

\*

При првом читању, или чак пре самог читања, ми се прво сусрећемо са насловом дела, па иако нас некакво нестрпљење и ишчекивање првог читања немилице гура ка самом делу, ипак наше су прве мисли усмерене на оно што нам нуди наслов дела. У нашем случају назив *Оде и епode* првенствено изазива асоцијацију на дугу традицију руске поезије, у којој ода као жанр заузима важно место. Овде треба напоменути да је ода у руском песништву дуго била везана за чврсте форме чистог четворостопног јамба, строфом од десет редака са јасном шемом риме: аБаБввгДДг. Други део наслова – епode – првенствено подсећа на Хорацијев зборник *Епode*, имајући у виду да је Хорације имао изузетан утицај на руску књижевност и формирање оде као жанра, али и на Пиндарове оде, тј. еподу као трећи део старогрчке оде или епиникије (похвална песма у славу победника на јавним надметањима) која се делила на три дела: 1. строфу, 2. антистрофу и 3. еподу. Ако су наша очекивања при сусрету са насловом потакла идеје о чврстим формама у поезији, прво читање свакако ова очекивања изневерава. *Оде и епode* као да се на тренутке колебају, али бирају да не теже чврстим формама. Уз то, ако наслов асоцира на жанр оде и додатно можда на посебан жанр епода које негује Хорације у својој истоименој књизи, ми у збирци Сергеја Завјалова можемо да сретнемо најразличитије наслове стихова попут елегичких дистиха, сафичких строфа, рубајија, касида, терцина, па и каденци, фугета, кантата, као и велики број песама које немају чврсту строфику. Очито је да прве асоцијације у вези са жанром оде и чврстом формом и строгим ритмом не одговарају стању ствари. Аутор као да се пре одлучује за жанрове који су се некада певали уз одређене инструменте, те им је ритам и метар био више прилагођен певању попут старогрчке мелике (како монодије, тако и хорске лирике) коју су такође понекад називали – одом или одама. Ово додатно подстиче и појава песама са називом који директно проистичу из музичке уметности (кантата, фугета, каденца). Дакле, какав је то ритам и метар у поезији Завјалова? Покушавајући да разумемо каквој форми тежи Сергеј Завјалов у овој збирци, имајући у виду први визуелни утисак, као и двосмислену поруку коју шаље наслов дела, наишли смо на велики изазов. Наиме, највећи део песама у збирци при првом

читању ствара утисак некакве ритмике која није заснована на једноставним ритмовима (или скандирању) који су лако препознатљиви. Заведени смо били како двосмисленошћу наслова, тако и чињеницом да је Сергеј Завјалов по струци класични филолог и признати преводилац старогрчке и латинске поезије. Сам је Сергеј Завјалов у неколико наврата изјављивао да се будућност поезије мора тражити у архаичним формама стиха: „Историја поезије преживела је много епизода када је осећај истрошености неке традиције изазивао готово физиолошку одвратност у додиру са њеним царским одеждама које су се од предугог ношења претвориле у офуцане крпе. И сваки пут постојала су два излаза из те ситуације: „кинички“ излаз, када би песник намерно цепао остатке те одежде да преда ветру на милост голотињу или би, насупротив томе, шеретски намигивао и претеривао у копирању лажних вредности (ова варијанта је била обично праћена идеологијом одрицања претходне парадигме) и „филолошки“ излаз када се остарели механизам подвргава дијагностици, те следи операција трансплантације нових извора енергије, али се подржава културни континуитет на физиолошком нивоу, јер ваљда менталитет хирурга или технократе није захтевао револуционарне захвате у идеологији. Тако изгледа реформа грчког стиха у раној Византији <...>... текстови који следе, написани су поступком „нове мелике“...“ (Завјалов:1998). Имајући у виду све наведено, покушали смо да кроз призму архаичних ритмова сагледамо његов стих. Тако је, на пример, песма *Сафичке строфе* пример строфе какву је неговала песникиња Сапфо, по којој је и добила име, односно има четири стиха од којих се прва три састоје од трохеја, удружених са дактилом у средини, а четврти је адонијски стих, односно дактил плус трохеј:

#### САПФИЧЕСКИЕ СТРОФЫ

Встретил ли ее на пути Меркурий,  
Улыбнулась ли в ранний час Венера,  
Что зимою нас у Борея в доме  
    Не покидает.

Только выше стал потолок и ярче  
Осветились вдруг по углам предметы,  
Когда, скинув мех, улыбнулась нимфа  
    Сирым пенатам.

И пускай рабом буду грязных скифов,  
Стану жертвой пусть шатуна-медведя

Если только я позабуду радость  
Слез набежавших.

(„Сапфические строфы“ *Оды и эподы*)

#### САФИЧКЕ СТРОФЕ

Дочека ли је на путу Меркурије,  
Осмехну ли се у рано јутро Венера,  
Што нас зими у Борејевој кући  
Не напушта.

Тек виши је постао плафон и светлији  
Озарише се изненада по угловима предмети,  
Кад се, скинувши бунду, осмехнула нимфа  
Јадним пенатима.

И нек будем роб прљавих скита,  
Нек постанем жртва тумарала-медведа  
Ако икад заборавим радост  
Надошлих суза.

(„Сафичке строфе“ *Оде и епode*)

Иако наведене *Сафичке строфе* нуде леп пример употребе архаичне метрике, ипак готово да представљају изузетак у нашој збирци. Наиме, у великом броју песама могу се наћи издвојени делови (подсећамо на исечке који као да су издвојени од остатка песме превеликим проредом и самим местом на папиру које је издвојено из форме ступца) где се метар и одређени ритам, који га прати, могу испратити, али се не може пронаћи доминанта у целој песми:

Звон колокольный      всхлипы  
и полубезумие      улыбки      вопроса  
древний лад рецитации  
    с ласковой классикой хорóв

Слезы херувимской

Господи и Владыко живота моего

Просыпаются травы последние льда островки  
вспомни снег и восплачь  
мечтанья плотские  
сентиментальный спектакль платонической  
но неумолчной шумящей крови́

Не простужен ли ты?  
где тот запах недели Страстной?

Спите забудьте слова лучезарных забудьте  
про милицейский кордон перед храмом на паперти  
фуражки - в но́жны головы - наголо́

Послушай говорю я себе переживи темноту  
этих трех суток  
ты ведь так любишь со свечкой в руке

Из-за дверей крестный ход Смертию смерть  
всё определеннее

(„Звон колокольный...“ *Оды и эподы* )

Звоњава звона јечаји  
и полулудило осмеха питања  
древни склад рецитације  
с умилном класиком хора

Сузе херувимске

Господе и Владико живота мојега

Пробуђене су траве последња леда острвца  
упамти снег и оплакуј  
сањарења путена  
сентиментални спектакл платонске  
ал` беспрестане шумеће крви

Ниси ли прехлађен?  
где је тај мирис недеље Страсне?

Спавајте заборавите речи блиставих заборавите  
на полицијски кордон пред храмом портом  
капе – у корице главе – гологлаве

Чујеш        кажем ја себи    преживи таму  
              ова три дана  
та ти тако волиш са свећом у руци

Иза врата литија        Смрћу смрт

              све јасније

(„Звоњава звона...“ *Оде и епосе* – превод наш М.П.-Ф.)

На почетку песме наизглед преовлађује трохејска метрика са пресеком тростопног ритма, те смо склони да трагамо за логоедом, међутим песма се не држи никаквог равномерног смењивања трохеја и тростопног метра, сама строфа је додатно хетерометрична, док се на половини песме изненада јавља јамб. У великом броју песама одређени исечци стихова имају савршену стопу која се, пак, смењује без некакве видљиве схеме:

## КАДЕНЦИИ

### 1. Стихи на нотной бумаге

Еще несколько дней подождешь        и осень наступит  
              осень  
              "еще одна"  
Счастья нашего        или горечи  
              узнаешь потом  
Ты слышишь?        Сидя в скверике я бормочу про себя  
              строки  
а потом записываю их        на Бог знает откуда взявшейся  
              нотной бумаге

Уже и сегодня        то тут то там        желтизна листвы  
              проглянет  
уже и сегодня        оставит кружок на воде  
              редкая капля  
Но через несколько дней        две-три недели  
              ты снова будешь  
              в Петербурге  
В какой тональности прозвучит  
              твоя первая фраза        твое первое слово?

На адмиралтейской башне      часы звонят  
    архаично  
а я на своей скамейке в скверике  
    слова правлю  
на Бог знает откуда взявшейся  
    нотной бумаге

(„Каденции“ *Оды и эподы*)

## КАДЕНЦЕ

### 1. Стихови на нотном папиру

Сачекаћеш још неколико дана      и биће јесен  
    јесен  
    „још једна“  
Срећу нашу      или горчину  
    открићеш потом  
Чујеш ли?      Док седим у парку мумлам за себе  
    редове  
а онда их записујем      на Бог зна одакле изниклом  
    нотном папиру

Још данас ће      овде онде      пожутеле крошње  
    провирити  
још данас ће      оставити круг на води  
    понека кап  
Али за неколико дана      две-три недеље  
    ти ћеш опет бити  
    у Петербургу  
У ком тоналитету ће зазвучати  
    твоја прва фраза      твоја прва реч?

На адмиралитетском торњу      откуцаће сат  
    архаично  
а ја на својој клупи у парку  
    речи исправљам  
на Бог зна одакле изниклом  
    нотном папиру

(„Каденце“ *Оде и еподе*)

Тако у *Каденцама* као да се варира анапест и амфибрах са трохејом и јамбом без некавог јасног метричког обрасца. При томе, иако је метрика веома сложена због нејасне доминанте, без обзира на готово чисте метричке исечке руског језика, песма нимало не губи на ритмичности која је очито заснована на другим принципима. Па чак и када песме имају строфику која тежи да буде идентична и да подсећа на класични стубац, поравнан са обе стране, метричка доминанта се не може назвати логоедом, иако се чини да аутор тежи да нас наведе на архаичне обрасце:

О ветер финляндский      что снова ворвался ко мне  
и мех не в силах упрятать биения сердца  
Запах весны      запах      нарожденья и тлена  
стих в подворотнях      в парадных  
    где жар даровой батарей

Не дрожи так      дождемся и мы  
и вечернего      мерцания теплых сугробов  
и зовущего      к стакану с вином  
    почерневшего талого снега

и той ночи      опять же финляндской      когда  
младолетствие      в императорском парке моем  
нежно реянье нимф  
    и твое      узнаётся дыханье

(„О ветер финляндский ..“ *Оды и эподы*)

О ветре финландски      што си опет провалио код мене  
и крзно не може да скрије лупање срца  
Мирис пролећа      мирис      рађања и труљења  
стих у пролазима      у улазима  
    где жар дарује грејање

Не дрхти тако      дочекаћемо и ми  
и вече      треперавих топлих сметова  
и позив      на чашу вина  
    поцрнелог окопнелог снега

и ту ноћ      та опет финландску      када



млада је листва у императорском парку мом  
нежно лелујање нимфи  
и твоје познаје се дисање

(„О ветре финландски...“ *Оде и епode*)

Овакав стих се једино може назвати слободним, без обзира на велики број делова, односно исечака саме песме који су примери чистог метра. Међутим, то нимало не олакшава разумевање саме ритмике стиха, његовог „дисања“ које је, као што смо већ поменули, очито засновано на другачијим принципима.

При обликовању строфа Завјалов често прибегава поступку да почетне и завршне ретке у песмама скрати, док унутрашње ретке продужава. Овај поступак би се могао упоредити са Хораацијевим *Еподама*, међутим додатно Завјалов ретке дели великим проредима и од континуиране реченице прави исечке (који, као што смо већ поменули, могу имати чисту метрику), тако да разбија архаичну форму.

я различу  
слух мой трепетно-сух  
каждый шорох в жилке твоей  
и чувственность плоти моей в ожиданье осеннем  
изобличу

звезды в августе так высоки  
так бесчисленны  
и бессонные письма к тебе  
не оборви так легко оборвать эту тонкую нить  
моей робкой строки

(„я различу“ *Оды и эподы*)

разликоваћу  
слух је мој трепераво-сув  
сваки шуштај у жилици твојој  
и путеност плоти моје у ишчекивању јесењем  
изобличићу

звезде су у августу тако високе

тако безбројне  
и бесана писма теби  
не прекидај тако је лако прекинути ову танану нит  
мог колебљивог ретка

(„разликоваћу“ *Оде и епосе* – превод наш М.П.-Ф.)

У покушају да пронађе прави израз у поезији неоспорно да је Завјалову ближи, како он то сам каже, „филолошки“ излаз из ситуације, када се песник окреће старини, покушавајући да препозна и ревитализује архаичне форме. Завјалов нас на то упућује како својим изјавама, тако и насловом ове збирке, па и експериментима са метриком. Старогрчки ритмови и метрика су се често одликовали изванредном сложености због тога што су писани за певање и музичку пратњу. Готово да је неизбежно за Завјалова, који је и сам класични филолог и музичар (врстан познавалац виолине), да се не осврне на ово наслеђе. Па ипак, он ове ритмове не преузима у потпуности. Трагајући и варирајући различите метричке облике који су ближи музици, он као да се не одлучује ни за један од њих, већ ствара некакав свој слободни стих, опет, заснован на другачијим очекивањима. Опет, овде нам се чини да графички приказ стиха, на који смо прво обратили пажњу, у потпуности подржава ову тежњу. Велики проред који Завјалов распоређује на сасвим несвојствен начин као да преузима улогу цезуре, односно паузе. Ако би у строгој метрици ова пауза дошла отприлике на средини да би ономе ко изговара стих омогућила кратку станку за издах и удах, у Завјаловљевом стиху то није случај. Она се помера и из песме у песму се може наћи на различитим местима и може да истакне различите сегменте од једне речи до целе синтагме, па и реченице. Ови „козоноги“ ритмови, како их сам Завјалов назива у једној од песма нису ни „деликатни“, нити „чврсти“. Сложићемо се са Завјаловим да нису чврсти и да су свакако другачији. И да сумирамо. Сергеј Завјалов у највећем броју својих песама одустаје од устаљених поетских форми (облик стиха, строфе, риме, метра), те се његов стих свакако може дефинисати као слободан стих. Међутим, осим ових обележја, која су иначе обележја модерне поезије, Завјалов у овој збирци додатно одустаје од устаљеног синтаксичког рашчлањивања. Наиме, одређени редак стиха носи одређено синтаксичко значење (формирани реченични низ) и понекад може да пребаци део значења на следећи редак, што се у поезији зове „пренос“. С обзиром на велики број формалних

захтева, који обликују синтаксички и стиховни редак, читаоци лако препознају значење, а ако је синтаксичко значење подељено и пренесено на следећи редак, претходни редак је због графичког (визуелног), ритмичког, метричког, синтаксичког, интерпункцијског и правописног организовања потпуно жив у свести читаоца. Међутим, ако се укине препознатљива графичка (визуелна), метричка, интерпункцијска и правописна организација, док се синтаксичка организација заснива на неконвенционалним средствима, сама песма превазилази захтеве слободног стиха. Подела ретка у сваком стиху на неконвенционалне синтаксичке сегменте подсећа нас на Малармеов захтев стиху да се у стих унесе бели простор око речи, типографска игра, просторна композиција поетског текста, што доприноси томе да се у тексту појави и истакне неодређеност. Умберто Еко у оваквом захтеву за обликовање стиха препознаје отворено дело и ми се слажемо са Ековом дефиницијом, али хоћемо да нагласимо да је „распршени“ Завјаловљев стих за нас пример *недовршене форме*, односно да је стих у поезији Завјалова обликован по принципу естетике недовршеног. Додатно истичемо да фрагментарност одређених песама третирамо као недовршену форму што је у складу са наслеђеним обрасцима недовршених дела романтизма.

Александар Скидан у свом предговору за другу Завјаловљеву књигу *Мелика* (у коју је ушао одређени број песама из прве књиге) каже да је за читање Завјаловљеве поезије неопходно „посебно устројство унутрашњег уха које је нераскидиво везано са оком“ (Скидан:2003). Такође, Скидан помиње да је читање Завјаловљеве поезије попут читања партитуре. Слажемо се са овим закључком, јер сматрамо да је управо овај музички поступак – партитурни запис – оно што је Завјалов преузео додатно из музике, инспирисан везом музике и поезије. Наиме, ако партитура представља нотни запис музичког дела за више гласова, у коме су сви гласови дати један за другим у одређеном поретку, онда би разбијени распоред редака у стиховима Завјалова могао представљати одређено упутство за читање, начин да се одређени делови посебно истакну и маркирају. На тај начин би Завјаловљев распршени стих, понекад маскиран у „нову мелику“, био покушај да се на основама архаичне метрике и ритма пронађе нови израз. Такав би нови израз могао бити носилац и битно другачијег погледа на свет крајем двадесетог и почетком двадесетпрвог века, јер значење, односно поглед на свет једног песника, није само у речима. У књижевним текстовима, а посебно у поезији, значења су уткана у само

ткиво песме, у сам њен склоп. Управо се зато песма не да препричати, јер су њена значења и њена форма једна органска целина. Тим пре за нас је важно да се посветимо значењу Завјаловљеве поезије након графичког (визуелног) и метричког доживаја, јер нас једино идеје, исказане у Завјаловљевим стиховима, могу упутити да правилно разумемо и саму форму стиха, чије значење за сада само назиремо.

\*

У даљој анализи фокусираћемо се на слојеве значења, предметности и схематизованих аспеката, те ћемо покушати да објединимо све слојеве у целину и покушамо да разумемо идеју дела. Истражићемо могућу појаву метафизичких квалитета у делу, односно функцију недовршене форме и њену везу са најдубљим метафизичким квалитетима дела кроз прожимање свих слојева у делу. Имајући у виду да је већ при визуелном сусрету недовршена форма стиха додатно истакла места неодређености у тексту, односно да се није поклопила са нашим хоризонтом очекивања, те тиме максимално активирала нашу уобразиљу, испратићемо да ли нас тиме аутор увлачи у дело и инсистира на нашој ко-стваралачкој улози.

О првој збирци песама Сергеја Завјалова *Оде и епосе* не може се наћи велики број критика, нити есеја. У ствари, истраживачи, који су се бавили Завјаловљевом поезијом, најчешће су се интересовали за наредне две збирке и помињали први зборник као полазну тачку и исходиште. Један од таквих осврта је и есеј Наталије Черних, која започиње свој текст речима: „Песник подсећа на заустављени прасак“ (Черных:2009). Иако Черних покушава да опише доживљај читања Завјаловљевих стихова који трепере од различитих мотива и асоцијација на класичну старину (хеленска и римска књижевност), Библију, руску песничку традицију, мит и наставља да је самим стиховима неопходна тишина, наш је доживљај нешто другачији. Овај необичан сусрет високе модерне и класичне старине у стиховима прве збирке више нас подсећа на један сложени мозаик у ком се читалац креће заједно са песником веома споро, готово корак по корак. Међутим, у том сложеном мозаику од првих страница намеће се једна доминантна тема која попут водича осветљава пут читаоцу. То је тема песничког идентитета која је у збирци *Оде и епосе* нераздвојно везана за тему дома/домовине. Али дом/домовина у случају Завјаловљеве поезије нису једно одређено место, град или држава, већ више један књижевноуметнички и језички

простор. То су руска култура и уметност, али и хеленска и римска књижевност и уметности, као и традиција Мордве, којој по свом пореклу припада песник. Још од првог најранијег циклуса „Све јасније“ у коме лирски субјект назире свој пут све јасније, па до „Копрене“ где се нит губи, преко „Књиге уништења“ и „Монолога и каденци“ до циклуса „У правцу куће“ и последњег циклуса „Звезде су већ далеко догурале“, чији назив представља стих из Хомерове *Одисеје* – још једног чувеног дела протканог темом о повратку кући, Завјалов гради своју збирку око једне чврсте осе. *Оде и епосе* остављају утисак једног спорог, али неумитног напредовања кроз лавиринт, где сваки корак јесте несигуран, али је неумитан и представља велику победу над самим собом и за самог себе. Но, вратимо се стиховима.

*Оде и епосе* отварају се циклусом под називом „Све јасније“ који садржи девет песама: „Звон колокольный...“ („Звоњава звона...“), „Только тебе...“ („Само теби...“), „нимфа моя...“ („нимфо моја...“), „я различу...“ („разликоваћу...“), „О ветер финляндский...“ („О ветре финландски...“), „Какое бы десятилетье“ („Које код десетлеће...“), „Благовещение“ („Благовести“), „Девочка сна моего...“ („Девојчице сна мојега...“) и „Я памятник воздвиг себе...“ („Споменик подигох себи...“). За разлику од циклуса у збирци, који имају наслове, у првом циклусу који отвара збирку тек једна песма има наслов. То је песма „Благовести“. Све остале песме су без наслова и директно нас уводе у саму песму и њену атмосферу. У овом циклусу тек једна песма поседује епиграф и то је песма „Девојчице сна мојега...“ која је снабдевена епиграфом из Набоковљевог романа *Лолита*. Овде бисмо хтели да истакнемо да ће се систем епиграфа у поезији Завјалова развијати и све више добијати на важности. Од првих циклуса где се тек понегде може наћи указивање на каквог аутора, овај ће се поступак претворити у веома важан сегмент који ће у наредној збирци готово доминирати. Овоме ћемо и ми посветити пажњу, јер ће епиграфски комплекс постати изузетно битан део како саме форме стиха, тако и његовог разумевања.

Као што смо већ истакли, песма, која отвара збирку и први циклус у њој, нема одређени наслов, нити епиграф, већ нас одмах уводи у одређени свет тематике, одређену атмосферу Завјаловљевих стихова из периода осамдесетих и почетка деведестих година

двадесетог века. То је песма „Звон колокольный...“ („Звоњава звона...“) и она, како својом формом и ритмиком, тако и својим значењима тражи нашу пуну пажњу:

Звон колокольный всхлипы  
и полубезумие улыбки вопроса  
древний лад рецитации  
с ласковой классикой хорó в

Слезы херувимской

Господи и Владыко живота моего

Просыпаются травы последние льда островки  
вспомни снег и восплачь  
мечтанья плотские  
сентиментальный спектакль платонической  
но неумолчной шумящей кровí

Не простужен ли ты?  
где тот запах недели Страстной?

Спите забудьте слова лучезарных забудьте  
про милицейский кордон перед храмом на паперти  
фуражки - в нóжны головы - наголо́

Послушай говорю я себе переживи темноту  
этих трех суток  
ты ведь так любишь со свечкой в руке

Из-за дверей крестный ход Смертию смерть  
всё определеннее

(„Звон колокольный...“ *Оды и эподы* )

Звоњава звона јецаји  
и полулудило осмеха питања  
древни склад рецитације  
с умилном класиком хора

Сузе херувимске

Господе и Владико живота мојега

Пробуђене су траве      последња леда острвца  
    упамти снег и оплакуј  
сањарења путена  
сентиментални спектакл платонске  
    ал` беспрестане шумеће крви

Ниси ли прехлађен?  
где је тај мирис недеље Страсне?

Спавајте    заборавите речи блиставих    заборавите  
на полицијски кордон пред храмом портом  
    капе – у корице      главе – гологлаве

Чујеш      кажем ја себи    преживи таму  
    ова три дана  
та ти тако волиш са свећом у руци

Иза врата литија      Смрћу смрт

све јасније

(„Звоњава звона...“ *Оде и епode* – превод наш М.П.-Ф.)

Песма је смештена у средину осамдесетих година двадесетог века<sup>26</sup>, у последњу деценију такозване Совјетске ере. За многе интелектуалце ово је био период несигурности и страха, који су датирали још из претходних комунистичких времена, помешан са првим наговештајима некакве промене. Пред очима јавности почела се дешавати Перестројка – свеобухватна идеолошка, економска и политичка промена која ће довести до потпуне промене политичког система у тадашњем Совјетском Савезу. Међутим, у тренутку када настаје први Завјаловљев циклус, ове су промене још увек у зачетку, још увек су сећања на претходна времена терора и страха жива. То важи и за књижевни свет. У Лењинграду тог периода активно је много књижевних удружења и клубова, али сви клубови су на списку државне безбедности. Завјалов је у том периоду члан Клуба 81- контроверзног клуба за који се прича да га је основала сама државна безбедност. У таквој атмосфери песници живе у стању сталне несигурности, па ипак клуб им омогућава да опште, да размењују идеје. У процепу између једног постојања, испуњеног несигурношћу, и тек

---

<sup>26</sup> Подсетимо да је овај циклус настао 1984. – 1985. године.

предосећаја да се назире некаква промена Завјалов нам нуди могућност да осетимо како је изгледало то стање већ у првој песми. Док читамо „Звоњаву звона...“ пред нама се лагано обликује слика окупљених људи у храму. Као да чујемо брујање звона, незадрживе јецаје, пригушени шапат и појање. Песма нас наводи да претпоставимо да је у питању Ускрс или Ускршња недеља, јер се помиње „мирис недеље Страсне“, литија и чувене речи из ускршњег канона „Смрћу смрт“, односно „Христос васкрсе из мртвих, смрћу смрт разруши...“. Са друге стране, цео овај приказ је оптерећен поменом полицијског кордона испред храма и речи које следе: „капе – у корице            главе – гологлаве“. Иако се не помиње само оружје, овде га замењује реч „корице“<sup>27</sup>. Слика, коју је песник хтео да дочара, већ је амбивалентна и узнемирујућа. Народ, окупљен у прослави најрадоснијег и најважнијег православног празника – ускрснућа наде, вере и љубави, и полицијска претња испред храма. Нисмо више сигурни да ли су јецаји, усклици, полуизбезумљена лица са изразом питања на лицу, али и са осмехом, јер ипак је то најрадоснији дан, да ли су уплашени или узбуђени? Да ли их ритам „древне рецитације“ уљуљкава у један верски занос и узбуђење, или су издвојене реченице „Сузе херувимске“ и „Господе и Владико живота мојега“ изговорене у страху? Ово се стање да упоредити са стањем у Лењинграду које смо описали као несигурност и нада у исто време и Завјалов нам дочарава ово стање људског бића у периоду Перестојке на мајсторски начин. Међутим, на ову позорницу Завјалов сада поставља свог лирског субјекта. Између храма и кордона појављују се стихови појединца. Усред брујања ускршњег канона лирски субјект као да скреће поглед са целе ове амбивалентне сцене и присећа се буђења трава, копњења снега, наговештаја пролећа („Просыпаются травы            последние льда островки            вспомни снег“ - „Пробуђене су траве            последња леда острвца            упамти снег“). Као да се у обнављању природе, у рађању пролећа назире та истина коју певају у храму, те лирски субјект себе као да кори за осећај „сентименталног спектакла платонске ал` беспрестано шумеће крви“, односно осећања разиграности крви и буђења тела при првом даху пролећа, те сам себе пита „Ниси ли прехлађен?“. Овако издвојен од остатка верника он као да теши себе, па изговара „Чујеш            кажем ја себи            преживи таму            ова три дана“. Да ли је то поистовећивање са Христом? Да ли лирски субјект покушава да предочи себи како би се осећао Христ између верника, који присуствују

<sup>27</sup> Корице мача, односно футрола за оружје.



скидању са крста и сахрањивању, и римских војника током три дана таме до ускрснућа? И није ли онда претходно обраћање лирског субјекта самом себи такође могућа реплика Христа самоме себи? Песма се завршава канонским речима „Смрћу смрт“ и завршном реченицом „све јасније“. Могуће поређење лирског субјекта са самим Христом додатно појачава осећај тескобе, која готово да постаје универзално осећање. Можемо да замислимо људско биће измучено страхом, који није само страх од терора и освете државе над појединцем, већ страх од смрти, крхкост људског постојања и његова драгоценост, окована нехуманим друштвеним системом. У свему томе, осећајући и несигурност и бесмисао свог положаја, лирски субјект проживљава и наду. Нада је више у предосећају промене, како у природи, тако и у самом човеку. У таквом стању (присетимо се да лирски субјект готово да није сигуран да ли је болестан) доживљаји и слике се смењују и стапају неравномерно, пред њим се одиграва једна драматична ситуација, и у исто време се и у самом песнику одвија додатни унутрашњи ток мисли и осећања. Два узастопна тока збивања исказана су не само речима, већ и ритмом песме који је испрекидан и исцепкан на сегменте, па и у графичким приказом песме. Недовршеност у графичком облику песме која је збуњивала читаоца и чинила га несигурним како да приступи читању, сада као да добија једну сасвим другачију димензију. Управо овако испрекидан, недокончен стих наговештава унутрашње стање лирског субјекта и предочава збивање коме лирски субјект присуствује. На тај начин песник нам даје могућност да осетимо динамику збивања, смењивања тачке гледишта која се прво фокусира на оно споља, да би се затим преорјентисала на унутрашњи свет лирског субјекта. Као да је пред нама неко ко на тренутке губи дах, као да покушава да ухвати ритам говора, али се он мења како се мења ситуација и само стање онога ко говори. Смењују се описи околине са унутрашњим монологом, а сам унутрашњи монолог је исцепкан на сегменте присећања, предосећања, обраћања самом себи, као да лирски субјект покушава да задржи контролу над својим узбурканим бићем. Последња реченица „све јасније“, која је за разлику од претходно изговорених канонских речи „Смрћу смрт“, исписана је малим словима и као да указује на некакво прозрење. Да ли је то тренутак ускрснућа, из таме у светлост, или тренутак када лирски субјект успева да извојује победу над самим собом? Уколико бисмо замислили ову песму у неком другом облику, написану чистим метром, па и слободним стихом, али потпуно уобличену у синтаксичком погледу (када бисмо избацили све прореде и распоред

реченица уједначили), изгубили бисмо управо суштинску одлику песме. Очито је да је песник желео да осетимо повишену емоционалност збивања, динамичност сцене, односно као да је покушао да у форми ухвати стварно збивање. Ускраћујући нам уобичајени синтаксички низ, односно уобичајено обликовање реченице у оквиру стиха, и уносећи додатна празна места, која се не поклапају са нашим хоризонтом очекивања, Завјалов подстиче нашу свест, која ће хрлити ка попуњавању празних места, те ће, самим тим, промењено стање свести довести и до повишеног емоционалног стања, уживљавања и саучествовања у ситуацији, коју песма наговештава. С обзиром на природу људске свести, која, како нам Хусерл каже, тежи да спозна све што јој је непознато, долази да специфичног стваралачког акта читаоца током ког читалац тежи да празна места попуни, односно да их конкретизује у својој свести.

Уводна песма циклуса је по много чему парадигматична. Не само да задаје једну одређену форму и ритам читавој збирци – та се форма и ритам провлаче кроз готово све песме, да би у одређеним песмама просто надјачали све остале сегменте – већ и тематику. Стање лирског субјекта, које нам је песник представио, моћи ће такође да се пропрати кроз целу збирку, а оно као да повлачи са собом и недовршеност у форми, испрекиданост у даху песника. Ако прва песма доноси једну одређену несигурност изазвану претњом споља, могућношћу физичког насиља („полицијски кордон“), наредне песме разрађују и упућују на потрагу за песничким идентитетом. Несигурност и неодређеност будућности прераста у потрагу за својим местом, својим гласом, својим изразом, а тај се израз неминовно ломи на неравномерне сегменте, јер тежи да искаже могућа превирања, сумње, несигурност, те се стих неминовно отвара за нове садржаје.

Только тебе        этих слов        полунамеки  
на выраженность всего  
      только тебе  
что это лишне       и так смысл светел  
но попробуй       заставь не трепыхаться  
      френ-диафрагму под дышащей грудью

Ночь       ледяная рябь канала       к чему аптека?  
сочетанье согласных       "покой" и "твердо"?  
не сочленю       сочленю только небо       непогасшее  
      с финляндским ветром

Психея моя      Дафна моя  
        козлоноги ритми мои  
хмарь хмар застилает их  
они не деликатны      и не крепки  
в них беда      в них  
        затемнение

(„Только тебе ...“ *Оды и эподы*)

Само теби      ових речи    полунаговештаји  
о исказаности свега  
        само теби  
да је сувишно      и онако је смисао јасан  
али пробај      натерај да не трепери  
        френ-дијафрагма испод дишућих груди

Ноћ    ледено мрешкање канала    чему аптека?  
слагање сугласника    ”спокој” и ”тврдо”?  
не спајам    спајам само небо    неугашено  
        с финландским ветром

Психо моја    Дафно моја  
        козоноги ритмови моји  
сумаглица магла    их застире  
нису деликатни      нити чврсти  
у њима је несрећа    у њима  
        помрачење

(„Само теби...“ *Оде и епode*)

Песма, која почиње готово интимним обраћањем ( „Само теби...“), претвара се у дијалог са чувеним претходником Александром Блоком, те и са самом руском песничком традицијом из које потиче и наш песник. Али ако је Блокова песма „Ноћ. Улица. Фењер. Апотека“ написана чврстом метриком – четворостомним јамбом – и има кружну композицију, односно отвара се и затвара готово истим речима, дотле је Завјаловљева песма написана помешаном метриком и ритмом, а форма се намерно отвара и остаје недовршена. И насупротив атмосфери безизлазности и бесмислености која доминира у песми Александра Блока како у садржају тако и у кружној композицији песме и чврстој метрици, Завјалов разбија овај безизлазни круг и формалним обликовањем стиха, али и другачијом прерасподелом смисла. Ако је бесмислена и мутна светлост у Блоковој песми

символ самог бесмисла живота, код Завјалова „смисао је јасан“ или се бар назире као у претходној песми и бива јаснији, а мутан остаје ритам и метар стиха, односно разбија се јасна и чврста метрика и строфа, која доминира у изворној песми Александра Блока. Стихови као да остају недовршени, међу речима има више „белог простора“ као да је песнику потребно више светлости, а реченични низ је намерно прекинут да би се унело простора за другачији доживљај света. Завјалов се очито не слаже са финалном пресудом свету, коју Блок доноси у својим стиховима и наглашава је затвореном композицијом песме. Дакле, мрак/помрачење су пренесени на ритмику стиха и метар који као да одражавају ритам дисања срца које трепери. Недовршеност стиха, ти празни простори су подједнако одбијање Блокове пресуде и прикривени дијалог са читаоцем. Јер, застајући над празним местима и покушавајући да их попунимо у својој свести, ми ћемо се неминовно запитати да ли је „смисао јасан“ и нешто даље ћемо готово осетити дах свежег финландског ветра и неугаслог неба. Ако је „неугасло“, није ли ту скривен трачак наде? У последњој строфи лирски субјект обраћа се Психи/Дафни и наставља „козоноги ритмови моји сумаглица магла их застире нису деликатни нити чврсти...“. Имамо дојам да песник покушава да напипа ритам свог дисања, ритам куцања срца и да их утемељи као своје песничко ја, које препознаје одређену песничку традицију, али себе јасно разликује у односу на њу. Овај је ритам неравномеран, крхк, на тренутке се губи и пресеца као што се пресеца и дисање особе, која је несигурна, па је и стих неравномерног и испрекиданог ритма. Завјалов на више места у првом циклусу експлицитно то и наговештава:

„...шумно      мой голос не слышен...“

(„нимфа моя“)

„...бучно је      мој глас се не чује...“

(„нимфо моја“)

„...не оборви      так легко оборвать эту тонкую нить  
    моей робкой строки“

(„я различу...“)

„...не прекидај      тако је лако прекинути ову танану нит  
    мог колебљивог ретка“

(„разликоваћу...“)

„О ветер финляндский что снова ворвался ко мне  
и мех не в силах упрятать биения сердца..“

(„О ветер финляндский...“)

„О ветре финландски што си опет провалио код мене  
и крзно не може да скрије лупање срца...“

(„О ветре финландски...“)

Па иако свестан своје несигурности и крхкости, свог лупања срца које ни крзно не може да сакрије, песник наставља „танану нит“ свог „колебљивог ретка“. И управо „колебљиви редак“, односно редак стиха, који остаје недовршен услед великих празнина између речи и прекида се на неочекиваним местима, постаје метафора Завјаловљевог „ја“, метафора његовог песничког идентитета. Ово кретање, овај ход је спор и на тренутке као да се прекида, али се песник ипак враћа свом неумитном напредовању у покушају да да обрис свом песничком идентитету. Као што смо већ имали прилике да приметимо, песник се радо враћа дијалогу са чувеним претходницима, па се први циклус затвара песмом која је донекле спор са читавом једном традицијом коју започиње Хорације са својом одом „Elegi monumentum“, да би је овековечио Александар Пушкин у својим стиховима „Я памятник себе воздвиг нерукотворый...“. Завјалов парафразира Пушкинов почетни стих:

Я памятник воздвиг себе тебе  
под ним ты дремлешь  
теплек домашней наготой

ты жива  
или обманывает мрамор  
надгробия

Воздвиг своим надеждам  
покров его плиты укрыл их  
как мальчика в постели увлажненной  
соблазном сна

Нерукотворный мир  
Тихо  
осеннее кладби́ще плоти

(„Я памятник воздвиг себе тебе...“)

Споменик побидгох себи теби  
под њиме дремаш ти  
у топлој кућној нагости

жива си  
или вара мермер  
споменика

Подигао својим надама  
покров његове плоче прекрио их  
као дечака у постели овлаженој  
саблазном сна

Нерукотворени свет  
Тихо је  
јесење гробље плоти

(„Споменик подигох себи теби...“)

Као што бисмо и очекивали, ови стихови не одишу сигурношћу и монументалношћу какву поседују Пушкинови стихови. Насупрот томе, Завјалов се у првом ретку од обраћања себи (одавања почести самом себи) изненада обраћа другом лицу. Наша прва асоцијација је Пушкин, те би се могло закључити да су стихови Завјалова споменик не само њему, већ индиректно и самом Пушкину. Међутим, у наредној строфи Завјалов се обраћа некоме у женском роду („...жива си...“). Ако се обраћа самој поезији, онда додатно збуњује атмосфера која губи од монументалности и преноси нас у домаћу атмосферу, у којој се она јавља топла, жива, у кућној одећи и асоцирајући на дечаштво и дечачке снове. Ово је још једно указивање на то да се у стиховима Завјалова телесност лирског субјекта, његово дисање, ритмови срца, пролазност, болови, целокупна његова физичка појава идентификују са самим телом поезије. Као да она живи и дише кроз дисање самог песника, те, самим тим, стих мора то да фиксира и покаже. Последња строфа у песми као да преиспитује сам смисао уметности, јер „нерукотворени свет“ у Пушкиновој песми јесте поезија, односно уметност, али се код Завјалова строфа завршава

речима „Тихо је јесење гробље плоти“. Да ли се „гробље плоти“ односи на саму уметност или ствараоце? Уколико Завјалов има у виду уметност, онда бисмо могли да то повежемо са његовим осећајем да је савремена поезија у кризи, што он и каже у интервјуу, који смо наводили на почетку ове анализе. Има ли у виду смрт „лепе форме“ и „лепог“ у уметности, коју Пушкин још увек негује, онда је његов стих одговор управо на то питање, односно „козоноги“ и „неделикатни“ стихови не теже да покажу лепоту савршене форме, већ више да подрже аутентичност лирског субјекта, или песничког идентитета. Ми смо, као читаоци, увучени у овај спор недовршеношћу форме, која плени нашу пажњу, како нас на то непрестано упућује Ингарден. Јер недовршена форма не дозвољава нашој свести да се одмори на познатим облицима, те ми саучествујемо у настајању овог аутентичног песничког израза, непрестано покушавајући да осетимо ритам дисања и откуцаје срца лирског субјекта, паузе када губи дах због страха или несигурности, промишљајући све оно што је остало недоречено и тек у наговештају између реченичних сегмената.

\*

Други циклус у збирци *Оде и епосе* зове се ТА IDIWТИКА и састоји се од седам песама: „Стихи к 40-летию победы“ („Стихови поводом 40-годишњице победе“), „разбуди мое слово...“ („пробуди ми реч...“), „На своем языке говорить...“ („На свом језику да говориш...“), „В ущелье Гарни“ („У кланцу Гарни“), „Монолог Нарцисса“ („Нарцисов монолог“), „Я еще выйду...“ („Још ћу да изађем...“) и „На родине Сталина“ („У Стаљиновом завичају“). Песме из овог циклуса настале су током 1985. године, а цео циклус има специфичан назив на грчком језику који би у преводу на српски значио – приватно, лично, насамо. У овом циклусу четири песме имају наслове, док епиграф има само једна песма, последња у циклусу - „У Стаљиновом завичају“, тако да можемо закључити да још увек нема великог помака у развоју система епиграфа који ће уследити, на пример, у наредној књизи. Међутим, оно што је од пресудне важности за нас јесте форма стиха која и даље остаје разуђена, разбијена на велике прореде и читаве сегменте који као да плутају издвојени као и у првом циклусу. Такође, неопходно је скренути пажњу на наслов целог циклуса –ТА IDIWТИКА (приватно, лично). Као да песник покушава да нам скрене пажњу да ће стихови који следе бити приватна ствар, нешто што задире у сферу приватности. Ако се мало вратимо уназад и присетимо се размишљања на

тему назива збирке – *Оде и епоне*, видећемо да је наслов циклуса у супротности са идејом оде као жанра. Ако су старогрчке оде писане за хор да би прославили победу на јавном такмичењу, или касније просто прослављале јунаке, хероје, чувене личности, видимо да се ТА IDIWTИКА орјентише управо у правцу сфере која није јавна. Дакле, ако су оде само друго име за мелику, то је онда чиста лирика која може бити подељена на љубавну лирику, почашницу и политичку песму. Таква мелика и јесте писана λογαедичким метром, дактилима и трохејима који су јој давали одређену лакоћу и живот, односно музички елемент је веома заступљен, јер се мелика пева у пратњи одређеног инструмента. Зато је и њена строфика развијенија, да би олакшала члањење песме и помогла певачу.

Завјаловљев циклус ТА IDIWTИКА отвара се и затвара песмама које би се према наслову могле протумачити као праве оде - „Стихови поводом 40-годишњице победе“ и „У Стаљиновом завичају“.

#### СТИХИ К 40-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ

Всё хорошо и ночи почти светлы  
мы остановились с тобой на углу  
у трамвайного поворота  
я оглянулся газетный лист на стене эти старые фото  
солдаты в нелепых больших галифе чубы пилотки  
освобожденный Белград

И эти советские танки в чавкающей весенней грязи  
Пруссии Померании Бранденбурга  
километры пшеничных полей  
братские кладбища

Прозвенел трамвай и мы перешли проспект  
нас не скорчила память

Всё хорошо даже разглядывать  
старые фото.

(„Стихи к 40-летию победы“ *Оды и эподы*)

#### СТИХОВИ ПОВОДОМ 40-ГОДИШЊИЦЕ ПОБЕДЕ



Добро је            и ноћи готово да су светле  
стали смо ти и ја            на углу  
код трамвајске окретнице  
осврнух се            новински лист на зиду            те старе фотке  
војници            у неугледним великим јахаћим хлаћама            ђубе титовки  
                         ослобођени Београд

И ти совјетски тенкови            у мљацкавом пролећном блату  
Прусије            Помераније            Бранденбурга  
километри пшеничних поља  
                         братска гробља

Прозврндао је трамвај            а ми смо прешли булевар  
                         није нам се згрчило сећање

Добро је            чак и разгледање  
                         старих фотки.

(„Стихови поводом 40-годишњице победе“)

Написани 1985. године „Стихови поводом 40-победе“ наизглед би се могли протумачити као права ода, односно величање победе Совјетског Савеза у Другом светском рату. У Совјетском Савезу се Други светски рат назива и Велики отаџбински рат, а победа над фашизмом се обележава и дан данас великом парадом и прославом. Имајући у виду важност датума који је у Совјетском Савезу поштовао свако, с правом можемо очекивати величајну оду. Међутим, Завјалов нам нуди сасвим другачији приказ – мајска је ноћ, готово светла, близу су петербуршке беле ноћи. Лирски субјект у пратњи пријатеља или драгане у пролазу, чекајући превоз на трамвајској окретници баца поглед на старе новине, залепљене на зид. Промичу му пред очима смешно одевени војници, совјетски тенкови у ослобођеном Београду и на пољима Прусије, Помераније, братска гробља... Долазак трамваја прекида ово присећање на велику победу руске армије и лирски субјект напушта све без икаквих дубљих емоција. Песма почиње речима „Добро је...“ и завршава се стихом „Добро је            чак и разгледање            старих фотки.“ – где стичемо утисак да се исказ „добро је“ уопште не односи на велику победу руске армије, већ на топлу мајску ноћ и пријатно друштво. Кружна композиција стиха као да представља један кратак сегмент, једно кратко присећање на Велики отаџбински рат. Ово присећање је дато у облику недовршене форме саме песме која упућује на кратку сцену, односно једно дешавање које

започиње унутрашњим монологом лирског субјекта, који се претвара у посматрање новина на зиду (рашчлањене речи изгледају овде као набрајање, па се пред нама ствара слика новинског листа) и завршава се одласком и завршним монологом лирског субјекта. Почетни и завршни унутрашњи монолог лирског субјекта је прожет позитивним емоцијама због уживања у мајској вечери, емоцијама које жели да задржи и да их проосећа, тако да су језички исечци одвојени, као да се свака мисао и осећање жели задржати дуже. Томе не смета чак ни подсећање на трагичну прошлост народа, које се претвара у пуко набрајање чињеница на слици. Та победа као да постаје више историјска чињеница у некаквим старим новинама на зиду трамвајске окретнице, а не живо сећање у коме учествује лирски субјект. Тако, она свакако није ода, није похавала и величање, већ пре мелика, односно приватна политичка декларација. Слично је и са песмом која затвара циклус „У Стаљиновом завичају“:

## НА РОДИНЕ СТАЛИНА

Вверх - Горийская крепость.  
Вниз - древний Сион

Галактион Табидзе

И я хочу благодарить холмы,  
Что эту кость и эту кисть развили

Мандельштам

там наверху  
серый периметр развалин  
абрис отчетливый  
в набегании мглы

подножием  
хижина хлев кумир и жертвенник имени  
кисти жизнегубящей его  
торжества всеземного его

и дальше  
в часе автомобильной езды солнечным утром взлетят  
благовест православный  
ряса белая звонаря  
крест виноградной лозы влагой  
оплывающий бережно

а внизу  
между автомобильной стремниной  
и мткварийской мутной водой  
узкие ступни в открытых сандалиях пронзающий  
одеяния ветер

набережная имени  
кисти жизнегубящей его  
всеземного его торжества

(„На родине Сталина“ *Оды и эподы*)

## У СТАЉИНОВОМ ЗАВИЧАЈУ

Горе – Горијска тврђава.  
Доле – древни Сион

Галактион Табидзе

И хоћу да захвалим брдима,  
Што су ову кост и ову шаку створили.

Мандельштам

тамо горе  
сив периметар рушевина  
контуре разговетне  
у налету магле

подножјем  
колиба штала идол и жртвеник у име  
шаке животоубилачког његовог  
славља свеземалског њега

и даље  
на сат вожње колима суначаним јутром узлете  
благовест православна  
риза бела звонара  
крст винове лозе влагом  
отичући брижно

а доле  
између аутомобилске матице  
и мткваријске мутне воде  
танана стопала у отвореним сандалама ветар  
што пробија одежде

обала у име  
шаке животоубилачког његовог

Циклус се отвара песмом која је упућена на преиспитивање песниковог става у односу на победу у Великом отаџбинском рату, док се затвара преиспитивањем односа према сину народа и народном вођи – Јосифу Стаљину. Песма је снабдевена епиграфима – један припада чувеном грузијском песнику Галактиону Табидзеу, док други припада Осипу Манделштаму. И док је Табидзеов цитат преузет из песме која описује лепоте Грузије, па и самог града Гари, одакле је и Јосиф Стаљин, дотле је Манделштамов цитат преузет из песме „Ода“, написане 1937. године и у целости посвећене Јосифу Стаљину. Овде је неопходно додати и кратак биографски податак о песницима, чији су цитати преузети. Наиме, Галактион Табидзе, иако је одликовани Народни песнике Грузије и академик Академије наука Грузијске ССР, због великог притиска совјетских власти пада у депресију и окончава живот самоубиством у психијатријској клиници 1959. године. Осип Манделштам умире 1938. године у логору код Владивостока. Оба песника су жртве стаљинске репресије, песнички речено – погубљени су „шаком животоубилачком његовом“. Као ни уводна песма, ни ова није ода, већ пре меличка политичка песма која изражава приватни песников став. У форми песме назире се строфе, са обавезно увученим првим и последњим ретком. Песма је написана у слободном стиху, а на одређеним местима су испраћени увећани прореди, односно као да у одређеним тренуцима песник осећа да је уобичајено синтаксичко уобличавање недовољно да изрази његова најдубља осећања. И као у песми Табидзеа, тако и код Завјалова прве две строфе – на врху у магли се назире рушевине Горијске тврђаве, дуге историје града, док у подножју „ колиба штала идол и жртвеник“ као замена за древни Сион, поменут у Табидзеовој песми. Међутим, управо при опису завичајног дома Јосифа Стаљина песник као да губи дах, стих је овде најнедовршенији – прореди су најчешћи између речи „ колиба штала идол и жртвеник у име“ и следи „шаке животоубилачког његовог славља свеземаљског њега“. Незадржив презир, навала емоција и немогућност да се остане прибран разбијају стих, а свака реч која се односи на опис места порекла и величање Стаљина је издвојена и акценат целе строфе је пренесен на те речи. Иронија и трагизам целе ситуације су готово опипљиви – генерације погубљених песника, уметника, интелектуалаца и насупрот томе

славље у име погубитеља. Па ипак, иако се у стиховима осећа готово незадржив песников презир према свему што представља лик и дело Стаљина, овај се конфликт донекле разрешава у наредној строфи где се из позиције врха и подножја, односно далеке и скорашње историје краја, поглед пружа у даљину:

„...и даље  
на сат вожње колима      суначаним јутром узлете  
благовест православна  
риза бела звонара  
крст винове лозе      влагом  
отичући брижно...“

Ни помена о Стаљину или граду Гори, већ готово идилична слика сунчаног јутра са православном црквом на видику и мирисом винограда, нетакнутом историјом. Песма се затвара свешћу о Стаљиновој репресији, јер за песника престаје да буде важно присећање на Велики отаџбински рат и победу против фашизма. Постаје важно сећање на то да су победници постали побеђени у својој домовини, и да је то подједнако велика жртва и губитак. Дакле, да поновимо, ТА IDIWТИКА не тежи да буде циклус ода, посвећен похвалама јавних личности или великих победа, већ пре приватни политички манифест песника. Осим тога, овај циклус се и даље усредсређује на песнички идентитет тиме што препознаје шта јесте и шта није његова домовина и његово наслеђе. Такође, у потрази за својим изразом, својим језиком Завјалов не доживљава себе као државног песника. За сада је то интимна лирика која се дели са уским кругом људи. Као таква, и по садржају и по недовршеној форми, она утемељује један одређени песников израз. Тај се израз не може „упаковати“ у једну затворену форму, којом су говориле претходне генерације. Затворена форма је празна и више наличи лепом украсу. У том истраживању ни сам песник није сигуран да ли је то његов израз, па као што смо већ поменули у првом циклусу, и даље опипава свој пулс, свој дах, откуцаје срца, ток крви:

На своем языке говорить  
в неокрепшем бессилии звука      где так внятен и резок  
        синтаксиса колченогий аллюр  
ведь не уйти ты не волен  
в самослуженье  
        в осязанье сцеплений своих

снизив глас до шепота pulsa в венозној крви

познавшеј

излучине тела

(„На своем языке говорить...“ *Оды и эподы*)

На свом језику да говориш

у нејакој слабости звука где је тако разумљива и одсечна

синтаксе шепавала алира

па немаш куд ниси слободан

у самослужење

у опипавање спојница својих

утишавши глас до шапата pulsa у венској крви

што је спознала

излучевине тела

(„На свом језику да говориш...“ *Оде и епode*)

Да би ослушнуо самог себе, песников се глас спушта до шапата pulsa у венама. У том порицању свега осталог, осим себе и поезије, песник долази и до речи „самослужење“. Ако је некада песник служио Музама или био готово пророк, који мора да збори истину, сада је поезија – напипавање самог себе, ослушкивање свога бића, свога тела које представља песниково једино постојање и једину истину. Тек ако чује свој „пульс“, биће у могућности да говори, те се служење поезији, претвара у „самослужење“. И ако тело има свој облик, своју форму, онда и стих треба да буде заоденут у форму, која одговара овом телу. Пулс у венама је попут шапата, глас је тих, а срце лупа преплашено, те и „колебљиви редак“ Завјаловљеве поезије непрестано превире, прекидајући се и настављајући на неочекиваним местима. Ми као да посматрамо и ослушкујемо живот једног бића, несигурног у свом облику и у овом свету, преиспитујући све што му је до тада понуђено. Разбијена графика ових недовршених текстова у потпуности подржава садржај. Визуелна недовршеност нас на најбољи могући начин уводи у песниково стање, она је метафора песниковог идентитета. Овде се по први пут јавља и преиспитивање свог језика, језика на коме пишеш. Највећи део поезије, поготово у првој збирци Завјалов пише на руском

језику. Па ипак, потомак Мордвина, он преиспитује да ли је руски његов језик, или су то мокша и ерзја, језици његових предака. Па тако стих „На свом језику да говориш...“ добија нешто другачију конотацију, поготово након изјаве „...па немаш куд ниси слободан...“. Иако су Мордвини увек имали слободу говора на матерњим језицима, ипак велики део њих је говорио и руски језик, а руска култура је имала огроман утицај на свакодневни живот. У случају песништва овај однос је још упадљивији. Иако песник може писати на мокши или ерзја, он неће бити читан у целој Русији, већ ће његова поезија бити локалног карактера попут поезије Русина, Цинцара и других мањина у нашој земљи. С друге стране, Завјалов је живео, образовао се и радио у Петербургу – једном од водећих центара руске културе. Па иако може доживети руски језик и као језик агресора, и он сам је образован у матици руске културе и језика, те, самим тим, није слободан. Додатно, овај се изјава подједнако може односити и на саму традиционалну песничку форму. Јасна метрика и рима, па чак и тврде форме у поезији, у руској су књижевности актуалне до данас. Прелаз на слободан стих савремена руска поезија започела је прилично касно, те се слободно може говорити и о владавини затворених форми стиха и покушају да се песник ослободи из тог стиска, да понуди један аутентичан израз. Овај антагонизам, као и преиспитивање између доминантне руске културе и културе Мордвина у поезији Завјалова неће јењавати, с обзиром да он доживљава поезију као једино разрешење:

О как горька эта тяжесть      моих одеяний  
ступени пути моего тяжелы  
и крик      то ли из сна      то ли из памяти  
    гулко скачет по ним

Ничего не сказать

Освободи      успокой  
этот оперный клеток в мозгу  
о шар металлический  
    в синей жиже чернил

(„разбуди мое слово“ *Оды и эподы*)

О како је горка ова тежина      моје одежде  
степеници пута мога су тешки  
и крик      дал` из сна      дал` из сећања  
    бучно скаче по њима

Ништа не рећи

Ослободи умири  
овај оперски кликтај у мозгу  
о куглице метална  
у плаветној течности мастила

(„пробуди ми реч“ *Оде и епосе*)

\*

Трећи циклус у збирци је „Книга разрушений“, односно на српском језику – „Књига уништења“. Овај циклус се састоји од седам песама и то: „осеннее...“ („јесење...“), „Осенью этой безветренно...“ („Јесен је ова без ветра...“), „Найди свою отчизну...“ („Нађи своју отаџбину...“), „Сафические строфы“ („Сафичке строфе“), „Так вот и ныне...“ („Па тако и овог...“), „Приглашение в Тбилиси“ („Позив у Тбилиси“), „Отрок мой нежный...“ („Дечаче мој нежни...“). Циклус је настао 1985. –1986. године. Од седам песама само две имају наслов – „Сафичке строфе“ и „Позив у Тбилиси“. Систем епиграфа је даље сличан као и у претходним циклусима, наиме, две су песме снабедене са по једним епиграфом и једна песма има посвету. У оба случаја епиграфи су преузети из античке књижевности и филозофије, а у питању су Хераклит и Хорације. Епиграф из Хераклита је наведен на руском језику, док је Хорације цитиран у оригиналу са понуђеним преводом на руски језик. За разлику од претходног циклуса где су наша очекивања изневерена у односу на претпостављани жанр оде, у овом циклусу се појављује изванредан пример античког метра и стиха у песми „Сафичке строфе“. Ова се песма налази у самом центру циклуса, четврта је по реду, и као да дели сам циклус на две половине. Назив циклуса – „Књига уништења“ асоцира на називе библијских књига, међутим, овде по први пут са јасно израженим есхатолошким значењем. Наиме, иако се у претходним циклусима осећа присуство некакве претње и несигурности, некаквог драматичног односа између лирског субјекта и света око њега, овде се тај осећај погубне претње јасно преточио у назив читавог циклуса. Међутим, ако смо пре овај утисак у песниковим стиховима могли да поистоветимо са самом атмосфером у Совјетском Савезу – мешавином страха од терора и несигурности појединца у



тоталитарном друштву – сада се ствара утисак да се предосећање уништења шири на готово све сфере људског постојања.

осеннее  
ожиданье дождей      сухой листопад  
твердый асфальт      и плеск ночной канала  
мирокрушение      слышное только тебе      не лови  
его утомляющий ритм

улыбка  
и тушь на вспухших веках  
грязная роба солдата  
подростки прикуривают      и громко смеются  
у них руки рабочих

больше не слушай себя  
будь с ними  
в мире  
где все хорошо

(„осеннее...“ *Оды и эподы*)

јесење  
ишчекивање киша      суви листопад  
тврди асфалт      и плесак ноћни канала  
пропаст света      чујна тек теби      не лови  
његов заморан ритам

осмех  
и маскара на отеченим капцима  
прљава роба војника  
клинци припаљују      и гласно се смеју  
руке су им радничке

не слушај се више  
буди са њима  
у свету  
где је све добро

(„јесење...“ *Оде и епODE*)

Строфе су потпуно разбијене. Прве две теже да задрже краћи уводни и завршни редак, док трећа строфа насупрот томе има дужи први и последњи редак, а краћа два

унутрашња. Као и обично графика стиха је разбијена, односно стих је недовршен, а његову недовршеност додатно истиче недостатак интерпункције и правописних правила. Изгледа као да је песма само један фрагмент, извучен из некакве веће целине. Ову целину само донекле наслућујемо. И управо прва песма кроз слику јесењег тријумфа у природи, који неминовно доводи до урушавања, уводи и тему пропасти и урушавања света. Чини се као да лирски субјект у звуцима јесени, предосећају кише, шуштају лишћа које опада, плескања воде у каналима Неве чује пропаст самог света. То урушавање света је испраћено и на формалном плану, јер и песма у колебању између облика стофа и формираних реченица тежи недовршеној форми. Можемо да замислимо да фрагментарност песме представља само део једног непрекидног унутрашњег монолога, тока мисли, искиданог жељом да се буде део света, и непремостивом препреком коју у себи осећа лирски субјект. Празна места нас увлаче у ток мисли лирског субјекта и нагонне нас да проосећамо тај осећај усуда. Присетимо се како Ингарден каже у свом делу *О сазнавању књижевног уметничког дела*: „Није важно да се заиста нешто збива, него само то да се све оно што се развија пред нашим погледом и што нам лебди пред очима изгледа тако пуно дражи,<...>.Није реч о пуком разумевању извесних јединица значења, него о обухватном доживљавању сасвим посебних вредних квалитета и вредности<...> Реченице врше извесну сугестију на читаоца<...>“ (Ингарден:1971). Па ако „реченице врше извесну сугестију на читаоца...“ у делу које није обликовано према принципима недовршености, већ места недоређености у таквом делу постоје због саме природе језика, колико онда бива снажно инсистирање аутора на учешћу читаоца, ако нам додатно нешто ускрати, односно ако места неодређености претвори у права празна места, чија опализација значења постаје максимално истакнута?! Ова места неодређености могу се одстранити тек у конкретизацијама, односно доживљају читаоца на тај начин што ће на њихово место ступити некакво одређење предмета или појма, које ће га „испунити“. Дакле, понуђен нам је само испрекидан ток мисли лирског субјекта, са скицом атмосфере, док су празна места у форми стиха у исто време ритам песничког бића, његова борба да не изгуби дах, и наш водич да застанемо код сваког понуђеног сегмента, да осетимо дубину потресености лирског субјекта, повишену емоционалност читаве сцене, те да испунимо ова празна места одређеним садржајем из личног искуства и тиме драмски ефекат сцене доведемо до максимума. Јер да би се ова драматична сцена „упризорила“, како каже Ингарден,

односно задобила потпуно уобличење, ми, као читаоци, морамо довршити овај призор, испунити га смислом, емоцијама, окружењем и атмосфером.

Вратимо се самој песми. Да ли исти тај глас или неки други говори да то уништење чује само лирски субјект, да би затим можда опет он сам себи рекао да се не послушају, да не прати тај ритам. Овај есхатолошки осећај да се око њега све непобитно урушава морао је бити присутан у ваздуху Лењинграда - „совјетска ноћ“, јер песник је и даље члан Клуба-81, у коме се не зна ко је пријатељ, а ко непријатељ, и урушавање познатог система, које наговештава Перестројка, морало је стварати осећај тескобе и несигурности у људима. У покушају да скрене мисли, да се отресе таквог предосећаја лирски субјект се окреће ка некоме споља, примећујући крајичком ока „маскару на надувеним очима“, прљаву одећу неких војника, буку и „радничке руке“ неких младих људи. Покушавајући да се смири и не слуша самог себе, он тежи да се приближи свету, другима „где је све добро“. Међутим, примећујући управо те негативне одлике људи, којима тежи да се приближи, он постаје туђин (макар и у својим очима), те се поставља питање да ли су завршни стихови „у свету где је све добро“ осуда „совјетске ноћи“ или покушај да се побегне од самога себе?! Сматрамо да је ова песма изузетан пример како се у Завјаловљевој поезији исказује одређени метафизички квалитет. Наиме, већ смо и пре осетили драматичност у поезији Завјалова, али нам ова песма пружа сјајан пример драматичног као метафизичког квалитета. Наиме, ако се драматично остварује у конфликту између унутрашње слободе личности и спољашње неслободе, односно ограничења њеног испољавања, односно у отуђености и немогућности самореализације, али без трагичног исхода, онда је песма „јесење...“ управо један манифест драматичног. Лирски субјект предосећа урушавање света, чујно тек њему. То урушавање света је урушавање свега познатог, те будућност доноси неизвесност и несигурност, које су више немогућност да се испојиш, него некакав смртни исход. Непроцењивост бића лирског субјекта је тако доведена до немогућности реализације, а „други“, који са њим учествују у свету, се доживљавају као туђини и поред разумске жеље лирског субјекта да им се придружи. Тако он остаје отуђен у „свету где све је добро“, свету, чије урушавање лирски субјект чује чак и у шуштају лишћа и плескању воде у каналу Неве. Драматично је засновано на свим слојевима, као што смо претходно нагласили, те недовршена форма, као први слој, подржава исказивање драматичног управо тиме што наглашава испрекидан ток мисли, испрекидан дах лирског

субјекта, страх и несигурност у додиру са светом, који се исказују у визуелном краху форме, која је, да подсетимо, визуелна метафора песниковог идентитета. Дакле, конфликт између песниковог „ја“ и спољашњег света јесте представљен као разбијеност форме, једно суштинско непоклапање, које кулминира у осећању отуђености и неприпадања свету.

Наредна песма наставља јесењу тему, али јесен без ветра чини да лирски субјект као да сасвим губи дах, те, самим тим, као да губи везу са „невидљивом плоти“. Ако је у питању губитак везе са духовном сфером тема отуђености и изгубљености постаје све присутнија.

Осенью этой безветренно      едва ощутишь  
прикосновение невидимой плоти  
уловить в нем так трудно      на полувздохе  
на задыханье одном  
с твоей придуманной родины      знак чуть заметный  
знак принятия за своего

(„Осенью этой безветренно ...“ *Оды и эподы*)

Јесен је ова без ветра      једва да осетиш  
додир невидљиве плоти  
тако је тешко у њему уловити      при полуудисају  
при гушењу чистом  
са твојом измишљеном домовином      знак тек видљив  
знак прихватања за свог

(„Јесен је ова без ветра...“ *Оде и епODE*)

Помињање „измишљене домовине“ још више појачава утисак неприхватања, отуђености. У питању је, наиме, како нам се чини, наставак теме из претходног циклуса, када песник осећа да није слободан да говори на свом језику – овде „свој језик и

измишљена домовина“ указују на потрагу како за својим коренима, тако и за културним идентитетом. Осећајући да руски језик и култура нису једино што га обликује, он наставља своју несигурну потрагу. И ако разумски не успева да формулише ова открића, он се враћа стиху:

Найди свою отчизну  
прислушивайся к ощущениям своей артикуляции  
вглядывайся в оборотня зеркального  
наречие нащупай на котором  
с самим собой ты вступишь в диалог

Проверь на прочность камни на дороге  
ведущей к дому

(„Найди свою отчизну...“ *Оды и эподы*)

Нађи своју отаџбину  
ослушни звучање своје артикулације  
упиљи се у вампира у огледалу  
наречје напипај на ком ћеш  
са самим собом да ступиш у дијалог

Провери отпорност камења на путу  
што води кући

(„Нађи своју отаџбину...“ *Оде и еподје*)

Дакле, доминантна тема идентитета, тема припадности – али ком дому, којој домовини – ослушкивање свог језика, свог говора и наречја постају основна преокупација за песника. И ако и чује урушавање света око себе, он је погружен у један сасвим други свет унутар себе, где је проналазак свог израза, свога „ја“ врхунски приоритет. Све три песме одликује недостатак интерпункције и правописа, те изгледају као фрагменти, делови песникових мисли и осећања, ухваћени у речима, али у форми која је остала недовршена да би што више наликовала току мисли појединца. Са друге стране, свет који се урушава такође губи своје препознатљиве облике, те, самим тим, и стих, који покушава да дотакне овај процес урушавања, постаје фрагментаран и распада се на сегменте. Драматизам се очитује управо у конфликту лирског субјекта, који тежи да утемељи

своје „ја“ и да буде присутан у свету, и отуђености у односу на свет, на непрепознатљиве промене, које он доноси.

Прве три песме као да су написане у једном даху, да би песма „Сафичке строфе“ направила мали рез. И заиста, другачија метрика и високи, помало архаични стил, који негује у овој песми Завјалов, мењају ритмику и стил наредних стихова. Следи песма „Па тако и овог...“ која је састављана по узору на хеленску лирику са уводном строфом, антистрофом и еподом.

Спящие повернуты к стене

Гераклит

## I

Так вот и ныне  
как и во всякий из дней  
неблагодарного забыванья Тебя  
раба Твоего отпускаешь      Владыко

С опустошенной душой  
раскаянья не испытав  
заснуть во грехе  
и говорить не с Тобой      хотя руку Твою  
милующую и карающую  
видесте очи мои

## II

Я начинаю  
Жено      взгляни  
как обыден снег в эту ночь  
на юлианский сочельник  
Гог и Магог стороной проходящие  
наезжен      поворот обстоятельств  
так что уж лучше усни  
ведь ты      все уже слышала  
а что я еще не сказал  
все равно не услышишь

Но еще раз      хочу докричаться  
разве ты не согласна      что этой  
этой ночью разъединенья  
обыден снег?

### III

И напоследок  
с миром по Твоему глаголу

Спасение - сильным слабым -  
истребление их рода  
до мочащегося к стене

(„Так вот и ныне...“ *Оды и эподы*)

Спавачи су окренути ка зиду  
Хераклит

### I

Па тако и овог  
као и сваког другог дана  
незахвалног заборави Тебе  
раба Твојега отпушташ Владико

С опустошеном душом  
да не осети кајања  
и заспи у греху  
и да говори ал` не с Тобом мада руку Твоју  
милосрдну и карајућу  
видесте очи моје

### II

Почињем  
Жено погледај  
како је обичан снег ове ноћи  
за јулијанско Бадње вече  
Гог и Магог пролазе украј  
слегао се обрт околности  
тако да је боље да заспиш  
па ти си све већ чула  
а оно што још нисам рекао  
све једно нећеш чути

Али још једном хоћу да довикнем  
зар се не слажеш да је ове  
ове ноћи растављања  
обичан снег?

### III

И на крају  
с миром        према Твоме глаголу

Спас – силницима        слабима –  
истребљење им рода  
до оног што мокри уза зид

(„Па тако и овог...“ *Оде и епосе*)

Стихови са изванредно архаичном лексиком, поготово ако се има у виду да је вокатив у руском језику нестао и замењен номинативом („Жено...“ у савременом руском је обраћање једнако номинативу - „Жена“), што није тако приметно за ухо српског читаоца или употреба аориста који је такође ишчезао у руском језику („видесте...“). Ови облици, као и друга библијска лексика асоцирају на црквенословенски језик, па се уклапају у идеју молитве, како и започиње строфа. Међутим, после строфе, у којој је јасно обраћање Богу, у антистрофи песник речју „Почињем...“ започиње разговор са женском особом, са којом се растаје, те није јасно да ли је то део молитве, растанак или одлазак на обред за Бадње вече. Епода се завршава изговарањем завршног дела молитве. Али чак и уз изговорену молитву осећамо осујећеност и опустошеност који доминирају песмом и тај осећај тескобе појачава додатно чињеница да га више неће чути чак ни вољена особа, иако пред крај песник покушава да је дозове да би јој се обратио бар још једанпут.

Циклус се завршава песмом која је својеврсни омаж римској класици, на шта указује и епиграф из Хорација. Она такође тежи да искористи лексику и топику препознатљиву из римске поезије („Римљанине мој“, „гутљај слатког винограда“, „Лигурине мој“), али је овде лирски субјект захвалан због своје сексуалне незаинтересованости за младића са којим шета, већ се радује што може да ужива искључиво у његовом друштву током мајског дана. Овај осећај разрешености и победе над својом телесношћу додатно је маркиран чињеницом да се песник и његов млади пријатељ шетају на гробљу, док мај и зеленило само прикривају смисао места на коме се налазе. И ако су прва и последња строфа испрекидане, али јасније уочљиве, строфа у средини која почиње обраћањем лирског субјекта своме сапутнику „Видиш?“ потпуно је деформисана и сведена на један испрекидани низ речи, којима се изражава неизбежност смртности. Недовршеност, исцепканост стиха истиче одвратност црва који је испузао из свежег гроба



и ужас пред сопственом смртношћу као да се виде у испрекиданом дисању и изломљеној синтакси, да би се у завршној строфи олакшање нашло управо у несебичности према другом бићу. Тако и сама стофа добија поново свој првобитни облик.

Me nec femina nec puer  
jam nec spes animi credula mutui \*

Horatius. Carm. IV. I 29-30

Отрок мой нежный римлянин мой  
до глотка виноградной улады есть еще время  
объясни мне эту майскую тяжесть  
и вороньё заглушающее любые птичьи  
напевы на кладбище  
начинающем зеленеть

Видишь?  
этот червь выползающий из свежей могилы  
так сально лилов

Отвернемся мой мальчик мой Лигурин  
так шелковы кудри твои  
О как я рад своей бескорыстности  
как благодарен плоти своей  
за к тебе равнодушие

\* И уже ни женщины, ни мальчика  
и никакой легковой надежды

(„Отрок мой нежный...“ *Оды и эподы*)

Me nec femina nec puer  
Jam nec spes animi credula mutui <sup>-28</sup>  
Horatius. Carm. IV. I 29-30

Дечаче мој нежни Римљанине мој  
до гутљаја слатког винограда још има времена  
објасни ми ову мајску тежину  
и враништа што гуши све птичје  
арије на гробљу  
што је озеленело

Видиш?  
овај црв што пузи из свеже јаме  
тако масно ружичаст

Окренимо се дечаче мој мој Лигурине

---

<sup>28</sup> И нема више ни жене, ни дечака  
нити какве лакомислене наде

тако су свилене коврце твоје  
О како сам срећан због своје несебичности  
како захвалан плоти својој  
за равнодушност према теби

\*

Четврти циклус збирке *Оде и епосе* дат је под називом „Монологи и каденци“, односно „Монолози и каденце“. Састоји се од три монолога: „Агарь в пустыне (Монолог Авраама)“ („Агара у пустињи (Аврамов монолог)“), „Рубаи (Три монолога Меджнуна)“ („Рубаије (Три Мецнунова монолога)“) и „Касыда (Монолог Аль-Мутанабби)“ („Касыда (Ал-Мутанабијев монолог)“) и једне каденце, која се састоји од три песме: „Каденци“ („Каденце“): 1. „Стихи на нотной бумаге“ („Стихови на нотном папиру“), 2. „Осень. Петергоф.“ („Јесен. Петергоф“) и 3. „Гораций.1.17.22-23 (парафраз)“ („Хорације.1.17.22-23 (парафраза)“. У овом циклусу песме су јасно подељене на монологе и каденце и све песме имају наслове. Готово сви наслови упућују на одређене песничке врсте (рубаија, касида), одређени поступак за обраћање неког лица поготово у драмском делу, али исто тако и у поезији (монолог) или део или завршетак записа у музичком делу, односно крај стиха у песничком делу (каденца). Сви монолози су снабдевени поднасловом, а „Агара у пустињи“ и епиграфом који представља Завјаловљево парафразу библијске приче о Авраму и Агари, док су две завршне каденце снабдеване епиграфом, од којих је један из Гилгамеша, док је други преузет из 17. Хорацијеве оде у првој књизи песама. Завјалов уредно наводи и превод тих редака које је урадио Осип Румер. Овај циклус је настао током 1986. године.

За разлику од „Рубаије“ и „Касиде“, „Агара у пустињи“ не тежи узвишеном стилу. Исто тако, за разлику од поменутих песама, овај први монолог је по форми најразуђенији и одличан је пример недовршене форме. Интерпункција одсуствује, док се велико слово користи искључиво за Агарино име и именицу „ветар“ која у последњој строфи представља замену за име Агаре. Песма је испрекидани фрагмент, сведен на саму бит односа Аврама и Агаре.



раздувава песак  
очију углови крваре

(„Агара у пустињи (Аврамов монолог)“ *Оде и еподе*)

Иако можемо да назремо некакаву форму песме, јер су речи са леве стране поравнане, ипак је строфа потпуно разбијена на кратко обраћање „Агаро“ на почетку у три прве (претпостављене!) строфе и речју „Ветар“ у последњој строфи, да би уследили дужи искази. У свакој строфи је неједнак број редака, док је у другој и сама строфа разбијена на два дела, од којих са једне стране стоји реч „змија“ на средини, док су јој противтежа чак три ретка. И даље је у питању слободан стих, без риме. Међутим, уколико узмемо у обзир да је у питању Аврамов монолог и замислимо га како три дана лута по пустињи Фаран, дозивајући на врелом сунцу Агару и њиховог сина Измаила, овакав облик песме постаје јаснији. Сваки редак је исцепкан као када би га изговарао неко ко је изложен жеђи и умору у сред пустиње, те додатно очајању и неуспеху. Дозивање Агаре, сама та реч „Агаро“ као да је стопљена са Аврамовим дахом и у исто време представља и издисај и кајање. Посебно је снажна друга строфа у којој доминира алитерација сугласника „с – ш – з“ те и звучање подсећа на змију која гамиже по врелом песку пред Аврамовим очима, па под утиском те слике као да сама форма песме изгледа као траг змије на песку, док су кратки искази, сведени на по две до три речи – искази Аврама који на врелом сунцу остаје без даха. Песма се завршава речју „Ветар“ уместо „Агаро“ и као да представља суштину Аврамовог неуспеха. Нескривени драматизам песме је још један изванредан пример исказивања метафизичког квалитета драматичног, које је и у овој песми подржано свим слојевима. Тако већ при визуелном сусрету са формом песме њена динамичност и недовршеност нас уводе у следеће слојеве да би кулминирали у свесприсутном драматичном квалитету, који прожима цело остварење.

Завјалов се радо враћа хришћанским темама, међутим његово се интересовање шири све више како на његова професионална трагања у вези са преводом класичне грчке и римске поезије, тако и на друге врсте класичних стихова попут класичне персијске поезије, односно Блиског и Средњег Истока, те у овом циклусу срећемо експерименте попут „Рубаије“ и „Касиде“. Као што смо већ напоменули, обе су песме написане узвишеним стилем - „Рубаија“ је инспирисана чувеном Низамијевом љубавном поемом „Лејла и Меџнун“, док је „Касида“ инспирисана чувеним Ал-Мутанабијевим

касидама. Ако „Рубаија“ покушава да прати форму рубаије у облику катрена писаних узвишеним стилем, дотле „Касида“ није дата у облику дистиха. Рима једва да се може назрети и није правилна као у оригиналној поезији. Што се тематике тиче, то заиста јесте љубавни монолог у случају „Рубаије“ или обраћање Богу/Господару у случају „Касиде“. Међутим, ствара се утисак да је Завјалов само желео да понуди још једну могућу форму у свом „филолошком“ покушају обнове стиха, односно да подсети на те облике стиха које тешко да можемо данас искористи у изворном облику, те ни код њега они нису тачна копија оригинала. Шта више, када погледамо „Рубаију“ имамо утисак као да је на светлост дана извучен редак, вредан и веома стар артефакт, који је, нажалост, због струјања ваздуха и неодговарајућих услова једноставно напукао на пола.

РУБАИ  
(ТРИ МОНОЛОГА МЕДЖНУНА)

I

Возлюбленная так нечаянно Ваше явленье  
так очистителен этот глоток свежего воздуха  
Вибрация высокого звука умиротворенный поток  
белки моих глаз розовеют от счастья

II

Больно царевна  
Копья ресниц Ваших в сердце вонзились  
Улыбка полнолуния  
Промчавшейся лани струна

III

Случайный звук найти Вашему слуху  
Верный жест отыскать Вас достойный  
Смелость в себе обрести в честь Вашу  
Склониться нетрепетно у Вашего сердца

(„Рубаи (Три монолога Меджнуна)“ *Оды и эподы*)

РУБАИЈЕ  
(ТРИ МЕЦНУНОВА МОНОЛОГА)

I

Вољена тако је изненадна Ваша појава  
тако је прочишћујући овај гутљај свежег ваздуха  
Вибрација високог звука примирени ток  
беоњаче у мојим очима розе се од среће

## II

Боли царице  
Копља трепавица Ваших у срце погодише  
Осмех пуног месеца  
Пролетеле кошуте струна

## III

Случајни звук наћи за Ваш слух  
Прави гест пронаћи Вас достојан  
Смелост у себи открити у част Вашу  
Повити се без бојазни уз Ваше срце

(„Рубаије (Три Мецнунова монолога)“ *Оде и епосе*)

За разлику од монолога, који нам се чине правим, посвећеним филолошким истраживањем стиха, „Каденце“ одишу свежином и правим гласом самог Завјалова. Смењивање краћих и дужих сегмената, које ствара снажан утисак певљивости, односно изразите ритмичности и мелодичности, обележено је самим значењем наслова „Каденце“ – прекидање, односно крај ретка, што додатно подржава и назив прве песме „Стихови на нотном папиру“.

## КАДЕНЦИИ

### 1. Стихи на нотной бумаге

Еще несколько дней подождешь и осень наступит  
осень  
"еще одна"  
Счастья нашего или горечи  
узнаешь потом

Ты слышишь? Сидя в скверике я бормочу про себя  
строки  
а потом записываю их на Бог знает откуда взявшейся  
нотной бумаге

Уже и сегодня то тут то там желтизна листвы  
проглянет  
уже и сегодня оставит кружок на воде  
редкая капля  
Но через несколько дней две-три недели  
ты снова будешь  
в Петербурге  
В какой тональности прозвучит  
твоя первая фраза твое первое слово?

На адмиралтейской башне часы звонят  
архаично  
а я на своей скамейке в скверике  
слова правлю  
на Бог знает откуда взявшейся  
нотной бумаге

(„Каденции 1. Стихи на нотной бумаге“ *Оды и эподы*)

## КАДЕНЦЕ

### 1. Стихови на нотном папиру

Сачекаћеш још неколико дана и биће јесен  
јесен  
„још једна“  
Срећу нашу или горчину  
открићеш потом  
Чујеш ли? Док седим у парку мумлам за себе  
редове  
а онда их записујем на Бог зна одакле изниклом  
нотном папиру

Још данас ће овде онде пожутеле крошње  
провирити  
још данас ће оставити круг на води  
понека кап  
Али за неколико дана две-три недеље  
ти ћеш опет бити  
у Петербургу  
У ком тоналитету ће зазвучати  
твоја прва фраза твоја прва реч?

На адмиралитетском торњу      откуцаће сат  
    архаично  
а ја на својој клупи у парку  
    речи исправљам  
на Бог зна одлакле изниклом  
    нотном папиру

(„Каденце 1. Стихови на нотном папиру“ *Оде и епоне*)

Слика јесени – једна од песникових најдражих слика – и песник како седи у парку, записујући стихове, што их читамо, размишљајући о „још једној“ јесени, о пролазности и у исто време о повратку (да ли вољене?). „Каденце“ одишу меланхоличним тоном, који настаје управо у ритмичном смењивању „тешке“ теме, теме о човековој пролазности и некакве мирне, благе радости због тога што у тој пролазности постоји утеха. Та утеха су тренуци ишчекивања вољене особе или, како у последњој песми, инспирисаној Хорацијем, Завјалов истиче – сама поезија. У форми се ова равнотежа смењивања „тешког“ и „лаког“ огледа у смени кратих и дугих стихова и одређене распршености десне маргине у односу на леву. На одређени начин стихови представљају дијалог са поемом *Велико једноличје љубави* Аркадија Драгомошченка, из које је и преузет сегмент „још једна“.

„Љубави моја“,  
Одавно те нисам чуо да говориш:  
ево га пролеће,  
још једно пролеће,  
и  
старији смо још годину дана,  
још једну зиму,

ако време рачунамо  
у дане јесени.<...>

(„Велико једноличје љубави“ Аркадије Драгомошченко – превод наш М.П.-Ф.)

Међутим, осим теме пролазности исказане управо кроз исти избор речи „још једна“ и обраћања вољеној, дијалог се води и у вези са поступком за постизање равнотеже у исказу када се износе „тешке“ теме, односно проналажење праве форме. Па ако сама



тема човекове смртности и пролазности додаје тежину на тас стиха, Завјалов нам нуди једну „неоковану“ форму, која се отвара за све могуће садржаје и емоције које се могу појавити у сусрету са „тешким“ темама. Смена дугих и кратких исказа, али и разбијеност дужих редака на два или три сегмента растварају осећај тежине, који би иначе својом тематиком тежио да доминира и угуши саму форму исказа. Та неодређеност и недовршеност ретка, што их стварају велики прореди између речи и синтаксичких целина, те, самим тим, недовршеност стиха, остављају простор за емотивно проживљавање ове теме, али и за филозофску медитацију. Па тако, ако дужи редак доноси саму тематику, па и „тежину“ у стих својој дужином, краћи редови не само да уносе више светлости и лакоће својом краткоћом, већ се чини као да су некакав одјек, некакав лајтмотив основне теме, од ког је остала тек реч или две. Без додатног осећаја тежине он се раствара у нашој свести, доносећи осећај „тихог лаког пијанства“, те не делује ужасно и поред саме тежине теме. Додатно, пошто својом недовршеношћу захтева нашу пажњу и застанак, наше саучествовање, овај намерно створени простор међу исказима отвара се и за самог читаоца и увлачи га у проживљавање Завјаловљевих тема. Да је за песника битно да осетимо треперење његовог бића у сусрету са тешким темама додатно је истакнуто и непрестаним обраћањем самог песника другој особи („Чујеш?“ и „Видиш?“). Иако у првом тренутку ова обраћања можемо просто свести на његов унутрашњи дијалог са вољеном (или самом поезијом?), ипак не можемо, а да се не отмемо утиску да је и то још један од додатних поступака да нас као читаоце дозове, да скрене нашу пажњу. Тако, видимо да се у оквирима саме индивидуалне песничке форме, форме недовршеног дела, коју Завјалов развија и негује, разрађују додатни поступци који читаоца увлаче у песничково трагање, у заједничко стварање смисла. Драгомошченкова се поема завршава речима: „Равнотежа преобила и распршености.“ („Велико једноличје љубави“ Драгомошченко – превод наш М.П.-Ф.). Чини нам се да је Завјалов, вођен овом идејом, успео да пронађе прави израз у својим „Каденцама“. Међутим, његови су ритмови ближи експериментима Хорација, поготово Хорацијевим еподама, које у римску лирику уводе квазилогаед, него исказу Драгомошченка. Па тако сам Завјалов и наглашава извор својих меланхоличних „Каденци“ у наслову последње песме:

### **3. Гораций. 1. 17. 22-23 (парафраз)**

лесбосское  
с его небуйным, легким хмелем

Пер. О.Румера

Утром проснуться от белизны  
наметенного снега  
и нести  
и понемногу терять в воздухе зимнем тепло  
нашего ложа  
Что же в ответ преподнести подарок какой жертву ли  
этому миру?  
Видишь?  
вот и мгновенность его кинула нам завершив поворот  
щепоточку счастья

В "еще одну" осень в любовном тепле на повороте  
старенья  
нас не обманет приветливый бог с крылышками  
на нежных ступнях

Черный костер  
сталь одиночества  
тук варварских нравов  
И только  
"небуйный легкий хмель" гораццианских размеров  
осушит ресницы  
Только вот это  
только мы сами друг с другом только служба  
в вечернем соборе

(„3. Гораций. 1. 17. 22-23 (парафраз)“ *Оды и эподы*)

### 3. Хорације.1.17.22-23(парафраза)

лезбоско  
са његовим тихим, лаким пијанством  
Пре. О.Румер

Изјутра се пробудити од белине  
нанетог снега  
и носити  
и помало губити у ваздуху зимском топлоту  
наше ложе  
Шта да се да заузврат дар какав ил` жртва  
овоме свету?  
Видиш?  
и пролазност нам је његова бацила завршивши окрет

мрвицу среће

У „још једну“ јесен у љубавној топлоти на прекретници  
старости  
неће нас преварити срдачни бог с крилцима  
на нежним стопалима

Црна ломача  
челик самоће  
плодно тле варварских нарави  
И само ће  
„тихо лако пијанство“ хорацијевих метара  
осушити трепавице  
Само то  
само ми сами једно с другим само служба  
у вечерњој цркви

(„3. Хорације.1.17.22-23(парафраза)“ *Оде и епоне*)

„Каденце“ су својом недовршеном формом, ритмиком, тоном и тематиком још један од наглашених примера одређеног метафизичког квалитета. У овом случају то је квалитет елегичног. Наиме, елегично је пристуно како у насловима песама („Саранск – четврти Рим (елегични дистихови)), већ и у самој атмосфери песама попут „Каденци“. Метафизички квалитет елегичног обележава одређено стање лирског субјекта у ком он сагледава живот у целини и бива свестан неповратне пролазности свега, па и свог живота, али доживљава то као део објективне слике стања ствари у свету. Овакав став одише меланхоличношћу и „тихим лаким пијанством“ које ствара утеха уметности. Ми смо га овде могли испратити у свим слојевима, почев од визуелног распореда редака, па до саме идеје кратког циклуса. Однос између теме пролазности – па и песникове – и уметности, односно поезије у овом случају, као утехе, огледа се у свим слојевма, али их у основи подржава форма стиха, која овде представља индивидуално песничково постојање, оличено у аутентичном исказу и недовршеној форми – визуелној метафори песничког идентитета, и смењивању дугих и кратких стихова, који индивидуални песников израз уобличавају у једну елегичну медитацију на тему пролазности.

\*

Пети циклус у Завјаловљевој збирци зове се „По направлению к дому“ („У правцу куће“) и састоји се од дванаест песама: „Фугетта на тему Тициана Табидзе“ („Фугета на тему Тицијана Табидзеа“), „Маленькая кантата для учителя ученика и русского хора“ („Мала кантата за учителя ученика и руски хор“), „Весна на Поклонной горе“ („Пролеће на Поклоној гори“), „S. Ersia“ („S. Ersia“), „Экспромт“ („Impromptu“), „Через Москву“ („Кроз Москву“), „В Саранске“ („У Саранску“), „Темников. Старый московский тракт“ („Темњиков. Стари московски друм“), „Панк Тюштян на берегу Рава“ („Панк Туштан на обали Рава“), „Плач Ярославны“ („Јарославнин плач“), „Ты мне сегодня“ („Данас си ми...“), „Нерешительность. Сон (Накануне встречи с поэтом)“ („Неодлучност. Сан (Уочи сусрета са песником“). Од дванаест песама у овом циклусу њих једанаест има наслове, три имају епиграфе, три имају посвете и додатно две песме имају објашњења. Објашњењима су снабдевене песме, у које су инкорпорирани делови на ерзјанском или мокшанском језику, тако да сама објашњења представљају или преводе са поменутих језика, или појашњење мордвинске традиције, митологије и историје. По први пут код Завјалова срећемо развијен пратећи комплекс уз песму (било да су у питању епиграфи, посвете, преводи или појашњења) који ће доминирати у наредној збирци. Остали епиграфи припадају грузинском песнику Тицијану Табидзеу и руском песнику Фету. Иако најобимнији до сада и, на први поглед, шароликих наслова, међу којима се мешају називи музичких дела са градовима Русије, ипак овај је циклус обједињен једном основном темом, задатом још у наслову самог циклуса - „У правцу куће“. Међутим, као што смо већ истицали, овај пут кући није пука географија или радознали покушај да се открије родословно стабло. Циклус „У правцу куће“ представља помно трагање једног филолога, преводиоца и песника, другим речима – човека од речи. То је ослушкивање, али овог пута не само свог пулса, свог ритма, већ сада и свог језика, наречја, израза у пуном смислу.

## ВЕСНА НА ПОКЛОННОЙ ГОРЕ

*В.Кривулину*

звуча

как мало чистого звука в наших стихах      разве что

где-то на Поклонной горе пропевшая птица  
автомобильный клаксон внизу на шоссе

солнце  
Боже мой снова солнце  
греет шубу слепит

зажмуришься -  
красная пелена  
не смотри на него зажмурься зажмурься  
слушай

(„Весна на Поклонной горе“ *Оды и эподы*)

## ПРОЛЕЋЕ НА ПОКЛОНОЈ ГОРИ

В. Кривуљину

звука  
како је мало чистог звука у нашим стиховима осим  
негде на Поклоној гори те птице певачице  
аутомобилска сирена доле на путу

сунце  
Боже мој опет сунце  
греје бунду заслепљује

зажмуриш –  
црвена копрена  
не гледај га зажмури зажмури  
слушај

(„Пролеће на Поклоној гори“ *Оде и еподје*)

Ово ослушкивање „чистог звука“ остаје изузетно важно за Завјалова, који осим што је филолог и песник, још је уз то и музичар. Препознати „чисти звук“ је готово мисија, јер песник не верује очима, већ слуху. Ритам, метар, станка за удах или издах, поготово ако се песма и пева („Кантата за учитеља ученика и руски хор“) одувек су мучили и интересовали песнике више од било чега другог. У том „мрмљању“, „бунцању“, „понављању“ они као да чују више од обичних људи. Тим пре Завјалов ослушкује помно, јер осим саме природе поезије, која га на то нагони, он се

туди да препозна свој говор, који, опет, има непоновљив ритам. Овај се непоновљив ритам самог његовог бића огледа у недовршеној форми стиха, аутентичној форми коју Завјалов открива сам за себе и којом успева да забележи „дисање“ свог „ја“. Па тако више нисмо сигурни на крају песме да ли он ослушкује звуке око себе или у себи, односно ослушкује одјекивање света у себи. И ако су ти „чисти“ звуци случајни и тренутачни, покушај да се они забележе мора оставити простор за те утиске, као и за самог слушаоца који у шаренилу града жели да застане, заустави тај непрестани ток слика и ослушне „чисти“ звук света. Недовршеност форме стиха управо успева да дочара ту тананост и тренутачност звука, готово неприметног у вреви мегаполиса.

У горе наведеној песми описан је тренутак на Поклоној гори у Москви. Шта више, Москва се помиње у још неколико песма, међутим, за разлику од претходних циклуса, Москва више нема значај центра Русије, центра културе, науке, па и самог руског језика. Пре је то једно место без јасних корена, припадности, традиције, место које збуњује и завањава.

#### ЧЕРЕЗ МОСКВУ

Что осталось  
в глохнущем сердце твоём      ливень ли  
тротуар у метро затопивший  
стук трамваев безлюдных  
у вновь открытого монастыря

номера поездов      цифры зеленоватые  
на дрожащем экране

Но только  
летаргия событий      отпускает      я это остро запомнил  
отступая      вместе с пыльной платформой  
вместе с движеньем ущербной толпы  
у вокзала Казанского

(„Через Москву“ *Оды и эподы*)

#### КРОЗ МОСКВУ

Шта остаде

у оглувелом срцу твојом      пљусак ли  
што потопа тротоар код метроа  
лупу трамваја опустелих  
    код поново отвореног манастира

бројеви возова      бројеви зеленкасти  
    на треперавом екрану

Али тек  
летаргија догађаја      попушта      јасно сам запамтио  
повлачећи се      заједно са прашњавом платформом  
заједно са кретањем јадне гомиле  
    код станице Казањске

(„Кроз Москву“ *Оде и епосе*)

То је Москва Завјалова, Москва са „глохнућим срцем“, срцем које чили и нестаје, јер је глуво. Ако не може да чује више своју реч, своју традицију, постаје нешто страно и нејасно. Па чак ни у традиционалном „Јарославнином плачу“ песник није сигуран шта чује.

## ПЛАЧ ЯРОСЛАВНЫ

А поскольку  
автомобильный шум      на мокром от дождя  
светящемся проспекте      естественней  
чем ветра свист      на острие пики  
    к правой ноге у стремени прижатой

И поскольку  
не более чем любопытно      что кто-то с кем-то  
первым преломил копье      в какой-то точке  
полулесной полустепной равнины  
мордовской ли      славянской      половецкой  
которую мы называем Россией      довольно неточно  
    и кажется сомнительно

То и почти непредставим  
вой женщины      отчасти конечно ритуальный  
до восхода солнечного  
до лунного исчезновенья  
на ветру  
    и даже может быть на городской стене

Ведь раны кровавые  
на телах жестоких  
утерты

(„Плач Ярославны“ *Оды и эподы*)

## JAROCJIAВНИН ПЛAЧ

А пошто је  
аутомобилска бука на мокром од кише  
сјајном проспекту природнија  
него звиждук ветра на врх сечива  
код десне ноге уз стреме приљубљене

А пошто је  
помало занимљиво да је неко с неким  
први преломио копље у некој тачки  
полушумске полустепске равнице  
дал' мордовске ил' словенске ил' половецке  
коју ми зовео Русија прилично нетачно  
и чини се сумњиво

Онда је готово незамислив  
плач жене делимично наравно ритуалан  
пред излазак сунчев  
пред месечев залазак  
на ветру  
и чак можда на градским зидинама

Па ране су крваве  
на телима страшним  
утрте

(„Јарославнин плач“ *Оде и еподје*)

Тако традиционални Јарославнин плач, који је део фолклора и руске епске традиције, постаје песнику готово незамислив. Песник овде не само да не може да чује (и опет слух!) Јарославнин плач због буке на проспекту, већ је цела сцена компромитована сумњом у то да простори које називамо Русијом, у ствари, представљају само словенску, односно руску традицију. Доминантан народ и језик – руски – песник види само као део већег мозаика на тим просторима, сачињеног од културе и језика великог броја других народа, између осталог и мордовске мањине, којој сам песник припада. Интересантно је



напоменути да у овом песниковом преиспитивању шта чини његову домовину, његову Русију, полако нестају утисци страха и несигурности, који доминирају на почетку збирке, а наместо њих долази осећај да је домовина састављена од немерљивог броја гласова. Ово вишегласје, првенствено мокша и ерзја блиски песнику, бивају полако уткани у тело Завјаловљеве поезије. Ово преиспитивање доминантне руске културе кроз Јарославнин плач обликовано је као недовршени стих, односно стих који као да пуца на два дела. Та подвојеност устаљених схватања о доминантном руском наслеђу и чињеничног стања, односно великог броја других култура, које сачињавају руске просторе, огледа се и у форми стиха. Па чак и песников покушај ослушкивања плача, заглушеног аутомобилским сиренама, то стање када на тренутке чујеш, па опет губиш звук у буци, такође представља једну двојбу самог песника, исказану самом формом стиха. Наиме, реченични низ креће и прекида се у ритму могуће навале буке и њеног повлачења, а ми, вођени визуелним приказом песме, можемо да реконструиремо читаву сцену и унутрашњи монолог, који следи. Присетимо се да Хусерл истиче како ће наша свест тежити да попуни све недоречене празнине, те да сцену преведе у нешто, што је препознатљиво искуству. Завјалов даје тек наговештај буке на проспекту (дакле, звук) и звук кише и ветра и одмах прелази на кратку опаску, везану за лик из епске поезије; ми имамо минимум информација о сцени, која уводи унутрашњи монолог лирског субјекта. На тај смо начин двоструко ангажовани: првенствено самом природом поезије, за коју Ингарден сматра да максимално реализује места неодређености, јер нам песник нуди тек наговештај сцене и атмосфере. Додатно, као и највећи број других песама у збирци, и ова песма је пример недовршене форме, те се тако сведен опис атмосфере и сцене у песми ослања на недовршену форму стиха, омогућујући полет уобразиље читаоца у току конкретизације дела.

Већ у овом циклусу, осим преиспитивања руске културе, ниче једна нова тема – мордвински језици и култура као део руских простора, али и део песничког идентитета. У песмама се све чешће појављују делови на мордвинским језицима или су читаве песме посвећене мордвинској историји и култури попут песме „Панк Тјуштјан на обали Рава“.

## ПАНК ТЮШТЯН НА БЕРЕГУ РАВА

Кода ютавьсть сынъ морянтъ трокс -  
Тарказонзо морясь арась. \*

на какого соседа  
ведет панк Тюштян эрзю?  
из-за врага какого  
Тюштян-владыка мокшу объединил?

Ведь не ради кабанов  
воины так туго набили колчаны  
не для медвежьей облавы  
горит такое множество костров

Панк Тюштян с сыновьями  
обходит у реки собравшуюся эрзю  
сам Тюштян-владыка и сыновья его  
считают мокшу, сидящую на берегу

Только зря баранов  
Чама-пазу воины резали  
впустую "Шкай, оцю шкай"  
кричали храбрецы

Завтра московский воевода  
в Рава - большой реке непорубленных перетопит  
завтра казанский мурза  
выплывших копытами будет топтать

Но мы, те из эрзи, что выжили  
никогда не расскажем нашим детям правды  
да, мы из мокши, что уцелели,  
дома о том, как было, промолчим

Пусть не радуются русские:  
панк Тюштян с лучшими из эрзи  
пробился на Теплое море  
пусть не кичатся татары:  
Тюштян-владыка самых храбрых из мокши  
на Теплое море увел.

По одной из легенд, последний мордовский панк (князь) Тюштян,  
раздвинув воды Рава (Волги), увел всех истинных мордвинов на Теплое море.

Эпиграф взят из эрзянской песни о Тюштяне:  
Когда переправились они через море -  
На свое место море стало.

Чама-паз - верховных бог эрзян.  
"Шкай, оцю шкай" - возглас воинов: "Боже! великий Боже" по-мокшански.

(„Панк Тюштян на берегу Рава“ *Оды и эподы*)

## ПАНК ТЈУШТЈАН НА ОБАЛИ РАВА

Кода јутаваст син морјант трокс –  
Торказонзо морјас арас.\*

на ког суседа  
води панк Тјуштјан Ерзју?  
због ког непријатеља је  
Тјуштјан-владика Мокшу ујединио?

Па нису зарад дивљих свиња  
ратници тако тесно набили тоболце  
нит` је зарад лова на медведа  
попаљено мноштво ватри

Панк Тјуштјан са синовима  
обилази Ерзју што се код реке окупише  
сам Тјуштјан-владика и синови му  
броје Мокшу, што на обали седи

Ал` цабе су овнове  
Чама-пазу ратници клали  
узалуд су „Шкај, оцју, шкај“  
викале делије

Сутра ће московски војвода  
у Рави – великој реци непосечене да подави  
сутра ће казански мурза  
оне што испливају копитама да истопће

Ал` ми, они од Ерзје, што преживеше  
никад деци нашој истину нећемо рећи  
да, ми из Мокше, што остасмо  
код куће ћемо прећутати шта беше

Нек се не радују Руси:  
Панк Тјуштјан са најбољим Ерзјанима  
стиже до Топлог мора  
нек се не диче Татари:  
Тјуштјан-владика је најхрабије од Мокше  
до Топлог мора одвео.

Према једној од легенди последњи мордовски панк (кнез) Тјуштјан,  
раздвојио је воде Раве (Волге) и одвео све праве Мордвине до Топлог мора.

Епиграф је преузет из ерзјанске песме о Тјуштјану:  
Кад су прешли море –

На своје се место море вратило.

Чама-паз – врховни бог Ерзјана.  
„Шкај,оцју, шкај“ – узвик ратника: „Боже!велики Боже!“ на мокшанском.  
(„Панк Тјуштјан на обали Рава“ *Оде и еподе*)

Иако песма нема недовршену форму, какву Завјалов обично негује, већ више подсећа на покушај епске песме, какав би одговарао приповедању једне легенде, сама песма је битна за нас, јер представља увод у низ других песама, посвећених мордвинској култури и језику, те показује да овај сегмент постаје важан за песника и он га препознаје као део свог идентитета. Такође, једна је од првих песама са богатим системом епиграфа и појашњења, што ће посебно постати важно у наредној Завјаловљевој збирци. С друге стране, важно је истаћи да Завјалов не идеализује мордвинску културу и историју. Свестан положаја мордвинске мањине у Совјетском Савезу, он препознаје њене јаке и слабе стране, тежећи пре да је види као део необично богатог вишегласја у „полушумској полустепској равници“.

\*

Шести циклус се зове „Пелена“ („Копрена“) и настао је између 1988. – 1989. године. Чини га седам песама и то: „Под Рождество...“ („Уочи Божића...“), „Псков“ („Псков“), „Набросок автобиографи“ („Скица аутобиографије“), „И вот весь мир - Москва“ („И где сав свет је – Москва“), „Автомобильные терцины“ („Аутомобилске терцине“), „и как случайное перемещение...“ („и као случајно премештање...“) и „Пасха.Куремяз“ („Ускрс.Куремјас“). У овом циклусу пет песама има наслове, док три песме имају епиграфе, од којих један опет припада Хорацију. Нема тако развијених система епиграфа и објашњења као у песми „Панк Тјуштјан на обали Рава“ из претходног циклуса. Овај циклус се отвара песмом „Уочи Божића“, а завршава се стиховима „Ускрс.Куремјас“, тако да готово да можемо рећи да је циклус заокружен овим хришћанским празницима. Међутим, упркос насловима, који би нас могли навести на ведру празничну атмосферу, овај циклус је саткан од песама у којима превладава осећање непознанице и несигурности пред неизбежним променама које готово да се осећају у

ваздуху и краја једне велике епохе. То је период пада Берлинског зида – догађаја који је у неку руку био весник свих промена у Источном блоку. Осећај да се свет неповратно мења присутна је у свести свих људи, па тако неизбежно и у поезији Завјалова. Ми смо већ приметили да је тај осећај да се Совјетски Савез неизбежно и непобитно мења већ био присутан у поезији Завјалова. Сада је то осећање максимално актуализовано.

## НАБРОСОК АВТОБИОГРАФИИ

в комендантский час искусанные  
пальцы барабанили  
по клавишам милого Моцарта

М.-Л.Кашниц

На исходе советской эпохи слышишь  
смокла возня смертоносная  
угрюмых владык  
но что это более властное нас пеленает  
в серый свой плащ

Да я не видел этих искусанных пальцев  
лагерные гнойные раны  
в детстве моем уже заросли  
так кого ж обвинить мне в том  
что кисти безвольно поникли и нет сил разучить  
на втиснутом в бетонные стены  
пианино "Красный Октябрь"  
эту мелодию

Ливень ливень поит теперь эти нивы  
эти забурьяневшие пространства  
нашей послеколхозной земли

(„Набросок автобиографии“ *Оды и эподы*)

## СКИЦА АУТОБИОГРАФИЈЕ

током полицијског часа  
прсти су бубњали  
по диркама милог Моцарта  
М.-Л. Кашниц

При крају совјетске епохе чујеш  
утихнула је врева смртоносна  
суморних владика  
ал` шта нас то још одлучније заогрће

у свој сиви огртач

Да ја нисам видео       те изуједане прсте  
логорашке               гнојне ране  
      у мом детињству су већ зарасле  
па кога да окривим       за то  
што су шаке безвољно пале       и нема се снаге да се научи  
на утиснутом       у бетонске зидове  
клавиру „Црвени Октобар“  
      ова мелодија

Пљусак       пљусак сад напаја ове њиве  
ова       зарасла прострaнства  
      наше постколхозне земље

(„Скица аутобиографије“ *Оде и епoде*)

Ако смо на почетку збирке у песми „Звоњава звона...“ још могли да осетимо несигурност и страх пред полицијским кордоном, те једну општу несигурност која је била својствена посебно руској интелигенцији која је изузетно страдала током одређених периода совјетске епохе, већ у песми „Стихови поводом 40-годишњице победе“ препознајемо равнодушност према историјској победи, која би могла бити производ својеврсне побуне због идеолошког наметања победничког ентузијазма друштву, које се већ променило. Сада, четири године након „Стихова поводом 40-годишњице победе“ песма „Скица аутобиографије“ сумира осећања генерације која је одрасла у миру, генерације којој су наметане вредности, док је она покушавала да открије своје личне/приватне (Та *idiwtika*) вредности. У тренутку када скицира своју аутобиографију Завјалов се налази на размеђи двају епоха – совјетске и нове руске демократске стварности. Совјетска епоха, која му је позната, у највећем свом делу представља нешто наметнуто и суморно, што је човеково биће испуњавало опипљивим егзистенцијалним страхом („...врева смртоносна суморних владика...“), па макар то биле само успомене на страшне приче из детињства („...логорашке гнојне ране у мом детињству су већ зарасле...“). Међутим, и оно што долази је непознаница која „...заогрће у свој сиви огртач...“. Доминантно осећање на размеђи двају епоха опет је несигурност, а сама форма стиха је недовршена, без формираних строфа, редака неједнаке дужине, покидана на сегменте који као да поново упућују на губитак даха. Интерпункције нема, а на моменте стих готово да хоће да се претвори у гест („При крају совјетске епохе чујеш

утихнула...“). Посебно нам се чини успешна друга строфа „...Да ја нисам видео те изуједане прсте логорашке гнојне ране...“ где се на основу изабраних сегмената и прекида међу њима готово може реконструисати један говор пун помешаних емоција – свести о ужасној прошлости свог народа, осећаја кривице, јер та сећања нису више тако жива за њега, као што су била жива претходним генерацијама, и несигурности због положаја у ком се сам песник налази. Недовршеност форме стиха овде је истакнута и насловом. Наиме, скица у ликовним уметностима представља свођење на суштинско. Овде Завјалов већ у наслову песме „Скица аутобиографије“ наговештава да ће понудити само оно што је суштинско у формирању његове аутобиографије. Он као да жели да покаже и стихом саму стварност која се одликује непрестаним током времена, стварањем и растакањем свих облика, па и сменом епоха, пропадањем система вредности, нејасном будућношћу, те да нам покаже како изгледа стварност из његове перспективе. Свет у коме не постоје јасне вредности, јер старе вредности више не важе, нити их песник препознаје као своје, а нове су непознате, ни облик система, јер се совјетски поредак урушава, а нови, демократски тек треба да се гради, где се крај претвара у почетак нечега, што се не да дефинисати, већ се мора живети, у таквој стварности недовршена форма постаје прави израз стварности. Па тако ова скица аутобиографије, ово свођење на најбитније, с једне стране својом недовршеном формом хоће да га и ми проживимо, да саучествујемо и попуњавањем празних места унесемо смисао, да „доведемо приказане предмете до упризорења“, како каже Ингарден, односно да са повишеном емоционалношћу доживимо једну несигурност постојања у оваквом тренутку између две епохе, које нам нуди Завјалов, те одређено свођење рачуна са самим собом. Са друге стране дело је свакако и сусрет са одређеним квалитетом драматичног, јер лирски субјект осећа да не припада ниједном од та два света, да је отуђен.

\* \* \*

и как случайное перемещение  
тебе вдруг невиданный  
(хотя ты столько раз бывал здесь)  
простор открыт  
  
так обертоны голоса случайные

и хочется сказать себе лю бо е  
а вымолвишь на де ж да

и покачнутся  
в глазах закрытых  
благоухающие липовые парки ро ди ны  
и о т е ч е с т в а поемные луга и в воздухе сыром  
крестьянский разговор разносится

это пока слова сложились и нескованно стоят с т и х и :  
произнеси их

(„и как случайное перемещение...“ *Оды и эподы*)

и као случајно премештање  
теби изненада се невиђено  
(мада си толико пута био овде)  
пространство откри

тако горњи тонови гласа случајно

и хтео би себи да кажеш б и л о ш т а  
а изговориш на да

и да се заљуљаш  
у очима затвореним  
миомирисни паркови липа до м о в и н е  
и о т а ц б и н е плавне ливаде и у ваздуху влажном  
сельачки се разговор разноси

ово су се засад речи сложиле и неоковано стоје с т и х о в и :  
изговори их

(„и као случајно премештање...“ *Оде и епode*)

Пред нама су стихови који указују на то да су само фрагмент неке веће целине, јер на почетку одсуствује велико слово, док на крају нема тачке. Њихова недовршеност – уобичајени Завјаловљев поступак – сугерише не само ритам дусања и пулса, већ у овом случају директно ток мисли. Наиме, фрагментарност нам у овом случају изгледа као покушај да се представи ток мисли, односно један његов део. Тај део постаје важан, јер се уобичајени пејзаж пред лирским субјектом наједном открива у својој новини, као да се његовом погледу представља по први пут. Поступак, који би руски формалисти назвали онеобичавање, овде није изазван неким посебним средствима, већ случајно. Доживљај, у



ком све видиш као по први пут, изазива стање у коме би желео да изговориш било коју реч да би фиксирао, запамтио тај посебан доживљај, међутим несвесно га у језику асоцираш са речју „нада“ („хтео би себи да кажеш б и л о ш т а а изговориш н а д а“). Овде је поред уобичајених великих прореда у стиховима и фрагментарности саме песме, која као да је део веће целине, примењен још један поступак за максимално истицање одређеног сегмента, а то је проред између сваког слова у речи. Тако речи „било шта“ и „нада“ постају центри друге строфе и могли би се поистоветити са тренутком егзалтације лирског субјекта. У следећој строфи акценат је на „домовини“ и „отаџбини“, где су речи употребљене паралелно, иако су синоними, јер песник жели да истакне оба начела која чине завичај - „дом“ и „отаџ“. Примећујемо да се домовина не асоцира са некаквим злокобним симболима или сећањима, нити са осећајем кривице, већ се управо указује у неком новом облику. У последњој строфи истакнута реч је „стих“. Непроцењивост доживљеног је у свести песника потражила речи („ово су се засад речи сложиле и неоковано стоје с т и х о в и“) и, како сам песник каже, сложила се у стихове. Међутим, за Завјалова ни овај непроцењиви доживљај, као ни поезија уопште, не могу бити оковани формама стиха које су коришћене пре. Присетимо се његовог интервјуа, у коме он јасно изражава став да је поезија у кризи – особито њена форма, те се песник латио једног великог подухвата да је наново оживи. Дакле, ове неоковане речи за њега имају статус стихова, чиме је донесена пресуда чврстим и затвореним формама у поезији. Завјалов нам показује поступак како ствара, издваја одређене речи из језичке масе и као да усмерава нашу пажњу на њих и у исто време нам нуди један ток мисли, један доживљај света, оно што је за песника битно. Реч неокован у Завјаловљевим стиховима готово је синоним за отворен и недовршен. Стихови су ослобођени свих наметнутих стега, које је носио традиционални стих. И тек тако расковани и отворени, Завјаловљеви стихови постају визуелна метафора његовог песничког идентитета и стварности, виђене његовим очима кроз ритам дисања, кроз ритам пусла који се могу мењати у зависности од интеракције песника са светом, у зависности од тога колико он успева да ослушне себе и свет. Песма се завршава наредбом „изговори их“ – чин готово магијски – стих постаје то што јесте тек ако је изговорен.

У овом циклусу је још једна песма која се одликује новинама - „Аутомобилске терцине“:

## АВТОМОБИЛЬНЫЕ ТЕРЦИНЫ

nigrorumque memor '-- ignium \*

Horatius. Carm. IV. 12. 26.

и опять эта осень  
и в инее мертвые травы  
и рассвет к полудню все ближе

нагадай мне  
(кто это "ты"?)  
которая станет последней

нелегко вероятно

'--'

навсегда уходить в это серое небо

"

ты знаешь в середине пути  
размеры стихов все равнее  
все равномерней дыханье каденции глуше

так давай остановимся  
протри запотевшие стекла

-/--'

и расскажи что-нибудь  
(смотри как пылает вон тот фантастический куст)  
не дай мне уснуть

\* Памятующий о черных кострах

(„Автомобильные терцины“ *Оды и эподы*)

## АУТОМОБИЛСКЕ ТЕРЦИНЕ

nigrorumque memor '-- ignium\*

Horatius. Carm. IV. 12. 26.

и опет та јесен  
и у ињу мртве траве  
и свитање ближе је подневу

гатај ми  
(ко си „ти“?)  
која ће бити последња

није лако вероватно

'--'

заувек отићи у ово сиво небо

”

знаш да су на средини пута  
метри стихова све уједначенији  
све је уједначеније дисање

каденце пригушеније

па хајде да станемо  
обриши ознојена стакла

-'--'

и испричај нешто  
(види како пламти онај фантастичан жбун)  
не дај ми да заспим

\*Онај што се сећа црних ватри

(„Аутомобилске терцине“ *Оде и епосе*)

У песми се дијалог лирског субјекта са некиме („ко си, ти“ – није јасно да ли песник разговара са вољеном или са самим собом и да ли је ово питање упућено самоме себи или другоме) на тему смртности (присетимо се песме „Каденце“) и пролазности помера у предео поезије сазнањем да са годинама дисање постаје равномерније, па и стихови постају уједначенији. И даље је унутрашњи ритам песника директно повезан са ритмиком стиха и његовом формом. Непромењено, форма стиха је недовршена, што је додатно наглашено одсуством интерпункције и правописних правила. Тако, песма изгледа као фрагмент, истргнут ток мисли. Међутим, по први пут се у песми јављају и додатни знаци који сачињавају песму, што може да нас наведе на помисао о научним ознакама, које се користе за обележје стиха при проучавању версификације, али се никако не поклапају са хоризонтима очекивања, које имамо у вези са поезијом. Ту ови знаци постају уљези. Изгледа као да песник хоће да забележи за самог себе некакво смењивање метра. Тај чин актуализује метар додатно, те читаоца готово да тера да застајкује над метром и да се понавља у себи речи и реченичне сегменте, а се тиме још више удубљује у саму песму. У овом случају то су знаци који се обично користе за обележавање метра, посебно у руској поезији, где се знаком „“ обележава место где пада акценат, док се знаком „-“ обележава неакцентовани слог. Тако ова песма не само да је разбијена на неједнаке терцине са сегментима који су издвојени на десној маргине, већ и дистихе и моностихе.

Између ових редова истичу се знаци попут „'--“ или нешто даље „-'--'“ . Ако прва ознака не представља неку одређену стопу у руском метру, већ наизглед спој трохеја и јамба, друга представља двостопни амфибрах. Наизглед, прва ознака би могла да означава средину двостопног амфибраха, међутим у стиху ова ознака стоји између редака који су написани анапестом – први двостопним, а други четворостопним. Тако да ће пре бити да се односе на анапест. Међутим, стих који се налази изнад друге ознаке за амфибрах, јесте тростопни амфибрах. Овом сливању и мешању метра је, како нам се чини, посвећен израз „метри стихова све уједначенији све је уједначеније дисање каденце пригушеније“. Нејасан је прекид и прелаз са једне на другу стопу, као и прекид једног ретка, тј. цезура и прелазак на следећи. И овде ритам и метар стиха прате у стопу ритам самог песника, промену његовог бића, док му недовршена фрагментарна форма дозвољава да те промене бележи. Употреба знакова који су обележја за метар, односно уплив ванјезичког материјала у ткиво стиха, додатно истиче управо усредсређеност на форму, на потрагу за аутентичним изразом. Осим тога, ова се песма по свом тону битно разликује од претходне, у којој превладава драматично као метафизички квалитет. Сада се песник враћа свом елегичном тону, и осећају пролазности живота.

\*

Последњи циклус у збирци *Оде и епосе* зове се „Звезды уже далеко продвинулись“ („Звезде су већ далеко догурале“) и састоји се од седам песама: „вспоминай этот день...“ („сећај се овог дана...“), „все равно на каком языке...“ („све једно на ком језику...“), „Ночь Пенелопы“ („Пенелопина ноћ“), „встань прислонись -...“ („устани наслони се - ...“), „Саранск – четвертый Рим (элегические дистихи)“ („Саранск – четврти Рим (елегични дистихови)“), „Corvus corvus“ („Corvus corvus“) и „Замерзает душа...“ („Смрзнута душа...“). Последњи циклус је добио назив према цитату преузетом из Хомерове *Одисеје* и у исто време то је и први редак у песми „Пенелопина ноћ“. У овом циклусу три песме имају наслове („Пенелопина ноћ“, „Саранск – четврти Рим“ и „Corvus corvus“), док пет песама имају епиграфе, од којих су четири преузета из хеленске или римске књижевности: Хорације, Хомер, Пиндар у преводу Вјачеслава Иванова и Овидије. За разлику од претходних циклуса, овај последњи је настајао најдуже – чине га песме, написане између 1989. године и 1994. године. Такође, за разлику од претходних циклуса у

којима се смењују атмосфере несигурности, наде, пролазности, погружености у себе и свој идентитет и утехе који поезија пружа, овим циклусом доминира тешко и мрачно расположење. Верујемо да је томе додатно допринео тежак период који је песник проживљавао заједно са својим народом и домовином, обележен распадом Совјетског Савеза, унутрашњим превирањима у држави и ратним сукобима. Као да је нада, која изненада затиче песника у претходном циклусу, сада устукнула, док је пронађени идентитет у стиху и његова утеха заглушен.

\* \* \*

вспоминай этот день      засыпая  
и во сне удаляясь

в середине      а может и позже  
болью знобящего срока

этот день      в первом летнем дожде  
укрывавший нас

- \* -

не возвращайся назад      пеленаясь  
в забытьё беззащитно-безгрешно

ведь это небо      как оно развернулось тогда  
словно впервые

а до него эта жизнь  
куда не пройти не помочь

- \* -

о вечный укор мне      ты разве не знаешь  
как мстили      золотокудые бесы язычества  
хрупким счастливым      бедным героям  
моих любимых поэм      разве не знаешь  
что быть любимым так страшно      под этим  
смертельным для нас и отчаянным небом

(„вспоминай этот день...“ *Оды и эподы*)

\*\*\*

сећај се овог дана      падајући у сан  
и у сну се удаљавајући

у средини      а можда и после  
рока што болом тресе

овај дан      у првој летњој киши  
који нас сакри

\_\*\_

не враћај се назад      огрћући се  
у заборав беспомоћно-безгрешно

па ово небо      како се разастрло онда  
к`о да је први пут

а пре тога овај живот  
где ни проћи ни помоћи

\_\*\_

о вечни прекор ми      зар не знаш ти  
како су се светили      златокоси злодуси паганства  
крхким срећницима      јадним јунацима  
мојих омиљених поема      зар не знаш  
да је бити вољен тако страшно      под овим  
смртоносним за нас и очајним небом

(„сећај се овог дана...“ *Оде и епode*)

Циклус се отвара стиховима „сећај се овог дана...“, који су обликовани као јасно одвојени дистихови у прва два дела, док су у трећем делу песме, који би одговарао еподи, односно закључку, дати изједна. У првој и другој песми је сваки први редак дужи од другог, и готово сваки први редак је разбијен на сегменте (осим последњег у другој песми), док други није, већ је дат са уобичајеним размацима. Закључна песма – епода, има све ретке исте дужине, осим последњег, и сви су разбијени на два сегмента, осим последњег. Изгледа као да је место распада уобичајена цезура, међутим песнику као да је потребна већа станка, више даха. Стихови су обликовани као фрагменти, као ток мисли, приказан читаоцу. Тако је присећање на некакав дан, окупан летњом кишом, помешано са осећањем пролазности у првој песми. Дан, који треба запамтити, али се не заборавити у тим успоменама, јер се не може назад. Епода, пак, као да доноси најтеже осећање исказано у

последњем ретку – „под овим смртоносним за нас и очајним небом“. Та атмосфера осуђености свега под смртоносним небом задобија најтежу ноту и по својој снази нас подсећа на људски усуд који су описивали руски симболисти попут Зинаиде Хипијус у својим стиховима, у којима је осуђени људски род поклопњен „слепим небесима“ попут надгробне плоче. Ово кобно осећање, као и атмосфера, која га прати, не нестају ни у наредним песмама:

## CORVUS CORVUS

и огнемощный орел  
никнет сонный,  
никнет на Зевсовом скиптре,  
быстрых роняя чегу  
крыльев долу.

Пиндар в пер. Вяч.Иванова

О как короток      даже солнечный этот  
    декабрьский день  
    бесснежный  
и облака над заливом      перьями-крыльями

Вот и взлетел  
ночи ворон взлетел  
нет  
это смерти ворон взлетел  
    и крыльями бьет и бьет

Ты забудешься;      в мае листва      зелень травы  
    а дальше  
если удача      то плотный прибой черноморский  
но пульсирует сердце      и траурный ворон летит  
пусть незаметно  
пусть точкой у горизонта      неразличимой почти

Ты можешь лгать себе      и обольщаться то легким вином  
    то плотью цветущей  
но нету укрытия      от ужас несущего свиста  
рассекающих      иссекающих      воздух ли время ли  
    крыл

Снова канун Рождеству      Петергоф      году конец  
    декорации те же  
но этой      нависающей

с угасшим последним небесным пятном      ночью  
ты явственно слышишь      как приближаясь летит  
и не Пиндаров орел  
а ворон  
угасанья и смерти

Corvus corvus

(„Corvus corvus“ *Оды и эподы*)

## CORVUS CORVUS

и огњени орао  
пада успаван,  
повија се на Зевсовом скиптру,  
брзих губећи пар  
крила доле.  
Пиндар у преводу В. Иванова

О како је кратак      чак и сунчани овај  
    децембарски дан  
    без снега  
и облаци над заливом      перјем-крилима

И узлетео је  
ноћни гавран узлетео  
не  
смрти је то гавран узлетео  
и крилима бије и бије

Заборавићеш;      у мају је листва      зеленило траве  
    а затим  
ако је среће      онда тупо таласање црноморско  
ал` пулсира срце      и тескобни гавран лети  
нек и неприметно  
нек је и тачка на хоризонту      скоро невидљива

Можеш да лажеш себи      и да се завараваш те лаганим вином  
    те процвалом плоти  
ал` нема склоништа      од звука што доноси ужас  
расецајућих      пресецајућих      дал` ваздух ил` време  
    крила

Опет је време Божића      Петергоф      године крај  
    декорација иста  
али ове      надвијене  
са угаслом и последњом небеском флеком      ноћи  
разговетно чујеш      како се приближава лети  
    не Пиндаров орао



већ гавран  
гашења и смрти

Corvus corvus

(„Corvus corvus“ *Оде и епоне*)

Ако су у „Каденцама“ Хорацијеви метри обећавали утеху и очаравали елегичним тоном, сада до песника не стиже „Пиндаров орао“ и ритмика стиха нема моћ да заустави осећај тескобе и страха, пулсирање срца, па песник чује само ударање крила гаврана, који предсказује „гашење и смрт“. Ово осећање је испраћено недовршеним стихом, разбијеним на сегменте који као да прате пулсирање срца. Строфа се колеба и не може да задобије некакву доминантну форму, да би се на крају свела само на један редак „ Corvus corvus“ који одјекује као грактање гаврана. Ова недовршеност форме не дозвољава нам да склизнемо у скандирање, у ритам, који би нас повукао на декламацију стихова без свести о значењу. Завјалов хоће да нас његов „неоковани“ стих заустави, да застанемо пре него се предамо магији чврстих, затворених форми. Он хоће да и ми осетимо ужас и осећај неизбежности, готово трагизам људског постојања. Овоме доприноси чак и назив, који Завјалов оставља на латинском као пандан латинском називу за човека – homo sapiens sapiens (corvus corvus corax – овде остаје само таутологија corvus corvus као у другом делу назива за човека / sapiens sapiens). Тако се већ у називу назире пресуда и неминовност смрти. Међутим, Завјалову то није довољно. Управо заустављајући и успоравајући читаоца недовршеном формом, он га упућује на оно што је за њега суштинско, он хоће да ми проосећамо ужас и трагизам наше тренутачности. Тако се овде Завјаловљев елегичан тон претвара у мешавину ироничног и трагичног.

Последња песма у циклусу, која уједно и затвара збирку, посвећена је Овидију и месту његовог починка. Наиме, пошто је пао у немилост и био прогнан, Овидије је живео и умро у „дубинама варварске земље“, месту толико страшном и толико различитом од вољеног Рима да је изазивало у њему само тугу. Та мрска варварска земља Скита и Сармата на обалама Црног мора за Завјалова је домовина.

In media vivere barbaria \*

Ovidius. Tristia. III. 10. 4

Замерзает душа, жесточает душа, каменеет душа  
как понтийский овидиев лед у берегов Украины

и какой гениальный ремесленник  
плотник гончар ли кузнец      оживит этот ком

Где ж он плеск      вод оживший  
источника  
журчащего ритмом      италийских камней

а юг Украины в степях и унылых лиманах  
и снежной тоскливой равнины даль

Как ты спасался воспоминаньями  
как кружились нимфы вокруг тебя  
погруженного в сны о городе южном и людном

Вот Галатея привстала на цыпочки  
а это Дафна бежит или юности  
призрак - Коринна      или поземка в степи

Замерзает Дунай, жесточаю поля, небосвод каменеет

- \* -

И заметают снега черноморских унылых      о к р а и н  
Скифский размытый курган ставший могилой тебе.

\* Жить в глубине варварской страны

(„Замерзает душа“ *Оды и эподы*)

In media vivere barbaria\*  
Ovidius. Tristia. III. 10.4

Смрзнута душа, огрубела душа, отвордла душа  
Ко понтијски овидијев лед код обала Укарајине  
и који ће генијални занатлија  
дал` тесар ил` грнчар ил` ковач      да оживи овај грумен

Та где је плесак      вода животних  
извора  
што жубори ритмом      италског камења

а југ Украјине у степама и тугаљивим рукавцима  
и снежне тескобне равнице даљина  
Како си се спасавао успоменама  
како су се вртеле нимфе око тебе  
потопљеног у снове о граду јужном и прометном

Ево је Галатеја придигла се на прсте  
а ово Дафне јури или младости  
привиђење – Корина      или мећава у степи

Смрзнут Дунав, огрубела поља, небески свод се стврдњава  
\_\*\_

И заносе снегови црноморских тескобних крајина  
Скитски разрушен курган што ти јама поста.

\*Живети у дубини варварске земље.

(„Мрзне се душа...“ *Оде и епосе*)

Омаж Овидију се завршава речима „И заносе снегови црноморских тескобних крајина“ које читаоца подсећају да су ови удаљени крајеви Римског царства остали исти и да у њима душа и даље може да се следи и огруби. У оваквој атмосфери целог циклуса враћамо се називу циклуса „Звезде су далеко догурале“ и питамо се да ли је песник изабрао овај цитат, јер обележава најмрачнији део ноћи пред зору, када су сви страхови најснажнији, и није ли то крај „совјетске ноћи“, која, иако на измаку, оставља у људском бићу утисак тескобе и несигурности. Или је то због тога што обележава Одисејев положај – још увек изгубљен на непрегледној пучини на путу кући. Међутим, ако је домовина непрегледна као и пучина, ако засипа снеговима као таласима, ако је небо над њом тврдо и смртоносно, пут кући се претвара у једно споро и поступно напредовање, које обележавају периоди наде и периоди несигурности и сумње. Па ипак, то је неоспорно пут у правцу куће.

\*

Мартин Хајдегер нас подсећа како језик има необично важну улогу, јер представља „дом бића“, односно кроз језик се открива биће. Додатно, Хајдегер истиче како у поезији језик још увек чува своју првобитну улогу која јесте откривање истине бића. Поезија као да постаје некакав органон који нам помаже да откријемо и формулишемо оно, што би иначе остало неизречено. Уколико се сложимо са тиме, прва збирка песама Сергеја Завјалова нам се открива као помно трагање и ослушкивање свога бића, један органон са брижљивим упутствима за откривање и анализу песничког идентитета. Ова песникова потрага одвијала се у време великих промена, у тренутку смене две епохе, када се превреднују вредности и мењају погледи на свет. У таквим временима, због обиља догађаја и промена, многе друге ствари, које заиста чине биће, буду непримећене. Тим пре је ова збирка Сергеја Завјалова још значајнија, јер је посвећена ослушкивању његовог

унутрашњег бића. У том трагању Завјалов преиспитује своје руско-мордвинско порекло, своју културну традицију, у којој је одрастао и образовао се, своја професионална филолошка убеђења, своју домовину, као и европску песничку традицију. Током ове потраге он истражује поступке за обликовање језичког материјала и форму, која би могла да искаже све што песник проживљава, све што јесте он. Међутим, одриче се неких традиционалних поступака за обликовање стиха попут риме, стихова исте дужине, јасне метрике, јасно формиране строфике, па чак и уобичајеног синтаксичког рашлањивања реченице, односно ретка. Иако верује да уметност може и јесте највећа утеха и смисао насупрот неминовне пролазности самог живота, песник не осећа да наслеђени ритмови не могу да искажу његову истину у датом историјском тренутку, он истражује могућности архаичних форми, музике, поезију ваневропских култура, не би ли пронашао адекватан израз који ће удахнути дах животности и обезбедити већу непосредност и ритмичку изражајност. У исто време, Завјалов осећа да тај нови израз мора бити такав да и самом читаоцу пружи могућност да наслути и препозна биће песника, односно да буде попут некаквог, да тако кажемо, упутства за читање или упутства за ослушкивање његовог бића, јер управо форма успоставља онтички однос између субјекта (реципијента) и естетског предмета. Тако Завјалов развија посебну форму стиха – један распршени недовршени стих који отвара традиционалну затворену форму везаног стиха посебно убаченим великим проредима између одређених сегмената у ретку стиха. Та недовршеност стиха визуелно ствара утисак отворености, „дисања“, готово некаквог животног процеса. Песник хоће да ми осетимо несигурност, страх, збуњеност, урушавање свих вредности и познатих форми. Када се томе дода слободни стих, сачињен мешањем разних метара, и тематика збирке, добијамо поезију која одише животношћу. Поезија Завјалова не нуди само атмосферу или рефлексију у односу на нека питања, која муче песника, већ нам пружа могућност да саучествујемо у песниковом трагању тако што ћемо моћи да осетимо његов пулс, ток крви у његовим венама, куцање његовог срца, односно промишљање себе и своје епохе у комбинацији са живим пулсирањем његовог бића, сменама несигурности и наде, страха и посвећености, меланхолије и усхићености, који су уткани како у само значење, тако и у форму стиха. Тако ова недовршена форма постаје визуелна метафора песниковог идентитета, па је стога у исто време и потпуно оригинална.

И најзад, одбацивањем традиционалних форми стиха, па и уобичајеног слободног стиха, и уводећи једну оригиналну форму, песник нам не дозвољава да будемо таоци форме, која нам је већ позната и коју очекујемо. Не дозвољава нам да склизнемо у несвесно скандирање или рецитоване или да само прелетимо форму стиха, већ нас формом која је недовршена, која увлачи читаоца у процес стварања смислова и напицавања пулса самог песника, зауставља и усмерава нашу пажњу на суштинско, на истину бића. Песник намерно оставља празна места у форми стиха пружају нам могућност за вишеструку опализацију смислова, а тиме нас претвара у ко-креатора.

Недовршена форма у склопу са другим слојевима дела омогућава песнику да искаже најдубље метафизичке квалитете. У случају збирке *Оде и епоне* можемо са сигурношћу именовати квалитете драматичног и елегичног, који се провлаче кроз читаву збирку, да би у неким песмама кулминирали. Вођени самом аутентичном формом стиха, која представља визуелну метаформу песниковог идентитета, ми можемо да пропатимо и доживимо ове метафизичке квалитете. Сама недовршеност форме нам додатно нуди посебну могућност да то искуство вежемо „упризоримо“ и довршимо у свом искуству, те да, самим тим, драматично и елегично проживимо са повишеном емоционалношћу, која извире из личног искуства.

И да резимирамо:

- Недовршена форма у поезији Сергеја Завјалова је аутентична и оригинална, она се не поклапа у потпуности са читаочевим хоризонтом очекивања, а ова естетска удаљеност указује на то да је дело ново и оригинално.
- Поступак који песник користи за обликовање стиха, заснован је на принципу недовршености.
- Недовршен распршен стих представља визуелизацију песниковог идентитета.
- Недовршена форма има функцију да прикаже драмску напетост, динамичност, непосредност, ток мисли, односно унутрашњи монолог, непостојаност, несигурност исказа, смену осећања.
- Недовршеност форме стиха инсистира на попуњавању „празних места“, те, самим тим, читалац преузима улогу ко-креатора.

- Недорвшена форма у органском јединству са осталим слојевима доприноси откривању метафизичких квалитета у делу, и то првенствено квалитета драматичног и квалитета елегичног.

### 3.2 Мелика

Друга књига песама Сергеја Завјалова зове се *Мелика*. Доживела је два издања – прва књига се појавила 1998. године, док је друга књига под истим називом изашла 2003. године. У нашем даљем истраживању ћемо представити прву књигу, која је изашла 1998. године, зато што ова књига обухвата искључиво нове песме, које су уврштене и у *Мелику* из 2003. године, док се *Мелика* из 2003. године састоји од две претходне књиге и нових стихова, о чему нас помно извештава и сам песник на почетку сваке књиге. Друга књига *Мелике* из 2003. године представља скраћену верзију књиге *Оде и епосе* и *Мелике* из 1994. године, па су тако представљени сви циклуси, међутим у скраћеном издању, па тако прва два циклуса „Све јасније“ и „*Ta idiwtika*“ претворени у један циклус и представљени са минималним бројем песама. Циклуси „Књига уништења“ и „Монолози и каденце“ представљени су половично, док је из циклуса „У правцу куће“ скинуто тек пар песама. Циклуси „Копрена“ и „Звезде су већ далеко догурале“ дати су у потпуности, осим две последње песме из циклуса „Звезде су већ далеко догурале“ које су сада део новог циклуса у другој књизи *Мелике*. *Мелика* из 1994. године је дата у целости као први део друге књиге. Сматрамо да прва књига *Мелика* нуди увид у развој нових поступака за обликовање недовршене форме, које након ове збирке песник полако напушта да би већ у трећој збирци песама *Говори* истраживао стих у прози. Но, вратимо се нашој збирци *Мелика*. Прво издање ове збирке из 1994. године нуди песме, које су настале у периоду између 1993. године и 1998. године. Тако књигу чине четири циклуса: „*Epigraphai*“ („*Epigraphai*“), „Хоры“ („Хорови“), „*Elegiarum fragmenta*“ („*Elegiarum fragmenta*“) и „Мокшэрзнь кирьговонь грамматат“ („Мокшерзјањ кирговоњ грамматат“). Највећи део стихова је био објављен у разним периодичним издањима попут часописа *Genius loci*, *Звезда*, *Новая русская книга*, *Новое литературное обозрение* или алманаха *Древний мир и мы*, *Зал ожидания* или *Улов*.

Као и у претходној анализи интересоваће нас однос недовршене форме стиха, односно први, предњи слој дела и слојеви значења, предметности и схематизованих аспеката да бисмо на основу те анализе могли да дођемо до слоја идеја и могућег појављивања метафизичких квалитета у делу Завјалова. Током те анализе интересоваће нас и утицај недовршене форме на рецепијента. Наиме, већ смо видели у претходном

поглављу да нас недовршена форма стиха увлачи у процес дубљег уживљавања у дело, те да током конкретизације „празних места“, односно места неодређености, како их именује Ингарден, ми, као читаоци, задобијамо улогу ко-креатора, попуњавајући та „празна места“ одређеним смислом, што проистиче из самог принципа естетике недовршеног. Тако да ћемо у даљој анализи обратити пажњу и на однос реципијента, односно читаоца и недовршене форме стиха у делу Завјалова.

\*

Шта нам нуди на први поглед у визуелном смислу збирка *Мелика*? Какав је њен предњи план, односно први слој? Прва књига *Мелике* не напушта открића из претходне књиге песама, па је и даље присутна недовршена форма, која се више не уклапа ни у појам ступца – препознатљиве форме везаног стиха, али ни у особине слободног стиха, које и даље задржавају уобичајен однос према синтаксичком низу (реченица је препознатљива и поред могућих „преноса“). Ако је лева маргина још увек јасна, десна маргина је потпуно разбијена. Неке синтаксичке целине су готово одвојене од препознатљивог облика песме. Иако се неке песме још увек члане у препознатљиве строфе, сваки редак у строфи је разбијен на минимум два сегмента, а често и на три или четири. Многе песме немају јасну поделу на строфе. Додатно, интерпункција и правописна правила се не поштују у највећем броју песама. Укинута је препознатљива графичка (визуелна), метричка, интерпункцијска и правописна организација, док се синтаксичка организација заснива на неконвенционалним средствима, те сама песма превазилази захтеве слободног стиха. Очито је да је наш хоризонт очекивања у односу на форму стиха изневерен, те да нам Завјалов нуди једну аутентичну форму – стих који је визуелна метафора песничког идентитета. Овакав начин обликовања стиха је битан аутору, те га он не напушта ни у збирци *Мелика*.

Листајући надаље збирку, примећујемо да књига *Мелика* доноси додатне новине. Ако су нас песме из *Ода и епода* на први поглед збуниле, изневеравајући наша очекивања као читаоца у односу на претходна читања поезије, странице ове збирке не напуштају ову тенденцију, већ, чини се, усложњавају однос између реципијента и форме стиха. Наиме, већ у првом циклусу сусрећемо се са стиховима који представљају комбинацију недовршене форме и додатног сложеног система епиграфа и појашњења на десној страни маргине.



## ГЕРАКЛ У ОМФАЛЫ

Нет	и вовсе не пальцы державшие пряжу	4 amph c anacr
	были унизительнее всего	tro glyc
	и не принуждение к грубым соитиям	4 amph hypercat
	и даже не плети лидийцев	3 amph lec
	раззадориваемых паденьем героя	reiz
Нет	но сама эта скудость нутра	3 anap c anacr
	эти плоские шутки	pher
	эти забавы и вкусы нелепые	4 d
наконец	сам диалект этот пошлый	cr 3 d cat
	с бесконечными ἔμμεν и ἔσσιν	3 anap hypercat
А в памяти	ярьость львиная	II paeon hypodoch
	двенадцать раз одолевшая смерть	ia 2 anap
и багровая соль	моря перед закатом	2 anap pher
и товарищи	надежно державшие строй	III paeon hypercat hem c anacr ia
	с которыми на корабле он летел на Кавказ	4 d cat

**Εἰθ' ἄφελ' Ἄργουῖς μὴ διαπτάσθαι σκάφος  
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Σιμπληγάδας** ia trim

О если б отпугнуть могли тогда Арго  
От берега Колхов Симплегады черные

**Eur. Med. 1-2**

(„Геракл у Омфалы“ *Мелика*)

## ХЕРАКЛЕ КОД ОМФАЛЕ

Не	и нису прсти што држе пређу	4 amph c anacr
	били највеће понижење	tro glyc
	нит` принуда на груби сношај	4 amph hypercat
	па ни бичеви Лидијаца	3 amph lec
	побуђених падом јунака	reiz
Не	већ сама оскудност бити	3 anap c anacr
	те плитке шале	pher
	те разоноде и укуси лоши	4 d
и на крају	сам дијалекат простачки	cr 3 d cat
	с бескрајним ἔμμεν и ἔσσιν	3 anap hypercat

<p>А у сећању и пурпурна со и пријатељи</p>	<p>лавља јарост што дванаест пута одолела је смрти мора пред залазак што сигурно корачаше с којима је на броду летео на Кавказ</p>	<p>II paeon hypodoch ia 2 anap 2 anap pher III paeon hypercat hem c anacr ia 4 d cat</p>
-----------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

**ΕΙΘ' ὄφελ' Ἄργουῖς μὴ διαπτάσθαι σκάφος  
Κόλχων ἐς αἶαν κινέας Σιμπληγάδας** ia trim

О да су могле да поплаше тада Арго  
Од обала Колхов Симплегаде црне

**Eur. Med. 1-2**

(„Херакле код Омфале“ *Мелика*)

Осим што су наведени стихови написани у препознатљивом Завјаловљевом маниру, односно одређени сегменти су одвојени много већим проредом у сваком ретку, неки као да теже да се у потпуности одвоје од песме, иако је лева маргина поравнана, додатно нам скреће пажњу гломазан апарат некаквих латиничних скраћеница на десној маргини, те фрагменти стихова наведени на старогрчком језику и у преводу на руски језик у дну песме. Ствара се утисак да је сама песма уоквирена у некакав додатни рам, који песму као да истиче, али и усложњава. Ово, међутим, није једина новина у овом делу збирке *Мелика*. У наредним циклусима појављују се стихови, у којима су одређене речи замењене низом тачкица.

#### 4-5. < EX PONTO (?) >

*P. Alatyriensis*

*Cf: Ov. Trist. I. 11. 41.*  
Vincat hiems hominem

(*Я.Э.Голосовкер*):  
Бьет человека зима.

#### Fr. 1

не подлежит обжалованью . . . . . [серый] горизонт  
под [низким] небом. . . . .  
. . . . . что это? Дождевые капли?

.....  
 ..... нету сил  
 чтобы [что-то там\* любить] в начале мая  
 .....  
 ..... О Арктика – медведь ..... [ты растерзала]  
 наши сердца.....  
 .....[снегом]  
 залеплены глазницы .....[и не музыка]  
 звучит в ушах.....но ветер  
 девятый месяц подряд  
 медведем незаснувшим воет

\* *читай*: кого-то там

(„4-5. < EX PONTO (?) >“ Мелика)

#### 4-5. < EX PONTO (?) >

*P. Alatyriensis*

*Cf: Ov. Trist. I. 11. 41.*  
*Vincat hiems hominem*

(*Ј.Е.Голосовкер*):  
 Бије човека зима.

#### Fr. 1

без права жалбе.....[сиви] хоризонт  
 под [ниским] небом.....  
 .....шта је то?Кишне капи?  
 .....  
 .....нема се снаге  
 да би [нешто\* тамо волети] почетком маја  
 .....  
 .....О Арктико– медведе.....[ти си растргла]  
 наша срца.....  
 .....[снегом]

замазане очне шупљине.....[и није музика]  
одјекује у ушима.....него ветар  
девети месец по реду  
к`о медвед незаспао завија

\*читај:некога тамо

(„4-5. < EX PONTO (?) >“ *Мелика*)

Песма изгледа као научно издање фрагмента хеленске књижевности и филозофије, као некаква научна реконструкција или покушај реконструкције одређеног фрагмента. Од речи које су понуђене неке се налазе у угластим заградама, те је читалац збуњен и не зна како да им приступи. Ако читалац поезије ишчекује песму, сада му је понуђена само имитација научног фрагмента, те се с правом може осетити изневерено. Овакви примери нису појединачни у првом делу друге књиге, а у стопу их прате и други графички додаци, који могу да збуне при читању – одређени делови у стиху су издвојени тако што су речи писане раздвојено слово по слово, или су одређене речи и реченице болдиране, или стављене у заграде. У визуелном смислу књига обилује распршеним стихом, фрагментима, непостојањем интерпункције и правописа, развијеним пратећим елементима и неубичајеним начинима за истицање речи, синтагми и реченица.

*Мелика* свакако доноси много новина већ и на визуелном плану, те видимо да су уз постојећу недовршеност стиха сада ту присутне и имитације научних фрагмената. Присетимо се да су фрагменти били инспирација још романтичарима, али Завјалов се не зауставља на фрагментарној форми која би била део неке веће целине, већ се интересује и за реконструкцију научног фрагмента, овај пут очито у уметничке сврхе. Видимо да се Завјалов труди да промени наша устаљена очекивања у односу на форму стиха. Уз то, он хоће да читалац буде максимално присутан и усредсређен на његов стих.

\*

Током анализе збирке *Оде и епосе* открили смо да стих у највећем делу збирке није заснована на некаквим метричким доминантама, односно да је пред нама у највећем делу

случајева био слободни стих. Иако се не може порећи да су се у песмама варирали неки метрички обрасци, ипак они су се смењивали без видљиве схеме, па је тако један сегмент у ретку могао имати неки одређени метрички образац, а већ следећи сегмент би прелазео на некакав други образац. У најширем смислу би се ови покушаји истраживања метра могли назвати мешаним логаедима. Оно што се такође са сигурношћу може рећи јесте да нема некакве одређене везе између начина на који Завјалов врши рашчлањивање ретка и метра. Дакле, неуобичајено рашчлањивање ретка у стиху, које има за ефекат стварање недовршене форме, није у неком посебном односу са самим метром стиха. Изузетно, одређени исечак може имати неку засебну метричку схему, али, опет, то није случај у свим песмама.

У каквом су односу недовршена форма и метар у новим песмама, које чине књигу *Мелике*? Наслов друге збирке више не уноси никакву дилему да се песник враћа истраживању и преиспитивању метрике хеленске поезије. Наиме, меликом се називала лирска поезија у старих Грка и била је праћена музиком. Мелика се делила на два велика дела – монодију или соло песму и хорску лирику. Писана је различитим метрима и обликована у различите врсте строфи. Завјалова ће интересовати и монодија, али и хорска лирика, што нам откривају већ и наслови циклуса. И заиста, већ први циклус „*Επίγραφα*“ нуди темељно удубљивање у истраживање античке метрике. Иако се она може само условно пренети на руски језик, који се не заснива на смењивању дугих и кратких слогова, ипак Завјалов нуди једну палету различитих метара у овом циклусу. С обзиром да је велики број тих метара непрепознатљив савременом читаоцу, Завјалов своје стихове у овом циклусу снабдева помним научним одредницама за сваки стих и даје их паралелно са сваким ретком на десној маргини. Па тако сваки редак има своју одређену метрику. Овај се поступак јавља донекле и у претходној збирци, међутим сада Завјалов тежи да имитира одређени образац дат у пратећем епиграфу. За читаоца, који је навикао на јасну метрику са одређеном доминантом, овакав стих изгледа као мешавина метра и најближи је слободном стиху. Ипак, чињеница је да Завјалов покушава да удахне живот неким од најсложенијих ритмичких и метричких образаца хеленске лирике, иако савремено ухо нема слух за ове танане варијације. После прва два циклуса, у којима се огледа тежња да се сложени метар испрати, трећи циклус представља слободни стих, што се може испратити и у завршном циклусу првог дела друге књиге.

Као што смо поменули, не може се рећи да постоји некаква чврста веза између недовршене форме стиха и метричких образаца. У новој књизи се то види још јасније. Наиме, песме „Corvus corvus“ и „Tristia“ одличан су пример да је та веза условна. У првој збирци *Ode u epode* поменуте песме затварју циклус и дате су у следећем облику:

## CORVUS CORVUS

и огнемощный орел  
никнет сонный,  
никнет на Зевсовом скиптре,  
быстрых роняя чету  
крыльев долу.

Пиндар в пер. Вяч.Иванова

О как короток      даже солнечный этот  
    декабрьский день  
    бесснежный  
и облака над заливом      перьями-крыльями

Вот и взлетел  
ночи ворон взлетел  
нет  
это смерти ворон взлетел  
    и крыльями бьет и бьет

Ты забудешься;      в мае листва      зелень травы  
    а дальше  
если удача      то плотный прибой черноморский  
но пульсирует сердце      и траурный ворон летит  
пусть незаметно  
пусть точкой у горизонта      неразличимой почти

Ты можешь лгать себе      и обольщаться то легким вином  
    то плотью цветущей  
но нету укрытия      от ужас несущего свиста  
рассекающих      иссекающих      воздух ли время ли  
крыл

Снова канун Рождеству      Петергоф      году конец  
    декорации те же  
но этой      нависающей  
с угасшим последним небесным пятном      ночью  
ты явственно слышишь      как приближаясь летит

и не Пиндаров орел  
а ворон  
угасанья и смрти

Corvus corvus

(„Corvus corvus“ *Оды и эподы*)

## CORVUS CORVUS

и огњени орао  
пада успаван,  
повија се на Зевсовом скиптру,  
брзих губећи пар  
крила доле.  
Пиндар у преводу В. Иванова

О како је кратак чак и сунчани овај  
децембарски дан  
без снега  
и облаци над заливом перјем-крилима

И узлетео је  
ноћни гавран узлетео  
не  
смрти је то гавран узлетео  
и крилима бије и бије

Заборавићеш; у мају је листва зеленило траве  
а затим  
ако је среће онда тупо таласање црноморско  
ал` пулсира срце и тескобни гавран лети  
нек и неприметно  
нек је и тачка на хоризонту скоро невидљива

Можеш да лажеш себи и да се завараваш те лаганим вином  
те процвалом плоти  
ал` нема склоништа од звука што доноси ужас  
расецајућих пресецајућих дал` ваздух ил` време  
крила

Опет је време Божића Петергоф године крај  
декорација иста  
али ове надвијене  
са угаслом и последњом небеском флеком ноћи  
разговетно чујеш како се приближава лети  
не Пиндаров орао  
већ гавран  
гашења и смрти

Corvus corvus

(„Corvus corvus“ *Ode u enode*)

In media vivere barbaria \*

Ovidius. Tristia. III. 10. 4

Замерзает душа, жесточает душа, каменеет душа  
как понтийский овидиев лед у берегов Украины  
и какой гениальный ремесленник  
плотник гончар ли кузнец оживит этот ком

Где ж он плеск вод оживший  
источника  
журчащего ритмом италийских камней

а юг Украины в степях и унылых лиманах  
и снежной тоскливой равнины даль

Как ты спасался воспоминаньями  
как кружились нимфы вокруг тебя  
погруженного в сны о городе южном и людном

Вот Галатя привстала на цыпочки  
а это Дафна бежит или юности  
призрак - Коринна или поземка в степи

Замерзает Дунай, жесточают поля, небосвод каменеет

- \* -

И заметают снега черноморских унылых о к р а и н  
Скифский размытый курган ставший могилой тебе.

\* Жить в глубине варварской страны

(„Замерзает душа“ *Оды и эподы*)

In media vivere barbaria\*

Ovidius. Tristia. III. 10. 4

Смрзнута душа, огрубела душа, отврдла душа  
Ко понтијски овидијев лед код обала Украјине  
и који ће генијални занатлија  
дал` тесар ил` грнчар ил` ковач да оживи овај грумен

Та где је плесак вода животних



извора  
што жубори ритмом италског камења

а југ Украјине у степама и тугаљивим рукавцима  
и снежне тескобне равнице даљина  
Како си се спасавао успоменама  
како су се вртеле нимфе око тебе  
потопљеног у снове о граду јужном и прометном

Ево је Галатеја придигла се на прсте  
а ово Дафне јури или младости  
привиђење – Корица или мећава у степи

Смрзнут Дунав, огрубела поља, небески свод се стврдњава  
-\*-

И заносе снегови црноморских тескобних крајина  
Скитски разрушен курган што ти јама поста.

\*Живети у дубини варварске земље.

(„Смрзнута душа...“ *Оде и епoде*)

Видимо да песма „Tristia“ у претходној збирци нема наслов, док у наредној збирци ова песма добија наслов, али исто тако обе се песме одликују нешто другачијом прерасподелом редака, иако ниједна реч у песми није промењена. Погледајмо како су наведене у *Мелици*:

## CORVUS CORVUS

εἶδα δ' ἀνὰ σκά  
πτω Διὸς αἰετός, ἠκεῖ  
αὐ πτέρυγ' ἀμφότερωθεν χαλκ

Pind. Pyth. I. 6

и огнемошћни орел      никнет сонни,  
никнет на Зевсовом скиптре,  
быстрых роняя чету      крыльев долу.

Вяч. Иванов

О как короток  
даже солнечный этот      декабрьский день  
бесснежный

Π ραεον с anacr  
pher      ia  
ba

и облака над заливом	перьями-крыльями	hem hypercat	2 d
	вот и взлетел	cho	
ночи ворон взлетел	Нет	pher	
	это ворон смерти взлетел	glyc inv	
	и крыльями бьет и бьет	teles	
Ты забудешься		II paeon c anacr	
в мае листва	зелень травы	2 cho	
	а дальше	ba	
если удача	то плотный прибой черноморский	5 d cat	
	но пульсирует сердце	pher	
и траурный ворон летит	пусть незаметно	hem c anacr	ad
	пусть точкой у горизонта	pher c anacr	
	неразличимой почти	hem	
Ты можешь лгать себе		2 d	
и обольщаться	то легким вином	4 d cat	
	то плотью цветущей	reiz	
но нету укрытия		teles	
	от ужас несущего свиста	hem hypercat c anacr	
рассекающих	иссекающих	II paeon c anacr bis	
	воздух ли время ли		
	крыл	} hem	
Снова канун Рождеству		hem	
Петергоф	году конец	anap	cho
	декорации те же	pher	
но этой	нависающей	ba	II paeon c anacr
с угасшим последним небесным пятном		4 d cat c anacr	
	ночью	sp	
ты явственно слышишь		reiz	
как приближаясь летит	и не пиндá ров орел	2 hem	
	а ворон угасанья и смерти	ba	pher
	corvus corvus	II epitr	



Опет је време Божића  
Петергоф                      године крај  
                                            декорација иста

hem  
anap      cho  
pher

али ове                      надвијене  
са угаслом и последњом небеском флеком  
                                            ноћи  
разговетно чујеш  
како се приближава лети                      не Пиндаров орао  
                                            већ гавран                      гашења и смрти  
                                            Corvus corvus

ba      II paeon c anacr  
4 d cat c anacr  
sp  
reiz  
2 hem  
ba      pher  
II epitr

(„Corvus corvus“ *Мелика*)

### TRISTIA

*Л.Березовчук*

in media vivere barbaria

#### Ов. Тр. III. 10. 4

жить в варварской стране

Замерзает душа                      жесточает душа                      каменеет душа  
                                            как понтийский овидиев лед      у берегов Украины  
и какой гениальный ремесленник                      плотник гончар ли кузнец  
                                            оживит этот ком

anap trim  
3 anap      hem  
hypercat  
anap trim  
anap

                                            Где ж он плеск                      вод оживший  
источника                      журчащего ритмом  
                                            италийских камней

2 cr hypercat  
ia      reiz  
anap

а юг Украины в степях и унылых лиманах  
                                            и снежной                      тоскливой равнины даль

5 anap cat  
amph      teles

                                            Как ты спасался воспоминаньями  
                                            как кружились нимфы вокруг тебя  
погруженного в сны о городе  
                                            южном и людном

ad      2 d  
tro      2 d  
anap      II paeon  
ad

Вот Галатея привстала на цыпочки		4 d	
А это Дафна бежит или юности		4 d	
призрак	Коринна	ad	
	или поземка в степи	hem	
Замерзает Дунай	жесточают поля	небосвод каменеет	5 anap hypercat

.....

И заматают снега черноморских унылых <i>окраин</i>		eleg dyst
Скифский размытый курган ставший <i>могилой</i> тебе		
		(„Tristia“ <i>Мелика</i> )

## TRISTIA

*Л.Березовчук*

in media vivere barbaria  
**Ов. Тр. III. 10. 4**

живети у варварској земљи

Смрзнута душа	огрубела душа	отврдла душа	anap trim
ко понтијски овидијев лед	уз обале Укарајине		3 anap hem hypercat
и који ће генијални занатлија	дал` тесар ил` грнчар ил` ковач		anap trim
	да оживи овај грумен		anap

Та где је плесак	вода животних		2 cr hypercat
извора	што жубори ритмом		ia reiz
	италског камења		anap

а југ Украјине у степама и тугалјивим рукавцима		5 anap cat
и снежне	тескобне равнице даљина	amph teles

Како си се спасавао успоменама		ad 2 d
како су се вртеле нимфе око тебе		tro 2 d
потопљеног у снове о граду		anap II paeon
јужном и прометном		ad

Ево је Галатеја придигла се на прсте		4 d
а ово Дафне јури или младости		4 d
привиђење	Корина	ad
	или мећава у степи	hem

Смрзнут Дунав      огрубела поља      небески свод отврднуо

5 anap hypercat

.....

И заносе снегови црноморских тескобних *крајина*  
Скитски разрушен курган што ти *јама* поста.

eleg dyst

(„Tristia“ *Мелика*)

Као што видимо не само да је песма „Смрзнута душа...“ добила назив „Tristia“, већ је добила и посвету, док је песма „Corvus corvus“ добила епиграф и на старогрчком. Обе песме су додатно добиле научни апарат скраћеница, које означавају старогрчки метар у стиху. Међутим, нама је у овом тренутку најважније да истакнемо да је у формалном погледу дошло до промене у уобличавању редака, иако се верзије песама нису промениле. Већ у првом реду песме „Corvus corvus“ долази до измена, па ако је у претходној збирци први редак био „ О како је кратак      чак и сунчани овај...“, дотле је у *Мелици* први редак „О како је кратак...“, док је „...чак и сунчани овај...“ пренесено у други ред. Иако су акценатовани и неакцентовани слогови исти, па је и метар непромењен, размештај редака је другачији. Дакле, да поновимо, рашчлањавање сегмената и стварање недовршене форме није уско повезано са метриком стиха, већ очито има некакву другачију функцију. Обе су песме у новој збирци још распршеније, белог простора међу речима има још више, те је недовршена форма наглашенија, као да је песнику требало више ваздуха и светлости на папиру.

Као што смо поменули у првом делу, први део друге књиге доноси и имитацију научног издања античког фрагмента.

#### 4-5. < EX PONTO (?) >

*P.Alatyriensis*

*Cf: Ov. Trist. I. 11. 41.*  
Vincat hiems hominem

(*Я.Э.Голосовкер*):  
Бьет человека зима.

### Fr. 1

не подлежит обжалованью . . . . . [серый] горизонт  
под [низким] небом. . . . .  
. . . . . что это? Дождевые капли?  
. . . . .  
. . . . . нету сил  
чтобы [что-то там\* любить] в начале мая  
. . . . .  
. . . . . О Арктика – медведь . . . . . [ты растерзала]  
наши сердца. . . . .  
. . . . . [снегом]  
залеплены глазницы . . . . . [и не музыка]  
звучит в ушах. . . . . но ветер  
девятый месяц подряд  
медведем незаснувшим воет

\* *читай*: кого-то там

(„4-5. < EX PONTO (?) >“ *Мелика*)

### 4-5. < EX PONTO (?) >

#### *P. Alatyriensis*

*Cf: Ov. Trist. I. 11. 41.*  
*Vincat hiems hominem*

(*Ж.Е.Голосовкер*):  
Бије човека зима.

### Fr. 1

без права жалбе. . . . . [сиви] хоризонт  
под [ниским] небом. . . . .  
. . . . . шта је то? Кишне капи?  
. . . . .  
. . . . . нема се снаге  
да би [нешто\* тамо волети] почетком маја

.....  
.....О Арктико– медведе.....[ти си растргла]  
наша срца.....  
.....[снегом]  
замазане очне дупље.....[и није музика]  
одјекује у ушима.....него ветар  
девети месец по реду  
к`о медвед незаспао завија

\*читај:некога тамо

(„4-5. < EX PONTO (?) >“ Мелика)

Овде се више не може говорити о метру, јер су одређени делови стиха замењени Тињановљевим *еквивалентом стиха* (низом тачкица), те пошто се не може знати која је реч ту била, не може се ни реконструисати прави метар. Па чак и речи које су дате у загради и које представљају могућу реконструкцију речи, остају несигурне, јер нисмо сигурни да ли је управо та реч и у том облику била у наводном оригиналу. Тако, овим циклусом суверено влада слободан стих.

Пре него пређемо на значење одређених циклуса и засебних песама хтели бисмо да истакнемо да ћемо распршени стих Завјалова, који се заснива на неуобичајеном рашчлањивању синтаксичког низа третирати као недовршену форму. Такође, све фрагментарне форме, нарочито имитацију научног издања античког фрагмента, који се користи формалним недостатком или нечитљивошћу речи, сматраћемо недовршеном формом.

\*

На наредним страницама посветићемо се анализи слојева позадине у феноменолошком смислу, односно слоја значења, предметности и схематизованих аспеката, да бисмо их објединили са предњим, првим слојем и закључили у какавом је односу са идејом дела и могућим метафизичким квалитетима, које се могу откривати у комплексним ситуацијама дела. У претходном делу смо већ видели на примеру песама „Corvus corvus“ („Corvus corvus“), „Tristia“ („Tristia“) да Завјаловљева недовршена



форма стиха није у директној вези са метриком стиха, већ да је она визуелна метафора песничког идентитета као и у првој песничкој збирци.

Први циклус збирке песама *Мелика* зове се „Epi-graphai“ („Epi-graphai“) и састоји се од једанаест песама: „Corvus corvus“ („Corvus corvus“), „Tristia“ („Tristia“), „На тему Рицоса“ („На тему Рицоса“), „Эномай молится Гелиосу“ („Еномај се моли Хелиосу“), „Геракл у Омфалы“ („Херакле код Омфале“), „Младший сын Лаокоонта“ („Млађи Лаокоонов син“), „Сцена из Менандра. Старик покупает юную рабыню“ („Сцена из Менандра. Старац купује младу робињу“), „Ultimi Geloni (Hor. Carm. II. 20. 18-19)“ („Ultimi Geloni (Hor. Carm. II. 20. 18-19)“), „Северная Фиваида“ („Северна Тебаида“), „Статуя в парке“ („Статуа у парку“) и „ΕΠΛΟΓΟΣ. Versus libri“ („ΕΠΛΟΓΟΣ. Versus libri“). Циклус је настао између 1993. године и 1995. године. Све песме у овом циклусу имају наслове, од којих су неки на руском језику, неки на латинском и један на страгогрчком језику. Као што смо већ наговештавали у претходној збирци, систем епиграфа и других додатака стиху у овој се књизи разраста и задобија једнако важно место, готово као и сама песма, па је вероватно зато и наслов целог овог циклуса - „Epi-graphai“, односно „Епиграфи“. Међутим, већ је код ове готово саморазумљиве речи потребно застати. Наиме, аутор жели да овој речи поврати њено првобитно значење, односно да покаже како је сама реч у почетку означавала некакав додатак делу, који се може налазити како пре, тако и после самог дела. Па нам тако Завјалов ово више пута демонстрира и у самом циклусу тиме што своје епиграфе смешта како на почетак песме, тако и на крај. Још једна битна одлика друге књиге у односу на *Оде и епосе* јесте тематско обликовање циклуса. Наиме, ако су у првој збирци у један циклус спадале песме различитих тематика и тоналитета, инспирисане различитим сегментима песничког идентитета, сада су циклуси формиран и другачије. Три централна циклуса у овој новој књизи проткана су хеленским митом, књижевношћу и филозофијом, тако да их понекад тако и називају у литератури, посвећеној Завјаловљевом делу – грчки циклуси. Последњи је посвећен у потпуности песниковом мордвинском пореклу. Дакле, циклус „Epi-graphai“ спада у грчке циклусе. И заиста, тематика, метрика, наслови, обликовање строфа и песама асоцирају првенствено на хеленску књижевност, као, уосталом, и наслов саме збирке *Мелика*. Посебна одлика првог циклуса јесте и научна апаратура за обележавање метра стиха, која се користи за

обележавање хеленске и римске поезије, а делимично и руског стиха. Ова апаратура, коју смо поменули у уводном делу, када смо се бавили визуелним предњим планом песама, сада је укључена у само песничко остварење. Наиме, ако оваква сложена терминолошка апаратура служи класичним филолозима да обележе и анализирају версификацију у делима античке књижевности, сада је наш аутор уводи као део његовог песничког остварења. Погледајмо како то изгледа на делу:

### CORVUS CORVUS

εἶδα δ' ἀνὰ σκά  
πτω Διὸς αἰετός, ὠκεῖ-  
αν πτέρυγ' ἀμφότερωθεν χαλκ

Pind. Pyth. I. 6

и огнемошћни орел      никнет сонни,  
никнет на Зевсовом скиптре,  
быстрых роняя чету      крыльев долу.

Вяч. Иванов

О как короток		II paeon c anacr
даже солнечный этот	декабрьский день	pher      ia
	бесснежный	ba
и облака над заливом	перьями-крыльями	hem hypercat      2 d
	вот и взлетел	cho
ночи ворон взлетел	Нет	pher
	это ворон смерти взлетел	glyc inv
	и крыльями бьет и бьет	teles
Ты забудешься		II paeon c anacr
в мае листва	зелень травы	2 cho
	а дальше	ba
если удача	то плотный прибой черноморский	5 d cat
	но пульсирует сердце	pher
и траурный ворон летит	пусть незаметно	hem c anacr      ad
	пусть точкой у горизонта	pher c anacr
	неразличимой почти	hem

Ты можешь лгать себе		2 d
и обольщаться	то легким вином	4 d cat
	то плотью цветущей	reiz
но нету укрытия		teles
	от ужас несущего свиста	hem hypercat c anacr
рассекающих	иссекающих	II paeon c anacr bis
	воздух ли время ли	} hem
	крыл	
Снова канун Рождеству		hem
Петергоф	году конец	anap cho
	декорации те же	pher
но этой	нависающей	ba II paeon c anacr
с угасшим последним небесным пятном		4 d cat c anacr
	ночью	sp
ты явственно слышишь		reiz
как приближаясь летит	и не пинда́ ров орел	2 hem
	а ворон угасанья и смерти	ba pher
	corvus corvus	II epitr
		(„Corvus corvus“ <i>Мелика</i> )

## CORVUS CORVUS

**εἶδει δ' ἀνὰ σκά-**  
**πτω Διὸς αἰετός, ὠκεῖ-**  
**αν πτέρυγ' ἀμφότερωθεν χαλάξαις.**

II epitr c anacr  
 hem hypercat  
 hem II epitr

Pind.Pyth.I.6

и огњени орао слаби снен,  
 слаби на Зевсовом скиптру,  
 брзих губећи пар крила дном.  
 Вјач. Иванов

О како је кратак		II paeon c anacr
чак и сунчани овај	децембарски дан	pher ia
без снега		ba

и облаци над заливом	перјем-крилима	hem hypercat	2 d
ноћни гавран узлетео	и узлетео је Не смрти је то гавран узлетео и крилима бије и бије	cho pher glyc inv teles	
Забораџићеш у мају је листва	зеленило траве а затим	II paeon c anacr 2 cho ba	
ако је среће	онда тупо таласање црноморско	5 d cat	
и тескобни гавран лети	ал` пулсира срце нек и неприметно нек је и тачка на хоризонту скоро невидљива	pher hem c anacr ad pher c anacr hem	
Можеш да лажеш себи и да се завараваш	те лаганим вином те процвалом плоти	2 d 4 d cat reiz	
ал` нема склоништа расецајућих	од звука што доноси ужас пресецајућих дал` ваздух ил` време крила	teles hem hypercat c anacr II paeon c anacr bis } hem	
Опет је време Божића Петергоф	године крај декорација иста	hem anap cho pher	
али ове са угаслом и последњом небеском флеком	надвијене ноћи разговетно чујеш како се приближава лети не Пиндаров орао већ гавран гашења и смрти Corvus corvus	ba II paeon c anacr 4 d cat c anacr sp reiz 2 hem ba pher II epitr	

(„Corvus corvus“ Мелика)

Ова нам је песма позната из збирке *Оде и епосе*, међутим у овој новој збирци пребачена је у први циклус песама који отвара збирку. Налази се, такође, на првом месту у циклусу, те, самим тим, отвара целу књигу. И ако нам је из претходне књиге позната по

једном тешком и мрачном расположењу, које доноси готово предосећање скорје смрти, сада нас збуњује читавим системом додатих делова. На први поглед је још и лако разумети епиграф – рецимо да је песник желео да наведе и оригинал епиграфа, који нуди после тога у преводу на руски језик. Међутим, читав низ научних скраћеница за обележавање стиха је напросто збуњујући. У таквом стању читалац прво покушава да одгонетне нешто из епиграфа. У току свог истраживања открили смо да је епиграф преузет из јединствене Пиндарове оде, од које је до нас дошао и музички текст. Такође, метрика и ритмика ове оде представљају пример једне од најсложенијих ода, па су чак и споменици хорске лирике нешто једноставнији од ње, а они су претежно писани сложеним метром. Сам цитат на старогрчком се може прочитати, али су потребна врхунска знања у области античке версификације да би се испратио метар. Дакле, песник поставља већ на почетку своје дело у такав однос према читаоцу да засигурно зна да највећи број читалаца неће бити у стању да одговори захтеву. Остајемо ускраћени за одређену информацију, и ова фрустрација нас онда наводи на покушај да што више одгонетнемо из метричких ознака на десној маргини. Па тако први редак „О како је кратак...“ има додатак на десној маргини „ Π ραεον с αναστ“ што би значило да је у питању други пеон ( – ' – – ) са анакрузом. Други редак „...чак и сунчани овај децембарски дан...“ има додатак „,pher ia“ што значи да је у питању фрекратиј (×× ' – – ' ') и јамб (– '). На овај начин могу се дешифровати све преостале ознаке. На тренутак смо веома задовољни, јер нам се чини да смо изненада дошли до некаквог пробоја. Међутим, шта је прави ефекат ових песама, које су комбинација недовршене форме и научног регистра версификације? У покушају да савладамо све наметнуте препреке, у покушају да што више разумемо неразумљиве епиграфе и присетимо се готово заборављених метара, које познају тек класични филолози, у тренутку кад мрмљамо тај редак „О како је кратак...“, покушавајући да осетимо ритам другог пеона неких давних времена, ми смо заустављени на том првом ретку и застајемо на њему неупоредиво дуже, него обично. Тај недовршени узвик и његов једва препознатљиви ритам, што га изговарамо полугласно, постају цела једна медитација. Акцент који пада на упитну реч „како“, затим узвик „о“, те једина пунозначна реч „кратак“ и само празан простор после тога. Ми не знамо шта следи, али већ овај узвик пун разочарања потиче у нама некакво стање тескобе, предосећање некаквог дубљег разочарања, можда чак кобног, и ми сами већ дубоко проживљавамо већ овај први редак,

помно покушавајући да му ослушнемо ритам у непрестаном изговарању. Прва строфа као да не доноси додатног емоционалног терета, јер се песник зауставља на опису децембарског дана, да би се претворила у много тежу другу строфу са јасно израженом претњом - „...Не смрти је то гавран узлетео...“. Сама појава одричне речце „Не“, издвојене празним просторима, одише некаквим језовитим предосећањем, да би се преточила у судбоносно, „...смрти је то гавран узлетео...“. Следе строфе, које су попут унутрашњег монолога у коме се препиру два гласа – један у покушају да се смири и сакрије од ужасног предосећања: „Заборамићеш...“ и други, који инсистира на неминовности усуда: „Можеш да лажеш себи...“. На смену им долази последња строфа, у којој је тренутни бег у елегично и смирено стање обележен реминисценцијом на песникову песму „Каденце“, која је заиста пример елегичног квалитета у поезији Завјалова. Но, песма се завршава „угаслим небом“ и „...гавраном гашења и смрти...“. Тешко је избећи ужасном предосећању које прожима тај завршетак, искидан на по две кратке речи, као да је и сам песник остао без даха и занемео. Сваки је сегмент ове песме проосећан неупоредиво више, пак, него у претходној њеној варијанти из *Ода и епода*, јер нас је на то наводио додатно и гломазни додатни апарат научних скраћеница и уводног епиграфа. Нисмо избегли нити једном издвојеном сегменту у ретку стиха, а да се нисмо запитали какав је метар, каква ритмика и свакако какво је значење тог сегмента. Тако овде непоклапање хоризоната наших очекивања и хоризонта дела представља једну изванредну комбинацију, која не само да потврђује уметничку вредност дела (према Јаусу), јер се очекивања реципијента и дела нису поклопили, те указују на настанак новог уметничког дела, већ и због тога што је управо та недовршена форма у комбинацији са потпуно неуобичајеним елементима створила право тле за полет емоција и уобразиље и за суштинско довршавање дела. Недовршена и усложњена форма је извукла на површину максимум читаочевог доживљаја и довела до ко-стварања у чину конкретизације дела. Јер као што смо видели, ова песма је сада задобила још распршенију форму, прореди су се толико увећали да готово да је песма подељена на две колоне. На тренутке изгледа као да ту стварно недостају речи да би попуниле све просторе. Па тако ми застајемо на сваком сегменту, покушавамо да одгонетнемо метричку схему, да повежемо са епиграфом, да ослушнемо ритам тог сегмента, изговарајући га више пута, и он као да се претвара у некакву мантру, која се разраста у свести у читав један пасаж за себе, саткан од емоција и

мисли. Ми му придајемо значење и у том чину покушавамо да попунимо све празнине, све што нам песник није рекао, и што се крије у празнинама форме. Ово, свакако, ни на један начин не утиче на чињеницу да је Завјалов у овим песмама показао врхунску филолошку реконструкцију античких ритмова, покушавајући да их апликује на тело савремене поезије. Штавише, овај је исцрпан и свеобухватан рад на стиху кулминирао у једној аутентичној комплексној форми, која је мешавина оригиналног песниковог израза, односно недовршене форме, у комбинацији са елементима, који су, да тако кажемо, преузети из песниковог професионалног усмерења на класичну филологију. Шта нам још нуди у овом циклусу Завјалов?

Четврта песма у овом циклусу се зове „Эномай молится Гелиосу“ („Еномај се моли Хелиосу“). Завјалов се овде већ у потпуности предаје грчкој тематици, наиме, песма је инспирисана Пиндаровом одом, али у основици се налази један од грчких митова о Пелопу и Еномају. Дакле, Пиндарова ода уздиже Пелопа, и, као што то можемо прочитати и у самом миту, ставља му у заслуге ослобађање Еномајеве ћерке Хиподамије из инцестуозног односа, на који претендује њен отац Еномај. У Завјаловљевој оди епиграф из Пиндара се налази на крају песме, наведен и на грчком и у преводу на руски језик. Опет, у немогућности да осетимо прозодијска обележја самог цитата, ми се усмеравамо на саму песму, те научни апарат скраћеница на десној маргини.

### ЭНОМАЙ МОЛИТСЯ ГЕЛИОСУ

*С.Коровину*

Гипподамия моя	Гипподамия моя	Гипподамия моя	3 lec
я впервые увидел тебя такой на праздник	в гекатомбеоне		anap glyc
	когда тебе шел двенадцатый год		2 ad inv
	И я сказал себе		ia
Ни один	пьющий вино		cr cho
	изрыгающий проклятья		tro dim
	рот мужчины		tro
	не коснется твоих губ		lec
Ни одна	пронзающая доспехи копьем		cr 2 ad inv

крушащая мечом черепа		ia	ad inv
ладонь мужчины		ia	hypercat
не дотронется до твоей груди		2	hypodoch
И не откроется лоно твое	никогда	ни для кого из них	4 d cat anap dodr
так цепко упирающихся ногами в землю во время боя			2 II paeon hypercat ia hypercat bis
так стремительно мчащихся на погребальных играх			glyc arist
в честь погибшего товарища			tro dim hypercat
Красный диск Гелиό са	сидится в залив		pher ad inv
Он так низок	что на него уже не больно смотреть		II epitr dodr ad inv
Я клянусь им в этом себе и тебе			tro hem
дочь моя	возлюбленная моя	Гипподамия моя	cr arist inv lec

**ἀλλὰ Πέλοψ** cho  
**ἔλεν δ' Οἰνομάου βίαν** **παρθένον τε σύμφυτον** glyc pher  
 но Пелоп  
 Эномаю повергнул мощь и возлег с его дочерью

Pind. Ol. 1. 88

(„ЭНОМАЙ МОЛИТСЯ ГЕЛИОСУ“ *Мелика*)

### ЕНОМАЈ СЕ МОЛИ ХЕЛИОСУ

*С. Коровину*

Хиподамијо моја	Хиподамијо моја	Хиподамијо моја	3 lec
први пут сам те угледао такву	за празник	у хекатомбеону	anap glyc
када си узела дванаесту годину			2 ad inv
И рекао сам себи			ia
Ниједна	што вино испија		cr cho
и изригава проклетства			tro dim
уста мушка			tro
неће дотаћи твоје усне			lec
Ниједан	што пробурази оклоп копљем		cr 2 ad inv
смрскава мачем лобање			ia ad inv
длан мушки			ia hypercat
неће дотаћи твоје груди			2 hypodoch



Неће се отворити наручје твоје	никада	никоме од њих	4 d cat	anap	dodr
што се тако истрајно одупиру ногама о земљу током битке			2 II pae hyp ia hypercat bis		
тако силовито јуре на погребним играма			glyc	arist	
у част погинулог пријатеља			tro dim hypercat		

Црвени Хелиосов диск	спушта се у залив	pher	ad inv
Тако је ниско	да га није болно гледати	II epitr dodr	ad inv
Кунем се у то њиме и теби и себи		tro	hem
кћери моја	вољена моја	Хиподамијо моја	cr arist inv lec

<b>ἀλλὰ Πέλοψ</b>	<b>χο</b>
<b>ἔλεν δ' Οἰνομάου βίαν</b>	<b>γλυκ pher</b>
<b>παρθένον τε σύμεινον</b>	

ал` Пелоп  
Еномајеву свргно је моћ и легао са његовом кћери

**Pind. Ol. 1. 88**

(„Еномај се моли Хелиосу“ *Мелика*)

Песма представља Еномајеву молитву Хелиосу, односно нама је понуђено да се уживимо у лик самог Еномаја, кога бисмо свакако одбацили као могућу фигуру, којој ће бити посвећена ода. Еномајев чин свакако није за похвалу, те зато Пиндарова ода хвали Пелопа и нуди нам Пелопову молитву. Међутим, сам грчки мит се управо заснива на неизрецивим и незамисливим деловањима богова, хероја и људи и тиме тежи да буде универзалан и захвати читав свет. Како немачки филозоф Ханс Блуменберг истиче да је мит у антитетичкој ситуацији – то је и терор и поезија, и стрепња и слобода, и озбиљност и игра. Мит хоће да тематизује изворе, да говори о ванвременом, па је тако некаква прадрама као резултат сукоба космичких моћи. Реконструишући античку форму метра, Завјалов не застаје само на томе, већ хоће да реконструише и античке форме и теме. Зато Завјалов застаје на овој драми и покушава да је да из другог угла. Он хоће на један савремен начин да оживи питања која леже у корену мита, те тако даје реч Еномају. Али Еномајев унутрашњи монолог – његова палинодија као форма исказа – постаје испрекидан, распршен и недовршен, као што и јесте глас Завјалова, те је Еномај пред нашим очима жив и пун емоција. Његова молитва не почиње обраћањем Хелиосу, већ изговарањем имена његове ћерке и вољене Хиподамије „Хиподамијо моја...“. Пошто ћемо, читајући

овај сегмент, одмах застати и на ознакама за метар (тростопни лекифиј у првом ретку), ми, самим тим, застајемо и на самом значењу и доживљају изговореног. Па тако нам ова таутологија, настала од ћеркиног имена, изгледа као слепљена са самим дахом Еномаја, он као да изговара име сваки пут у једном удаху и издаху. И надаље цела молитва настаје из првог сегмента присећања, односно тока мисли самог Еномаја, који пред нама скицира моменат, када је по први пут осетио жудњу у себи према кћери, те, као последицу тог увида и осећања, негирање сваке могућности да Хиподамију придобије неко други. „Ниједан“ је непрестано у песми извучено засебно на почетку строфа, потпуно заокружено празним простором. У том сегменту, у тој једној речи се скупља сав бес и страст Еномајева, да би се песма завршила заклетвом пред Хелиосом и завршним речима „кћери моја вољена моја Хиподамијо моја“. Ова кружна композиција као да затвара Еномаја у његов свет инцестуозне страсти, не пружајући му никаквог излаза. Свака је његова реплика испрекидана и извучена у издвојени сегмент, а та недовршена форма овде уноси динамизам и напетост у драматична Еномајева осећања. Међутим, кулминација песме се открива у завршном епиграфу. Ако у Еномајевој молитви доминира напетост и страст, што указује на изразиту драматичност као основни метафизички квалитет песме, у епиграфу се открива Еномајева смрт као резултат надметања Еномаја и Пелопа и Пелопово преузимање Хиподамије. Дакле, кроз епиграф се драматичност песме претвара у трагичност, јер нескривена Еномајева страст води у смрт. Овај хибрис, оличен у миту, Завјалов показује другачијим средствима, нудећи реч самом Еномају. Међутим, да бисмо проживели Еномајеву страст, њен драматизам и трагизам, Завјалов нам нуди палинодију, засновану на његовом недовршеном стиху у комбинацији са фрагментом цитата, у коме кулминира трагично. Сам цитат је само фрагмент неке веће целине, али уметнут као епиграф на крају ове песме, претвара се у моћну полуку за трансформацију метафизичког квалитета драматичног у трагично. Додатна сложена апаратура ознака за версификацију нам не дозвољава да напустимо стих, а да му не посветимо неупоредиво већу пажњу, као што смо већ нагласили. Дакле, недовршена форма стиха у комбинацији са фрагментом цитата и сложеном апаратуром научних одредница за стих је има функцију исказивања драматичног и трагичног у делу.

И наредна песма је изванредан пример овакве трансформације. „Геракл у Омфалу“ („Херакле код Омфале“) пружа увид у не баш типичну ситуацију, у каквој

обычно замишљамо Херакла. Наиме, ако је овај митски јунак обично симболизује невероватну снагу и јунаштво, те га најчешће везујемо за његове подвиге, овде нам га Завјалов представља у сасвим другачијем облику.

### ГЕРАКЛ У ОМФАЛЫ

Нет	и вовсе не пальцы державшие пряжу были унижительнее всего	4 amph с anacr tro glyc
	и не принуждение к грубым соитиям	4 amph hypercat
	и даже не плети лидийцев раззадориваемых	3 amph lec
	паденьем героя	reiz
Нет	но сама эта скудость нутра эти плоские шутки	3 anap с anacr pher
	эти забавы и вкусы нелепые	4 d
	наконец сам диалект этот пошлый	cr 3 d cat
	бесконечными <sup>с</sup> ἔμμεν и ἔεσιν	3 anap hypercat
А в памяти	ярость львиная двенадцать раз одолевшая смерть	II paeon hypodoch ia 2 anap
	и багровая соль моря перед закатом	2 anap pher
	и товарищи надежно державшие строй с которыми	III paeon hypercat hem с anacr ia
Кавказ	на корабле он летел на	4 d cat

**Εἴθ' ἄφελ' Ἄργουῖς μὴ διαπτάσθαι σκίφος  
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Σιμπληγάδας** ia trim

О если б отпугнуть могли тогда Арго  
От берега Колхов Симплегады черные

**Eur. Med. 1-2**

(„Геракл у Омфалы“ *Мелика*)

## ХЕРАКЛЕ КОД ОМФАЛЕ

Не	и нису прсти што држе пређу били највеће понижење	4 amph c anacr tro glyc
нит`	принуда на груби сношaj	4 amph hypercat
па ни бичеви	Лидијаца побуђених падом јунака	3 amph lec reiz
Не	већ сама оскудност бити те плитке шале	3 anap c anacr pher
те разоноде и укуси лоши	и на крају сам дијалекат простачки с бескрајним ἔμμεν и ἔεσιν	4 d cr 3 d cat 3 anap hypercat
А у сећању	лавља јарост што дванаест пута одолела је смрти	II paeon hypodoch ia 2 anap
и пурпурна со	и пријатељи	2 anap pher
и пријатељи	што сигурно корачаше с којима је на броду летео на Кавказ	III paeon hypercat hem c anacr ia 4 d cat
<b>ΕΙΘ' ὄφελ' Ἄργουῦς μὴ διαπτάσθαι σκίφος Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Σιμπληγάδας</b>		ia trim

O да су могли да поплаше тада Арго  
Од обала Колхов Симплегаде црне

**Eur. Med. 1-2**

(„Херакле код Омфале“ *Мелика*)

Кажњен за убиство Ифита, Херакле бива продан као роб Омфали и робује јој три године. Очаран Омфалом, Херакле оставља своју лављу кожу и батину и облачи женску одећу. Уместо тешких послова и подвига, његова је обавеза да ради женске послове, да тка, да седи за прелом и вретеном. Међутим, и овде Завјалов нам нуди нешто другачију слику. Ако је у миту Херакле заљубљен у Омфалу, сада је Хераклов монолог или ток мисли пун једа, пун понижења. Он започиње у себи тај монолог одричном речцом „Не...“ која стоји издвојена у односу на остатак стиха, па и целе строфе. Као да на тај начин покушава да порекне све што се догађа око њега, да убеди самог себе да то није стварно или да то није он. Прве две строфе су саткане од покушаја да изрази шта је то што га вређа и понижава највише у положају у ком се нашао, и цео тај монолог дат је у негативним

набрајањима: „Не.... нису.... нити.....па ни....не...“, док на крају друге строфе не закључи да га највише понижава сам „...дијалекат простачки...“. Кулминација драматичног, онога што понижава и вређа се огледа у језику домаћина, а не у односу. Па иако нас сам монолог, испрекиданог даха и недовршен, пун јада и очаја, уводи у стање самог Херакла, ипак не можемо, а да се не запитамо није ли овде скривена и Завјаловљево лично осећање наспрам поезије и њених изражајних средстава и могућности данас?! Но, последња строфа представља нам се као још један преображај, овог пута драматичног квалитета у елегично. Хераклов једак монолог се завршава у готово идиличном присећању на славну прошлост јунака, на величајне победе, на пријатеље, са којима је то преживео. Сличан је и фрагмент, којим се завршава песма – присећање на величајност Арга, чији је путник у једном тренутку био и сам Херакле. Лепота и величајност тог присећања је тако заносна да Херакле готово да не може да поднесе мисао на то, те све изговара у сегментима („А у сећању лавља јарост што дванаест пута одолела је смрти и пурпурна со....“). Готово да бисмо могли да прогласимо овај завршетак херојским да није у питању ипак само елегично присећање. Па се тако и ова могућа ода Хераклу заодева у драматично и елегично, уместо у похвалу херојског. Недовршена форма песме и фрагмент епиграфа подржавају ову драмску напетост, али и елегично присећање, те су, самим тим, у функцији испољавања метафизичких квалитета драматичног и елегичног. Додатно, недовршеност форме нас уводи у свет драматике мита и не само што нас води у проживљавање целог унутрашњег монолога (поново палинодија!), већ нас претвара у коствараоца у процесу конкретизације, када наша свест обликује и надопуњује све празнине и недоречености, које је песник оставио у структури песме.

Митска тематика се наставља и у следећој песми - „Младший сын Лаокоонта“ („Млађи Лаокоонов син“). Чувени мит о трагичном исходу Лаокоона и његових синова, јер су га богови казнили, што је Тројанцима саветовао да не уведе тројанског коња у град, овде је испричан из угла млађег Лаокооновог сина.

### МЛАДШИЙ СЫН ЛАОКООНТА

*И.З.*

Во дворе	нашего дома	cr	ad
	чем-то особым пахло всегда	ad	cho
	чем-то таким утешительным	3 d	
как в очаге поленья	как чечевичная каша	arist	d ad

так было не страшно всегда	hem c anacr
даже когда отец в жреческом небывалом плаще при стеченье народа бил ножом коз и белых телиц и кровь присыпал ячменной мукой а толпа дыханье затаив ликовала	dodr d 2 anap pher cr dodr inv 2 ad inv anap amph pher
И одним только запахом этим как будто ударило когда ужаса сталь в сердце вошла змеи плывут к нам змеи как в детской болезни повторяющемся бреду	3 anap hypercat teles 2 anap cho arist reiz glyc
нет сил посмотреть в их сторону и только в глазах у отца готовность к смерти священная о в эту минуту отец как в младенчестве утешая от слез	enopl hypercat hem c anacr ia hypercat II paeon 4 d c anacr anap

**δός μοι τὰ χέρια σου δός μοι τὰ χέρια σου δός μοι τὰ χέρια σου**  
дай мне руки твои дай мне руки твои дай мне руки твои

### Παῖρος Σεφέρης Μικῆρας

(„Младший сын Лаокоонта“ *Мелика*)

### МЛАЂИ ЛАОКООНОВ СИН

И.З.

У дворишту наше куће на нешто је увек мирисало посебно на нешто тако утешно као у огњишту цепанице ко каша од сочива па тако никад није било страшно	cr ad ad cho 3 d arist d ad hem c anacr
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------

чак ни кад је отац	у необичном огртачу жреца	dodr d 2 anap
	при окупљању народа	pher
	клао ножем козе и беле јунице	cr dodr inv
и крв засип`о јечменим брашном	а гомила	2 ad inv anap
	зауоставив дах	amph pher
	ликовала	

И тим је баш мирисом	као да је ударило	3 anap hypercat teles
	кад је ужаса челик	2 anap
	у срце ушао	cho
змије нам прилазе	змије као кад си болестан у детињству	arist reiz
	непрестано бунцање	glyc

немам снаге да погледам ка њима	и само у очевим очима	enopl hypercat hem c anacr
	спремност за смрт	ia hypercat
	пресвета	II paeon
о у том трену	отац као у детињству	4 d c anacr
	утеха од суза	anap

<b>δός μοι τὰ χέρια σου</b>	<b>δός μοι τὰ χέρια σου</b>	<b>δός μοι τὰ χέρια σου</b>
дај ми твоје руке	дај ми твоје руке	дај ми твоје руке

### Πάργυρος Σεφέρης. Μικτήρες

(„Млађи Лаокоонов син“ *Мелика*)

Као и у претходним песмама, тако и овде сваки редак је разложен на сегменте, који стварају утисак недовршености исказа. Па тако, читајући ове ретке, ми можемо да представимо себи дечака и његов унутрашњи монолог, односно испрекидан ток мисли, овде изазван ужасном судбином, која ће га задесити сваког тренутка. Он као да покушава да у својим успоменама пронађе макар некакву утешну слику, неко утешно сећање. За тренутак то је мисао о дому, о мирису са огњишта, који одише нечим утешним, али већ после тога у сећањима на оца се слике и речи мешају са симболима, који наговештавају трагичан исход. Па тако, иако је дом пружао сигурност, сећања на оца који приноси жртве, уносе немир и страх већ и у сећање, које нам открива хибрис оца и чвор трагичног. Сви призори сећања на оца су саткани од испрекиданог говора једног дечака, који губи дах од ужаса, да би последње речи претпоследње строфе увеле речи „...змије нам прилазе змије...“ – наговештај најстрашнијег тренутка у песми и све веће фрагментираности стиха.

Последња строфа су само испрекидане речи – дечак, који не сме да погледа смрти у лице, већ гледа у очеве очи – једину утеху. Међутим, види у њима спремност за смрт. Његово биће је ужаснуто и сваки смислени говор се цепа на испрекидане речи, издвојене празним простором и сада већ неповезане нити смисаоно, нити синтаксички - „, о у том трену отац као у детињству утеха од суза“. Овде се недовршеност прелива и на смисаону и синтаксичку недовршеност, односно речи су неконгруентне, што открива дубину дечаковог ужаса и представља увид у ток мисли, али и у емотивно стање на врхунцу страха. Песма се, међутим, ту не завршава, већ се завршава епиграфом, који постаје логичан наставак „дај ми твоје руке дај ми твоје руке дај ми твоје руке“ – последњи чин утехе пред смрт. Ако недовршеност форме песме и фрагментарност последње строфе и епиграфа неоспорно доприносе динамичности и драмском елементу, онда систем ознака за версификацију не дозвољава да олако прелетите ову трагедију, већ инсистира да сваки сегмент унутрашњег тока мисли, понуђеног у облику недовршене форме проживите у његовој пуноћи, мрмљајући и изговарајући речи дечака у смртном часу, док и сами не осетите ужас, страх и трагизам дела. Ова је песма свакако кулминација трагичног метафизичког квалитета, али и одређеног квалитета ужасног који је присутан у атмосфери целе песме.

Грчки мит, коме су се увек обраћали и сами грчки ствараоци, свакако пружа једну неисцрну инспирацију чак и данас. Његова је универзалност и прожетост свим могућим темама и данас актуална. Па чему служи грчки мит у Завјаловљевим песмама? Да ли је он само природно тле за пручавање хеленске метрике у покушају да се савремени руски стих ревитализује. Неоспорно, то је један од разлога. Већ смо наводили изјаву самог Завјалова о томе како је поезија у кризи, те како је њему близак „филолошки“ излаз из ситуације, где би се помно проучавање старих образаца на неки начин „трансплантирало“ на тело савремене поезије. Међутим, већ ту сам Завјалов одбацује пуко копирање и своја открића у односу на античку версификацију уклапа у појмове савременог руског стиха. Међутим, сматрамо да то није једини повод за грчке циклусе, између осталог и „Epigrahai“. Јер метрика и ритмика не могу бити једини разлог за песников осећај да је поезија у кризи. Пре ће бити да цела структура и смисао савремене поезије подлежу сумњи и дијагностиковању болести. Тако се Завјалов враћа изворима, које нуди антички мит и књижевност, да покуша да оживи и реконструише много више. Наиме, Завјалов истражује





вот ты стоишь здесь в тайге	среди сестер	hem IV paeon
	обнаженных	III paeon
с медных уст своих	не исторгая ни звука	hypodoch 3 d cat
	гиперборейскому низкому	3 d
	серому небу	ad

Дай коснуться	Муза	ithyph
	дай мне коснуться	ad
меди певчей твоей	твоего холодного	dodr inv anap II
	тела	paeon
тяжким размером	размером медленных северных рек	tro
	пусть изольется	ad amph hem
	суровая ода	ad
		reiz

В этом гимне я выбрал тебя	ни нежнобедрая Эратó	ни	tro hem ad cho ad
Мельпомена			
	в повязке	из листов винограда	amph glyc
так не восхí тила сердце мое	как		4 d cat
Полигимния	ты		
	царственным взмахом плаща	богиня	hem amph
	влечешь		ia

(„Статуя в парке“ Мелика)

## СТАТУА У ПАРКУ

nec Polyhymnia  
Lesboum refugit tendere barbiton

### Hor. Carm. I. I. 33-34

и Полихимнија  
неће одбити да наштимује лезбоски барбитон

О како је одлучно то твоје	забацивање огртача	на раме	d dodr cr anap
	у лету		amph
ето где стојиш овде у тајги	усред сестара		hem IV paeon
	обнажених		III paeon
са бронзаних устију твојих	не откида се ни звук		hypodoch 3 d cat
	хиперборејском ниском		3 d

сивоме небу		ad
Дај да додирнем	Музо	ithyph
	дај ми да додирнем	ad
твоју бронзу певљиву	твоје хладно	dodr inv anap II paeon
	тело	tro
тешком стопом	стопом спорих северних река	ad amph hem
	нек се излије	ad
	сурова ода	reiz

У овој химни одабрах тебе	ни нежних бедара Ерато	ни Мелпомена	tro hem ad cho ad
	са врпцом	од виновне лозе	amph glyc
нису усхитиле срце моје	к`о Полихимнијо	ти	4 d cat
	царским забацивањем огртача	богињо	hem amph
	привлачиш		ia

(„Статуа у парку“ Мелика)

## ἘΠΙΛΟΓΟΣ VERSUS LIBRI

*idem*

Когда Полигимния	меня настраивает	как лесбосский барбитон
и когда стопы выстраиваются	в нечто	напоминающее <i>эммелейю</i>
что мешает сказать	вот и не прекращается дыхание	
вот и пульсирует	еще одна ода	

Снова Юпитер напомнил	о законе своем
и такое редкое на севере лето	прорывается его потоками
и в который раз выстраиваются	одни и те же клаузулы
тривиальные и завораживающие	своей повторяемостью

И все-таки сегодня	не желанны	багряные дары Диониса
и ноги юных петрополитанок	не тревожат воображения	
видимо барбитон настроился	на дорийский лад	
видимо <i>дохмий</i> прослушивается	в шатких славянских логоэдах	

Все будет так	как и было предсказано	тибуртинским дачником
любовники расстанутся	казалось	так прилепившиеся друг к другу
колесо Фортуны	все будет отсчитывать	свои обороты
и герой в конце концов	будет убит	похоже на войне

## ἘΠΙΛΟΓΟΣ

### VERSUS LIBRI

*idem*

Када ме Полихимнија            штимује            као лезбоски барибитон  
и када се стопе ређају            у нешто            што подсећа на емелеју  
шта смета да кажем            па и не престаје дисање  
па ево пулсира            још једна ода

Опет је Јупитер подсетио            на закон свој  
и тако ретко северно лето            пробија се његовим током  
и по козна који пут се ређају            једне те исте клаузуле  
тривијалне и опчињавајуће            својом поновљивошћу

Па ипак данас            нису пожељни            пурпурни дарови Диониса  
и ноге младих петрополитанки            не узбуђују уобразиљу  
изгледа да се барбитон наштимовао            на дорски начин  
изгледа да седохмиј наслућује            у несигурним словенским логоедима

Све биће тако            како је и прорекао            тибуртински викендаш  
љубавници ће се растати            а чинило се            тако су блиски једно с другим  
Фортунин точак            одбројаваће            своје окрете  
и јунак ће на крају            бити убијен            изгледа у рату

И доиста, Завјалов затвара овај циклус својим гласом, као што га је и започео. Осећамо да је то оно дисање и ритам срца у недовршеној форми стиха, које познајемо још из *Ода и епода*. Он то никако ни не скрива, па у последњој песми, чији се наслов са старогрчког језика преводи као епилог, он наглашава већ у првој строфи „...па и не престаје дисање//па ево пулсира            још једна ода...“. Визуелна форма стиха или тело поезије се изједначава са самим телом песника, а ритам недовршене форме, који подражава то дисање, јесте песников дах. Завршавајући циклус на традиционалан начин, песник се захваљује једној од муза на инспирацији. Видимо из прве песме да је то статуа у парку, која је посвећена Полихимнији – заштитници песника, који пишу химне и оде. И песник јој заиста пише овај пут две химне, али су оне другачије форме, ритма и доносе

другачије вредности у односу на класичну химну - „...дај ми да додирнем..... твоје хладно тело..... стопом спорих северних река..... нек се излије сурова ода.....“. Вероватно због спорих северних река Хиперборејаца, односно руских простора, са којих је и сам аутор, ове химне одишу присношћу, одишу песниковим дахом, који он нуди на дар музи Полихимнији.

\*

Други грчки циклус долази под називом „Хоры“ („Хорови“) и састављен је од три оде: „Первая гелонская ода.Геракл и Гилас“ („Прва гелонска ода.Херакле и Хила“), „Вторая гелонская ода.Тренос“ („Друга гелонска ода.Тренос“) и „Третья гелонская ода.Эдип в Колоне“ („Трећа гелонска ода.Едип на Колону“). Ове оде настају 1996. године. Сам назив циклуса упућује на хорску мелику, док називи ода у све три гелноске оде упућују да песник „одом“ једноставно именује хорску мелику. Дакле, то више свакако није жанр оде, већ, као што смо већ помињали, ода постаје други назив за меличку песму. Сама хорска лирика представљала је спој речи, музике и игре, који стварају хармонију у времену и она представља глас народа – vox populi. Њени су основни жанрови химна, просодија, пеан, дитирамб, партенија, трен, епиталамија, епиникија, енкомија, сколија, ембателија и посленичке песме. Видимо већ да у „Другој гелонској оди“ Завјалов најављује жанр трена, односно треноса – тужалку, која слави име покојника. Хор прати увек одређени музички инструмент, а додатно песма хора мора бити ритмична да би пратила и покрете плеса, који хореути изводе. Временом, хорска мелика се све више везује за античку драму. Хор исказује „крилате речи“ песника и постаје све више vox publica. Оде Завјалова су конструисане према Терпандаровим номима, када је хорска лирика понајвише била везана за античку драму, па се тако његови хорови замишљено изводе уз неку трагедију. Саме оде изгледају као реконструкција некаквих античких образаца. Они су, према Терпандаровим номима, замишљени као седмоделни номи, свакако на дорском дијалекту, јер се хорска лирика најчешће изводила на дорском дијалекту. Ти делови су: 1. Арха, која представља „увод“, односно уводну песму, која

обично садржи уводне похвале и молитве, 2. Метарха, која је песма након увода и по први пут помиње непосредни повод за настанак оде, 3. Кататропа, која означава „заокрет“ и уводи моралне поуке, које уводе у мит, 4. Омфалос, односно „срж“ (буквално, „пупак“), излагање мита, 5. Метакататропа, или „противзаокрет“, која повезује моралне поуке, које произилазе из мита, 6. Сфрагис, или „печат“, у ком песник говори о себи, похвала песнику и 7. Епилогос, или „закључак“, завршне похвале и молитве. Додатно се свака ода дели још и на стофу, антистрофу, идентичну по метрици, и еподу, која може да варира метричку схему. Може се појавити и додатни метрички материјал, састављен од другачије метричке схеме (*extra metrum*). Оде су назване „гелонске“, јер се племе „гелони“ појављује у Херодотовој четвртој књизи *Историје*, те се за име тог племена везује порекло угрофинских народа, којима припадају и Мордвини (Мокша, Ерзја, као и Естонци и Финци, док су има далеки рођаци и Мађари). Као што смо већ помињали, сам Завјалов припада мордвинској мањини по пореклу, па се у називима ода на латинском скрива и део његовог националног идентитета.

Као што можемо одмах да приметимо, у овом циклусу је нестао научни апарат скраћеница за версификацију, који би читаоцу омогућио дешифровање античких метричких образаца, који су за савременог читаоца готово непрепознатљиви. Видели смо, такође, да је овај додатно сложени апарат успоравао наше читање и „инсистирао“ на још дубљем проживљавању самог текста песме, осим што је представљао покушај реконструкције и ревитализације античког метра у савременом руском стиху. Међутим, иако оде у овом циклусу нису пропраћене додатним научним апаратом, оне су подједнако сложене за нас као читаоце, јер њихова организација према Терпандаровом обрасцу представља за савременог читаоца подједнаку непознаницу, као и називи метричких образаца античке поезије. Дакле, опет је један део самог циклуса – сама подела на одређене организационе целине – упућен, такорећи, професионалцима у класичној филологији као некаква могућа реконструкција, а не савременом читаоцу. Тако испада да савремени читалац, који не поседује образовање класичног филолога, бива прво збуњен самом организацијом песме, јер се она не поклапа са њему познатим организацијама стиха. Додатно, старогрчки називи сваке организационе целине отежавају разумевање, те читалац мора бити избачен из свог свакодневног практичног виђења света, како би то Ингарден назвао, односно мора осетити да дело превазилази хоризонте очекивања, па тада

застаје на делу које му је понуђено. У нашем случају је важно истаћи да су већ у визуелном смислу „Хорови“ представљали изазов, јер смо приметили њихову распршеност и недовршеност у односу на формирање реченице (линеарно), као и у односу на раван простирања текста (хоризонтални облик ступца). Додатно, „Друга гелонска ода“ уноси нови облик недовршене форме, који се заснива на потпуном отсуству текста, који је замењен тачкицама. Овакав низ тачкица који имитира строфу називамо *еквивалентом* текста, а термин је увео Тињанов, као што смо већ поменули у уводном делу нашег рада. Присетимо се како нас Тињанов упућује на то да се диманика форме, коју чине еквиваленти текста, базира на непрестаном урушавању аутоматизма. Сам еквивалент текста има много већу маркираност од било каквог могућег стиха. Тако и у Завјаловљевој другој оди недостају метакататропа и епилогос и замењени су само редовима тачкица. На тај начин Завјалов додатно истиче и маркира метакататропу и епилогос, а ода добија на динамизму и емоционалности.

Прва и трећа ода заиста уводе два грчка мита, односно могу се замислити као пратеће оде уз трагедије, па је тако „Прва гелонска ода.Херакле и Хила“ посвећена миту о Херакловом путу с Аргонаутима, на који је повео и свог пријатеља и љубавника Хилу. Међутим, када Арго пристао уз обалу да наточи воде, Херакле шаље Хилу да му донесе воде, али га на извору отимају нимфе. „Трећа гелонска ода.Едип на Колону“ доноси део мита о прогнаном Едипу, који проклет лута у потрази за смирењем са ћерком Антигоном. Међутим, чак и у гају Еуменида, за који му је проречено да ће му донести смирај, бива мучен вестима о синовима, који намеравају да ратују један против другог за власт. И тек одрекавши се свега, па и живота, Едип бива разрешен мука. За разлику од ових митских јунака, „Друга гелонска ода.Тренос“ посвећена је сећању на Јосифа Бродског, који је преминуо те године, када настаје цео циклус.

„Прва гелонска ода.Херакле и Хила“ представља једину оду, у којој су организационо испраћени сви делови као код Терпандара – подела на седам делова, сваки део има строфу и антистрофу, док седми део, или епилогос, представља еподу.

*ПЕРВАЯ ГЕЛОНСКАЯ ОДА*  
**ГЕРАКЛ И ГИЛАС**  
1. А Р Х А

*строфа*

Изначально  
неизрекаемое пусть не тщится взмыть мстящей  
за слугу Аполлона стаей  
над амфитеатром обыденной речи

*антистрофа*

Другое  
выйдя в стремительном пароде  
пусть заполнит белую оркестру страницы  
хоревтами в черных плащах

## 2. М Е Т А Р Х А

*строфа*

Тщетно  
я не в силах их вывести на этот жесткий помост  
хоть чувство вскипает  
пролог затянулся  
амфитеатр в ожидании хора

*антистрофа*

Имени нет  
боги молчат они немые немые их медные статуи  
мраморные обломки их тел  
с фронтона скены взирают  
хор неподвижно застыл в ожидании выхода

## 3. К А Т А Т Р О П А

*строфа*

Но вот  
подступила кататропа  
и я уже не могу удержаться

*антистрофа*

Вспомним  
что написал один варвар:  
*трижды блажен кто введет в песнь имя*

## 4. О М Ф А Л О С

*строфа*

О Геракл  
во второй уже раз приношу тебе жертву дарами  
благовоннокудрой Мнемосины мне не взобраться  
на гребни твоих деяний но внизу  
где так густы акации где так не к добру  
светлая прохлада ключа я вижу тебя  
мечущимся в поисках Гиласа

*антистрофа*

рычащим  
от отчаяния и боли ломающим священные стволы  
крушащим скалы



а Гиласом еще не остывшим  
еще не заочневшим в последней прохладе в благозвучных струях  
отроковицы-нимфы улаждают  
свою недоразвившуюся красоту

## 5. М Е Т А К А Т А Т Р О П А

*строфа*

Но довольно  
кошунственных сцен метакататропа  
трагична сама по себе  
имя тает

*антистрофа*

и мы уже высохли слезы восторга  
ничего в ней не видим  
кроме пальцев перебирающих  
глуховатые струны кифары

## 6. С Ф Р А Г И С

*строфа*

Неярок рисунок этой мелодии  
не впечатляют мощью  
сцены священных преданий выговариваемых  
губами певца

*антистрофа*

и в нервном но есть некая м е р а  
узоре ритма и в скромных доризмах  
его словаря

## 7. Э П И Л О Г О С

*эпод*

Возблагодарим же Муз  
за то что поочередно восходят они на ложе певца  
возблагодарим и сильных  
зовущих его на свои торжества но более всего  
возблагодарим тех  
кто делится с ним своей скудной трапезой  
во время ли  
короткого отдыха в полдневный зной у ключа  
во время ли  
ночлега в горных деревнях у обочин  
каменистых троп уходящих  
на очередной перевал

(„Первая гелонская ода. Геракл и Гилас“ Мелика)



## О Херакле

по други пут ти већ приносим жртву даровима  
благомиомирисне Мнемосине нећу се успентрати  
до врхова твојих подвига ал` доле  
где густе су акације где не носи добро  
светла хладовина извора видим те  
како се бацаш у потрагу за Хилом

антистрофа

урлаш  
од очаја и бола ломиш света стабла  
разваљујеш стене а Хилом  
још топлим још неукоченим  
у последњој хладовини у милозвучним струјама  
моме-нимфице сладе  
своју неразвијену лепоту

## 5.МЕТАКАТАТРОПА

строфа

Но доста  
богохулних сцена метакататропа  
је трагична сама по себи  
име нестаје

антистрофа

осушиле се сузе одушевљења  
и ми већ ништа у њој не видимо  
осим прстију што пребиру  
наглухе струне китаре

## 6.СФРАГИС

строфа

Мутан је цртеж ове мелодије  
не одишу снагом  
сцене светих предања изречених  
уснама певача

антистрофа

ал` има некаква м е р а  
и у нервозној шари ритма и у скромним доризмима  
његовог речника

## 7. ЕПИЛОГОС

епода

Захвалимо се Музама  
за то што наизменично сиђу до постеља певача  
захвалимо се моћнима  
што га позивају на њихове прославе ал` понајвише  
захвалимо се онима  
који деле с њим своју оскудну трпезу

за време ли  
кратке станке за подневног знојног извора  
за време ли  
ноћења у планинским селима украј  
каменитих путељака што воде  
до наредног превоја

(„Прва гелонска ода.Херакле и Хила“ *Мелика*)

Ако упоредимо значење сваке организационе целине у старогрчким хорским одама и Завјаловљевој оди, ми у најширем смислу речи заиста можемо да препознамо сличност. Наиме, арха уопштено говори о изрецивом и неизрецивом путем језика, односно песме, док епилогос доноси захвалницу Музама. Метарха је најпроблематичнија, јер тек уопштено можемо да изведемо непосредни повод за писање оде. Кататропа и метакататропа у најширем смислу доносе некакве моралне поуке, омфалос јесте посвећен миту о Хераклу и Хили и сфрагис је посвећен помену песника и његовог достигнућа. Но вратимо се на почетак оде. Арха је дата у строфи и антистрофи, које немају некакву јасну организацију, сем да су у питању катрени неједнаке дужине. И строфа и антистрофа су потпуно распршене, односно њихова синтаксичка недовршеност је очигледна, а додатно је недовршеност подржана и одсуством интерпункције. Уколико арху замислимо у извођењу хора, могли бисмо велике прореди да упоредимо са великим паузама за удах и издах, те паузама за некакве плесне покрете, иако, суштински, текст не мора то да приказује. Строфа узвишеним стилем наговештава да, о ономе што је изворно неизрециво, не треба ни говорити, док антистрофа упућује да оно, што може бити изречено, треба да буде исказано. При томе, супротстављени су амфитеатар, који се помиње у строфи, који може да прими неколико хиљада посетиоца, и орхестра у антистрофи, која може да прими тек петнаест певача, што је, у ствари, поређење између простачког језика (људи у амфитеатру)

и поезије (коју певају хореути). Хореути у црним огртачима на белом листу странице су необично успела метафора за поезију, односно књижевно дело. Дакле, осим што се изгледа о боговима не може ни говорити, па нема похвале, ни молитве, јер су богови неизрециви, прва арха посвећена је огледању свакодневног језика и језика поезије. Исто тако, арха нас упозорава да смо ступили на тле поезије. Сада метарха има више смисла, јер повод за песму постаје потреба да се говори, о ономе о чему се може говорити, „говором који је отмен и посебан“ – подсетимо овде на Аристотелово одређење трагедије, односно језиком, који није простачки, како каже Завјалов. Међутим, у метархи се дешава промена, па она постаје израз у првом лицу, као да све говори сам песник, односно ако и пева хор, онда хор пева у једнини, подражавајући глас песника. Па тако, метарха открива двоумљење песника и сумњу да може да на подијум изведе свој хор - „нисам у стању да их изведем на овај груби подијум“. Овде се глас хора и глас песника стапају и ми препознајемо онај несигуран глас нашег песника, пун сумњи и колебања, како говори кроз древну организацију стиха. Он као да полемисе са самом грчком традицијом, јер наглашава у антистрофи да „Нема имена богови ћуте неми су...“, док, као што знамо, у трагедији увек мора бити наведено име јунака и оно мора бити стварно, а не измишљено као у комедији. Право име повезује са оним што је могуће, а што је могуће, то је и вероватно, како каже Ђурић у коментару Аристотелове *Поетике*, па пошто трагична радња треба да изнесе оно што је могуће, песник се мора одлучити за право име. Кататропа не доноси некакву моралну поуку, већ у строфи више изгледа као подсетник самом песнику да је на реду већ кататропа, а да се он још није одлучио. Затим, антистрофа уводи одређену моралну поуку „ трипут блажен ко уведе у песму име“, где је сегмент „трипут блажен ко уведе у песму име“ преузет из Манделштамове песме „Нашедший подкову“ („Налазач потковице“). Сама Манделштамова песма има поднаслов „Пиндарски одломак“ (подсетимо да и сам Завјалов види узор у Пиндару), те такође развија тему стваралаштва, односно писања поезије. Тако је Завјаловљев „варварин“, у ствари, Манделштам. Омфалос доноси мит о Хераклу и Хили, а метакататропа поново се враћа на моралну поуку, односно смисао поезије. Па тако наш песник закључује да је довољно богохулних сцена мита и да је метакататропа трагична сама по себи. То је опет више унутрашњи монолог песников, него хорска песма, јер он као да се обраћа самом себи, што рефлектује недовршена форма исказа. Осећај да нестаје име,

да се топи, асоцира са нестанком инспирације и несигурношћу. Антистрофа је поново некаква саморефлексија и један критичан однос према самом грчком песничком наслеђу у речима „осушиле се сузе одушевљења и ми већ ништа у њој не видимо“ – „она“ овде може подједнако бити и сама метакататропа, али и хорска мелика, па и читава поезија. Односно, као да песник осећа да посвећеност публике нестаје брзо, чак и у историјском смислу, јер форма дела застарева и реципијент губи интересовање за њу, јер је више не препознаје и не разуме. Сфрагис је помињање песника и његових заслуга, те видимо да песник себи одаје признање тек за „некакву м е р у у нервозној шари ритма“ и за скроман речник. При томе је реч „мера“ максимално истакнута, иако суштински ми најслабије можемо да осетимо меру античког метра, пренесену на савремени руски стих. На крају епилогос и епода представљају похвалу Музама у складу са организацијом античких хорских ода. Сложеност саме конструкције песме, као и смењивања тематике, која у неким организационим целинама следи оригиналну идеју хорске оде (омфалос, сфрагис, епилогос), док у другим изгледа као Завјаловљев конструкт (метарха, кататропа и метакататропа) доводи нас у положај да заиста помислимо како је „мутан цртеж“ саме песничке конструкције. Метрика и организација стиха су нам далеке, тешко нам је да препознамо античке обрасце, јер нисмо класични филолози, те она сумња која мучи песника у самом делу да неће наћи име, да неће успети да се исказе, али и да неће бити схваћен од стране „амфитеатра простачког језика“, постаје реална, и недовршеност форме у овом случају подједнако визуелизују његово песничко „ја“, као и несигурност и замућеност саме конструкције, коју покушава да представи читаоцу (амфитеатру). Тако је мит овде само повод да би се проблематизовало нешто сасвим друго, а то је положај поезије у савременом свету, полагај песника, као и могућа реконструкција древних образаца.

За разлику од „Прве гелонске оде“, која, иако најближа Терпандаровој организацији оде, остаје најнејаснија, друга и трећа ода су по тематици много пријемчивије за читаоца. Тако „Друга гелонска ода.Тренос“ заиста представља тужалку, која говори у славу покојника и у целости је посвећена Јосифу Бродском. Њена је организација крња и недовршена, јер целине губе строфу или антистрофу, док метакататропа и епилогос представљају само низ тачкица, односно Тињановљев *еквивалент стиха*.

ВТОРАЯ ГЕЛОНСКАЯ ОДА

ТРЕНОС

Памяти Бродского

1. А Р Х А

*строфа*

Черные тени эксода  
хоревты с головой завернувшись в плащи покидают  
эту круглую каменную площадку выложенную  
истертыми плитами где в одиночестве высится  
увенчанный цветами алтарь Диониса

2. М Е Т А Р Х А

*антистрофа*

Но и богу  
не в радость пышность даров впрочем глаза его сухи  
только что его слуги метались  
в эммелическом танце грудь сокрушая  
ударами жестких ладоней

3. К А Т А Т Р О П А

*строфа*

Солнце на пороге заката  
Еще будут зажженные факелы  
Еще флейта будет в четвертой драме  
отсчитывать ритм  
сикинниде

*антистрофа*

И хвосты накладные  
и накладные же фаллосы  
сатиров колыхаться  
под оргиастический  
фригийский напев

*эпод*

и актеры смешить  
ужасом происшедшего раздавленных зрителей  
чтобы было не так невыносимо  
возвращаться с трагическим бременем  
в свои спрятавшиеся  
от улиц дома

4. О М Ф А Л О С

*extra metrum*

Как пережить происшедшее?  
Кровавые веки Эдипа  
Перерезанная детская шея Ифигении

Колышущиеся на ветру      белые ступни Антигоны

## 5. М Е Т А К А Т А Т Р О П А

.....  
.....  
.....  
.....

## 6. С Ф Р А Г И С

<i>строфа</i>	Поэт оголил мир      как только что      похолодевшее тело и не накрыв его      посчитав это делом статистов не прорыдавши над ним не заломив от сострадания руки отвернувшись ушел
<i>антистрофа</i>	И вот этот мир      который все мы      так привыкли любить это нежное      еще минуту назад исторгавшее такие спазмы желаний тело лежит на экиклемме      все в кровавых прорехах неестественно сведенное      смертельной судорогой

## 7. Э П И Л О Г О С

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

(„Третья гелонская ода. Тренос“ *Мелика*)

Друга гелонска ода

## ТРЕНОС

Сећању на Бродског

### 1. АРХА

<i>строфа</i>	Црне сени ексодоса
хореути	потпуно увијени у огртаче напуштају
овај округли мали подијум	обложен
излизаним плочама	где се у самоћи уздиже
	овенчан цвећем олтар Диониса

### 2. МЕТАРХА



антистрофа

Ал` и бога  
не радује раскош дарова уосталом очи му суве  
само што су му се слуге вртеле  
у емелијском плесу груди ломећи  
ударцима грубим дланова

### 3. КАТАТРОПА

строфа

Сунце на прагу заласка  
Још ће пламтети бакље  
Још ће и флаута у четвртој драми  
бројати ритам  
сикиниде

антистрофа

И репови лажни  
и лажни фалуси  
сатира њишу се  
уз оргијастички  
фригијски пој

епода

и глумци да насмеју  
ужасом свега што се десило смрвљене гледаоце  
да не би био тако неиздржив  
повратак са трагичним бременом  
у своје сакривене  
од улица куће

### 4. ОМФАЛОС

extra metrum

Како преживети то што се десило?  
Крвави капци Едипови  
Преклан дечји врат Ифигенијин  
Зањихана на ветру бела стопала Антигоне

### 5. МЕТАКАТАТРОПА

.....  
.....  
.....  
.....



песника као што је Јосиф Бродски? Метакататропа, која би могла да понуди некакву поуку на основу мита, сада изостаје. Јер како се може одговорити на питање како преживети трагедију у најдубљем смислу те речи? Остаје ћутање, односно низ тачкица, који представља еквивалент метакататропе. Свакоме је остављено понаособ да покуша да пронађе одговор на ово питање, ако је одговор уопште могућ. И овде недовршеност форме задобија свој пун потенцијал, како нам се чини, јер шта год песник рекао у метакататропи, не би могло да има тако снажан утисак на читаоца (гледаоца) као песничко ћутање. Јер ту се ми сусрећемо са самим смислом људског постојања, те, ако се у поезији биће најпотпуније открива, онда је овај мук песника, одустајање од речи и од могућности да се исказе, управо израз оног што је неизрециво, оног трагичног усуда људског бића. Осим тога, овде се по први пут реализује идеја неочуваности фрагмента због историјског хода времена, па метакататропа изгледа као део оде, који се није сачувао, те га није могуће ни реконструисати. Празна места у нашем сазнању је овде најтеже реконструисати, односно придати им некакво значење према Хусерлу, па је ангажованост наше уобразиље максимална. Тако се немогућност реконструкције због неочуваности дела поклапа са кулминацијом песме, односно местом где ћутање има већу моћ од речи.

Сфрагис, који се састоји од строфе и антистрофе, овај пут није посвећен само Завјалову, већ и Бродском подједнако, али ту се дешава трансформација, па на екиклери (одар, на коме лежи покојни песник, коме се одаје почаст) не лежи сам песник, већ свет постаје мртво тело, које песник огољава и открива. Ова хиперболисана слика не показује само однос Завјалова према Бродском, већ однос према самој поезији. Песник не описује свет, он пева његову суштину, огољава и открива оно, што јесте изрециво, о чему се може говорити, пева о изворном и ванвременом, трагичном, драматичном, узвишеном, елегичном, о свему што чини саму бит људског постојања. У поезији ће, пак, он исказати свет како он може, својом мером, својим гласом, макар и „колебљивим ретком“, али ће та форма одговарати његовом унутрашњем бићу, то јест биће његова визуелна метафора. Овде се готово назире идеја да је поезија органон филозофије, па чак и више од тога. Наиме, ако се присетимо неких старогрчких филозофа попут Емпедокла или Парменида, сетимо се да су своја учења излагали у поемама, то јест песничким остварењима. Овде нећемо ићи тако далеко да тврдимо да Завјалов пише филозофску поему, у којој излаже учење о свету, али сматрамо да његове оде преиспитују саму суштину односа поезије и

света, песника и његовог положају у свету, изложених у форми реконструкција античких песничких образаца. Тако изгледа да Завјалов хоће да реконструише и најдубље метафизичке слојеве дела, извлачећи на површину трагично, драматично, елегично и покушавајући да конституише те квалитете у једном савременом песничком остварењу. Јер поезија код Завјалова готово да може да захвати једну мистеријску раван света, онај чвор, који је некада захватао мит, а касније донекле античка трагедија. Па тако песник као да задобија један посебан положај, а опет непрестано сумњајући у себе, он сам тај положај урушава. Надаље, песника не занима како ћемо ми доживети свет, који ће нам он оголити, како ћемо изаћи на крај са тим „мртвим телом“, које лежи на одру после његовог одласка, па тако епилогос нема закључну захвалницу боговима и музама, јер се песник већ удаљио и напустио сцену. Тако је епилогос такође само низ тачака, као позив нама, који остајемо са огољеним светом, са „мртвим телом“ да изведемо сами своје закључке.

Изванредно сложена структура ода, које су комбинација недовршене форме и архаичне организације стиха, не дозвољавају нам да скренемо поглед са страница збирке. Завјалов нас увлачи у свој стих на свим слојевима, а мало је рећи да су наши хоризонти очекивања у непоклапању са хоризонтом самог дела. Ми непрестано преиспитујемо своје разумевање и свој доживљај песама, и стално се враћамо самом делу у покушају да га захватимо што више. Пратимо испрекидан и распршен песников говор и сумњамо са њим, а у тренуцима, када ни песник не налази речи, он нам оставља еквивалент стиха, који нам нуди потпуну самосталност у доживљају у односу на песника. И ми заиста постајемо коствараоци, а Завјалов нам нуди да изнова промислимо и придамо смисао најдубљим метафизичким квалитетима попут трагичног и драматичног.

\*

Трећи циклус у књизи *Мелика* има наслов на латинском језику - „ELEGIARUM FRAGMENTA in raris reservata“ и састоји се од шест песама: „Эдип в ожидании Персефоны“ („Едип у ишчекивању Персефоне“), „Метаморфоза“ („Метаморфоза“), „Элегия Анахарсиса“ („Елегија Анахарсиса“), „Ex Ponto“ („Ex Ponto“), који чине два фрагмента, и „Тибулл на Коркире“ („Тибулл на Керкири“). Циклус је настао током 1997. године. Цео овај циклус је конструисан тако да изгледа као научно издање реконструкције античких фрагмената, па и

сам наслов на латинском упућује на то, јер каже да су то фрагменти, сачувани на папирусима. Делови текста у угластим заградама представљају реконструисане речи, за које песник (научник!) није сигуран да их је правилно реконструисао. Низови тачака представљају нечитљива места у тексту. Називи песама, односно фрагмената, су понуђени у троугластим заградама и означавају да су ти називи само условни, односно да их је дао песник (научник) при реконструкцији фрагмента на основу смисла текста и места где се налази међу другим текстовима. У неким песмама, односно фрагментима, понуђена је и конјектура уз реконструкцију текста. Испод наслова сваке песме понуђен је и назив на латинском, који у фрагментима обично означава место, где је фрагмент пронађен, или место, где се фрагмент чува. Овај се назив прави од придева, који се, опет, ствара најчешће вештачки на латинском. Па тако Завјалов снабдева сваку песму сличним поднасловом, те се срећемо са називима *Saraniensis*, што би значило да је папирус нађен у Саранску. Затим *Arsamasiensis* од града Арзамас, *Saroviensis* од града Саров, *Alatyriensis* од града Алатир и *Suranensis* од реке Сура. Дакле, Завјалов назива своје папирусе према месту налазка, те видимо да се у латинским именима крију називи градова Мордовије, односно кроз грчки свет се помаља свет Хипербореје и песниково мордвинско порекло. Надаље, епиграфи се у случају овог циклуса наводе као паралелна места, где се слична тематика јавља код других античких аутора. Зато поред епиграфа стоји латинско *Cf.*, што је скраћеница од „*confer*“, односно „упореди“. Ова је пракса, такође, уобичајена у научним издањима фрагмената. Епиграф, који је уводни и односи се на цео циклус, преузет је из Варонове сатире, која није дошла до нас. Варонов фрагмент Завјалов наводи према издању Бухелера, што се може видети у уводном делу цитата (*Varro.Viesch.31*) и он гласи „Човек је све што пожелите, осим јадне наше плоти“. Видимо да се Завјалов труди да нам у потпуности дочара научно издање античких фрагмената, да га се дословце придржава, па чак и епиграфе покушава да да у преводу са одговарајућим метром оригинала, те цео подухват изгледа крајње озбиљно, осим што читалац зна да су сви понуђени фрагменти, у ствари, песничка остварења, односно „лажни“ фрагменти. Зашто је песнику био непоходан овакав подухват и разрађивање сложених механизма за увођење читаоца у један полунаучни-полупеснички свет?!

Трећи циклус се отвара песмом под условним називом „Едип у ишчекивању Персефоне“:

## 1. < ЭДИП В ОЖИДАНИИ ПЕРСЕФОНЫ (?) >

*P.Saransiensis*

*Cf: Soph. O.C. 1556-1558:*

εἰ θέμις ἐστὶ μοι // τὰν ἀφανῆ θεὸν // καὶ σὲ λυταῖς σεβίζειν, // ἐννεχίων ἄ

(Ф.Ф.Зелинский):

если доступна ты // гласу мольбы моей // тьмы вековой царица

.....с замиранием [сердца]  
у пропасти [прозренья] стоять  
..... а ее все нет  
в рощу [удалившись] .....  
.....  
о как верно [прекрасны] голени ее  
грядущей. ....  
.....как [рассказывают] .....  
в черном хитоне скорби. ....  
.....как трепетно  
облегает он [стан ее]  
среди этой зелени. ....  
где [лавр] аполлоническим  
жестом .....  
бессмертье шелестит  
.....  
и ветра вечной ночи струя  
вот-вот смешается .....  
..... [с дуновеньем] предрассветным  
.....  
.....  
встанет солнце через миг  
и через миг [прозреет он]  
нетленными [очами] .....  
.....  
а пока великолепье ее. ....  
..... лишь [осязается]

(„Эдип в ожидании Персефоны“ *Мелика*)

## 1. < ЕДИП У ИШЧЕКИВАЊУ ПЕРСЕФОНЕ (?) >

*P.Saraniensis*

*Cf: Soph. O.C. 1556-1558:*

εἰ θέμις ἐστὶ μοι // τὰν ἀφανῆ θεὸν // καὶ σὲ λιταῖς σεβίσειν, // ἐννυχίων ἀναξ

*(Ф.Ф.Зелинский):*

ако си доступна ти // гласу молбе моје // таме прастаре царице

.....замрлог [срца]  
крај понора [прозрења] стајати  
..... а ње никако нема  
у гај [повукавши се] .....  
.....  
о како су верно [предивни] листови њени  
надолазеће. ....  
.....како [приповедају] .....  
у црној одори туге. ....  
.....како бојажљиво  
обавија [стас њен]  
усред овог зеленила. ....  
где [ловор] аполоновим  
гестом .....  
бесмртност шушти  
.....  
и ветра вечне ноћи струјање  
готово да се меша .....  
..... [с лахором] у праскозорје  
.....  
.....  
устаће сунце за трен  
и за трен [прогледаће он]  
непролазним [очима] .....  
.....  
а засад лепота њена. ....  
..... тек [се назире]

(„Едип у ишчекивању Персефоне“ *Мелика*)

Песма имитира фрагмент, који је пронађен у Саранску (*P.Saraniensis*), а паралелно место, које нам Завјалов нуди у случају овог фрагмента-песме пореклом је из Софоклове драме „Едип на Колону“. Тако да епиграф уводи Персефону - „таме прастаре царицу“, којој се обраћа Едип у свом монологу. Ако се присетимо мита о Едипу, он је у тренутку своје смрти прогнан, ослепљен и безнадан, те у светом гају Еуменида само ишчекује смирење и смрт, одрекавши се и последње жеље за животом. И у песми-фрагменту, који нам Завјалов нуди, ми га видимо у његовим последњим тренуцима, пред сусрет са царицом подземља и смрти. Чини нам се да можемо да испратимо последњи унутрашњи монолог Едипа, његово емоционално стање, превирање осећања у сусрету са сопственом смрћу. И управо овде на сцену ступа снага недовршене форме у облику имитације научног фрагмента. Наиме, већ први редак започиње управо низом тачкица, односно речима, које су неповратно изгубљене и нису се могле реконструисати. Па тако, прве речи, које читамо јесу, „замрлог [срца]// крај понора [прозрења] стајати“, где су притом, речи „срца“ и „прозрења“ такође у угластим заградама, што указује на могућу реконструкцију. Нема почетка реченице, те само можемо да претпоставимо да се ради о Едипу, који је остао сам у тренутку када треба да се пред њим појави Персефона. То је моменат сусрета са смрћу, са потпуном непознаницом за једно људско биће и, у исто време, последње искушење. Едип, замрлог срца, стоји „крај понора“ и овде је употреба речи „понор“ изванредан избор, јер тиме песник хоће да нагласи дубину ужасавања људског бића пред смрћу, пред тим урањањем у непостојање, поредећи тај тренутак са погледом у понор, или чак падом у понор. Додатно, недостатак речи на почетку ове реченице и визуелно ствара слику ивице понора крај које се помаљају речи песме. И тек после те слике понора, следи могућа реконструкција „прозрења“ као могућег крајњег знања, које смрт са собом доноси, те се у „понору прозрења“ стапају ужас самртног трена и последње сазнање. Следи непотпун опис саме Персефоне, јер она још није стигла, још је у гају Еуменида, тај последњи Едипов тренутак још траје, па се у том фрагменту о самој царици таме смењује некаква неумитна верна лепота њене појаве „...о како су верно [предивни] листови њени...“ огрнута тугом „...у црној одори туге...“ усред гаја и зеленила, што изгледа као да се „...и ветра вечне ноћи струјање...“ меша са животом, односно „... [с лахором] у праскозорје...“. Та измешаност симбола смрти и живота се уједињује у речима „...бесмртност шушти...“, те изгледа да засада Едип тек у звуцима око



себе осећа некакво сазнање, које га превазилази. Он је још увек слеп, и тек ће му царица таме донети „...непролазни вид...“. Овај изванредан контраст таме и смрти, који доносе вид, односно прозрење и финално сазнање додатно доприносе да песмом овлада једна посебна атмосфера. Песма се завршава речима да само што није изашло сунце и да ће за трен и он прогледати „непролазним очима“, те да ће напokon угледати праву лепоту Персефонину, док је ослепљен само „назире“. Овде, наравно, слепило није уопште више у равни физичког недостатка вида, већ суштински увид у саму бит постојања. Оно долази тек у тренутку смрти, иако је то најстрашнији тренутак за људско биће. Драматизам целе ситуације у овој песми превазилази само један квалитет, а то је, према нашем мишљењу, квалитет узвишеног. Наиме, овај метафизички квалитет је у савременој књижевности и уметности доживео потпуни пораз и готово да је нестао из уметничких дела. Доживљаван и везиван за фундаменталну категорију лепог у естетици и уметности, квалитет узвишеног је потиснут заједно са категоријом лепог, са којом је савремена уметност ушла у рат још у деветнаестом веку. Како сам Завјалов каже у једном од својих интервјуа да се данас лепо пребацило у супермаркете, па је тако све што је било у вези са категоријом лепог добило негативну конотацију у савременој уметности. Међутим, у овој песми-фрагменту ми затичемо Едипа замрлог у ишчекивању смрти. Његово стање, сав страх, сву несигурност, подрхтавање тела и срца, ми додатно осећамо, јер је песма написана као фрагмент, те већ постојећа неодређеност у језику, она „празна места“ сада постају и буквално празна места у фрагменту. Ми осећамо врхунску емоционалну напетост лирског јунака, али због недостатака речи, због тога што нам песник ускраћује неке информације кроз форму научног фрагмента, ми се налазимо на муци, исфрустрирани недостатком информације, те се и наше емоционално стање повишава. Ми готово да можемо да осетимо треперење Едиповог бића у одсутном тренутку, слично осећању као када стојимо на ивици неке провалије. Тај осећај када се зноје дланови и срце замире, који сада ми у себи реконструишемо само на основу понуђеног фрагмента, понеке речи, коју имамо, не можемо а да не повежемо са категоријом узвишеног. Ако се присетимо, категорија узвишеног код Канта се базира на допадању из незадовољства, јер извире из онога што превазилази наше границе искуства. Код романтичара су то често призори у природи, који у нама изазивају осећај узвишеног попут призора високих планинских врхова, клисура, океана итд. Овде „понор прозрења“, односно сусрет са смрћу, тај Едипов пад у понор

смрти, која превазилази било које наше искуство, а опет је финално сазнање, отвара врата метафизичком квалитету узвишеног. С обзиром да се о смрти не може знати ништа, песма је дата као недовршени фрагмент, јер представља емоцијама испрекидан унутрашњи монолог „слепца“ пред сусрет са смрћу, односно „финалним сазнањем“. Недовршеност овде има троструку улогу – да нас форма научног издања фрагмената антике „наштимује“ за један антички контекст, једно прадавно време, једно другачије сагледавање стварности, у коме може да постоји и категорија узвишеног, јер је то време мита, богова и хероја. У исто време, недостајуће речи приказују емотивно стање лирског субјекта, али и нас пребацују у повишено емоционално стање, појачавају до максимума нашу тежњу да откријемо шта недостаје и који би могао бити смисао недостајућих речи, не би ли боље разумели, те у нашој конкретизацији ми довршавамо овај фрагмент. Ова суштинска недовршеност имитације научног фрагмента већ од визуелног првог слоја, па преко слоја значења, предметности и схематизованих аспеката, све до слоја идеја ствара непрестану напетост у читаоцу, не дозвољавајући му да се опусти и утоне у рутинско читање. Недостају речи, које претходе или следе после битних сегмената: „ . . . . . замрлог [срца]...“, „. . . . . а ње никако нема...“, „. . . . . како [приповедају] . . . . .“, „...бесмртност шушти // . . . . .“ итд., или су под знаком питања као реконструкција, дакле опет уносе један одређени осећај непознанице. Те тако готово да ми сами проживљавамо ове последње Едипове тренутке и ишчекујемо долазак Персефоне, која је симбол мистичног прозрења. Сматрамо да је Завјалов на овај начин постигао изванредан резултат, а као додатну победу сматрамо појаву метафизичког квалитета узвишеног. Такође, сматрамо да су ове реконструкције античких фрагмената пример у потпуности формиране поетике реконструкције, коју Завјалов развија још од првог циклуса. Сада је имитација реконструкције недовршене форме античког фрагмента услед протока времена и буквална реконструкција форме, смисла и могућих метафизичких квалитета, али је понуђено дело, конципирано на реконструкцији фрагмента, у ствари, аутентично књижевно уметничко дело.

Друга песма циклуса доноси нешто смиренију емоцију, ближу елегичном, која се јавља у наслову самог циклуса. То је песма „Метаморфоза“:

## 2. < МЕТАМОРФОЗА >

*P.Arsamasiensis*

*Cf: Verg.Ecl.II.34:*

nec te paeniteat calamo trivisse labellum

и не раскаивайся, что свирелью стер себе губы

и вот как будто и *это* может [снизойти]  
.....  
[услышать] в расплакавшемся камне [тренос]  
в засыхающей траве [авлодию]  
[пророчества] в стволе корявом  
листвою шелестящие. ....  
.....  
и аполлонические весенние [лучи]  
сквозь [наверное] последний  
этой зимою. .... [снегопад]  
как поцелуи [эфеба(?)] за деревенской околицей  
у корней увядшей. ....  
уже несколько лет как. .... черемухи <*sic!*>  
.....  
[мой мальчик (?)] ..... как трогательно  
ты отбиваешь синкопу на четвертой доле.

(„Метаморфоза“ Мелика)

## 2. < МЕТАМОРФОЗА >

*P.Arsamasiensis*

*Cf: Verg.Ecl.II.34:*

nec te paeniteat calamo trivisse labellum

и не кај се, што си свиралом сатр`о себи усне

и ето као да и *ово* може [излити се]  
.....  
[чути] у расплаканом камену [тренос]  
у сасушеној трави [аулодију]  
[пророштва] у стаблу квргавом  
лиством што шуште. ....

.....  
и аполонски пролећни [зраци]  
кроз [вероватно] последњу  
ове зиме. .... [вејавицу]  
к`о пољупци [ефебоса(?)] иза сеоске градине  
крај корења увелог. ....  
већ неколико година како. .... дивље трешње <sic!>  
.....  
[мој дечаче (?)] ..... како дирљиво  
бележиш синкопу на четвртом слогу

(„Метаморфоза“ Мелика)

Песма је обележена као *P.Arsamasiensis*, односно папирус из Арзамаса. Има наведено паралелно место из Вергилијеве друге буколике, која је посвећена љубави, и нуди изванредне пасторалне приказе природе. Завјалов бира специфичан цитат, који овако издвојен упућује на посвећеност поезији и уметности, пре него на љубавни занос. Фрагмент почиње малим словом, те није јасно да ли је нешто следило пре тога, и већ је први редак доста нејасан, иако су понуђене све речи и тек једна је у угластим заградама као реконструкција: „и ето као да и *ово* може [излити се]...“ после чега долази цео ред тачкица, односно изгубљених речи из фрагмента. Ми тако нисмо у стању да реконструишемо шта би било „*ово*“, реч која је додатно истакнута италиком у песми. Да ли песник има у виду љубавни занос, који се помиње у Вергилијевој еклоги, или је у питању надахнуће? Након тога следи неколико редака, који готово да су у потпуности очувани, и тек је понека реч у угластим заградама дата као реконструкција, те се закључује да лирски субјект говори о могућности да се чује музика или поезија у свему, што га окружује („расплакани камен“, „сасушена трава“, крошње дрвећа), те смо склони да „*ово*“ пре вежемо за песничко надахнуће. Томе доприноси и „аполонски пролећни зраци“, где аполонски асоцира на Аполона, као заштитника поезије. Затим следи поређење првих, аполонских зрака сунца у пролеће са пољупцима младића, те пролећне снаге у природи утичу једнако надахњујуће као и љубавни занос. Од љубавног заноса остаје тек могуће сећање у недовршеном ретку „...већ неколико година како. .... дивље трешње...“. Јер овај редак долази после помена пољубаца младића изван села крај корења увелог, вероватно, дрвета. Тако би то могло бити присећање на пољупце и љубавни занос, који надахњује подједнако као и пролеће, које је не помолу. Завршни редак је донекле

недовршен, док је почетни део дат у угластим заградама, те опет представља условну реконструкцију. Лирски субјект се обраћа, вероватно, неком младићу и изјављује да „...дирљиво бележи синкопу на четвртом слогу“. Иако се лирски субјект обраћа младићу, нема изјаве љубави, већ тек елегичног осећања, исказаног у речи „дирљиво“, које се односи на песму, коју лирски субјект слуша, како бисмо могли да претпоставимо. Иако завршетак песме буди некакво могуће елегично присећање на прошлу љубав, ипак је највећи део песме у сасвим другачијем кључу. С обзиром на истакнутост речи „ово“ у првом ретку, и на некакву запањеност и одушевљеност лирског субјекта пред сазнањем да се може чути поезија и музика у свему што нас окружује, да је цео свет саткан од некакве мистерије живота, која прожива све и открива се у уметности. Зато епиграф задобија посебан смисао, јер ако у свему може да се чује та скривена мелодија, онда онај, ко је чује не треба да се каје што је свиралом себи сатр`о усне, односно што се у потпуности посветио поезији. Ми заједно са лирским субјектом пролазимо кроз ово присећање и подједнако смо укључени, јер нам песник ускраћује многе делове песме, те се ми пробијамо кроз недовршеност фрагмента до смисла и у исто време делове текста, који су изгубљени, доживљавамо као унутрашње превирање самог лирског субјекта док се присећа и покушава да формулише своју мисао. Као да и он застајкује, несигуран да ли заиста чује (глагол „чути“ је у угластим заградама као реконструкција) у расплаканом камену баш песму, и то баш тужалку, тренос (и овде је реч „тренос“ у заградама као реконструкција), односно да ли из онога што доживљава настаје поезија, песма. Ми видимо како се зима претвара у пролеће, али се метаморфоза наставља, те видимо како лирски субјект пред нама претвара свет око себе у песму, али остаје до краја недефинисано у потпуности шта је „ово“ са почетка песме. Тако протиче читава песма, ми се питамо са самим лирским субјектом, а затим се додатно питамо за себе да ли смо добро разумели песму. Условни наслов песме „Метаморфоза“ заиста је успешан у овом случају, јер лирски субјект претвара своје утиске из околног света у поезију, а ми песнички научно издање фрагмента у поезију током свог читања.

Након ове песме, следе „Елегија Анахарсиса“ и два фрагмента „Ех Ронто“, који овај пут заиста одишу елегичним.

#### 4-5. < EX PONTO (?) >

*P.Alatyriensis*

*Cf: Ov. Trist. I. 11. 41.*  
Vincat hiems hominem

(Я.Э.Голосовкер) :  
Бьет человека зима.

##### Fr. 1

не подлежит обжалованью . . . . . [серый] горизонт  
под [низким] небом. . . . .  
. . . . . что это? Дождевые капли?  
. . . . .  
. . . . . нету сил  
чтобы [что-то там\* любить] в начале мая  
. . . . .  
. . . . . О Арктика – медведь . . . . . [ты растерзала]  
наши сердца. . . . .  
. . . . . [снегом]  
залеплены глазницы . . . . . [и не музыка]  
звучит в ушах. . . . . но ветер  
девятый месяц подряд  
медведем незаснувшим воет

\* *читай*: кого-то там

##### Fr. 2

. . . . . наконец – весна  
и ты как будто проваливаешься  
в одну из прошлых своих [жизней]  
о если б [заглянуть] . . . . . из того [прошлого]  
в воздух сегодняшний  
. . . . . услышать  
стук [сегодняшнего] сердца  
. . . . . [Коринна]  
так ранит. . . . . воспоминание о ней  
когда дышала рядом . . . . .  
вовсе не казалась. . . . .  
способной. . . . . в слезах  
[присниться] через десятилетия

*P. Saroviensis*

*Cf: Theognis. 1197-1198:*

”Ὄριθος φωνήν, Πολυταΐδη, ὄξυ βούσσης // ἤκουσ

(А.К.Гаврилов):

Глас, Полипаиде, птице, што продорно кликће // зачух

[Некаква птица] закликтала. . . . . не [распознао]  
. . . . .  
и ево већ се све сручило [на мене]  
пада сав свет [на мене]  
. . . . .  
. . . . .  
и сипи огрубелим [додирима] о ову хартију <sic!>  
дал` снег ил` град  
[и излива се] некамо међ` дрвеће  
на оно што. . . . . [у кратким(?)] месецима лета  
буде трава. . . . .  
и тамо остаје [не топећи се]  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . . док [поља] леже  
. . . . . тако суморно сива  
о да. . . . .  
. . . . . тако тескобно жута.

**4-5. < EX PONTO (?) >**

*P. Alatyriensis*

*Cf: Ov. Trist. I. 11. 41.*

Vincat hiems hominem

(Ј.Е.Голосовкер):

Вије човека зима.

**Fr. 1**

без права жалбе.....[сиви] хоризонт  
под [ниским] небом.....  
.....шта је то? Кишне капи?

.....  
 .....нема се снаге  
 да би [нешто\* тамо волети] почетком маја  
 .....  
 .....О Арктико– медведе.....[ти си растргла]  
 наша срца.....  
 .....[снегом]  
 замазане очне дупље.....[и није музика]  
 одјекује у ушима.....него ветар  
 девети месец по реду  
 к`о медвед незаспао завија

\*читај:некога тамо

## Fr. 2

..... напoкoн – прoлeћe  
 и ти кaо дa прoпaдaш  
 у јeдaн oд свoјих прoшлих [живoтa]  
 o кaд би [прoвирio] ..... из тe [прoшлoсти]  
 у вaздух дaнaшњи  
 ..... чути  
 лупу [дaнaшњeг] срцa  
 .....[Кoринa]  
 тaкo рaђaвa. ....успoмeнa нa њу  
 кaд је дисaлa пoрeд .....  
 уoпштe сe није чинилa. ....  
 спoсoбнoм. .... у сузaмa  
 [дoћи у сaн] нaкoн дeсeтлeђa

(„Ex Ponto“*Мелика*)

Условни наслов је овим фрагментима Завјалов дао по угледу на Овидијев „Ex Ponto“, док је у паралелним местима, односно у епиграфу дат цитат из Овидијевих „Tristia“. И ови су фрагменти заиста елегична сетовања, каква смо код Завјалова сретали и пре. Први је фрагмент посвећен опису хладних предела, у којима се налази лирски субјект, губећи свако надањуће. Фрагмент-песма почиње без великог слова, опет као да је у питању можда одломак из још већег дела. И већ прве речи наговештавају



да се лирски субјект не може никоме пожалити на „сиви хоризонт“, при томе је реч „сиви“ стављена у угласте заграде као реконструкција, па тако изгледа као да ни сам песник није сигуран какве је боје хоризонт, нити лирски субјект, док и ми можемо само да верујемо реконструкцији. Следећи редак „... под [ниским] небом.....“ оставља само утисак тескобе и нејасне слутње, јер је остатак обележен тачкицама као нечитљив. Следи запитаност лирског субјекта „...шта је то? Кишне капи?...“ као да је цео приказ нејасна слика пред очима песника попут самог фрагмента. Једна недовршена целина или окрњена успомена. Ова се атмосфера наставља и даље, додатно појачана јадиковком лирског субјекта на ледену зиму и зимски ветар, због ког у ушима не одјекује више ни музика. Други фрагмент је, на супрот првом „зимском“ фрагменту, испуњен задовољством лирског субјекта због доласка пролећа. И опет је сам почетак само низ тачака – нечитљивих места у реконструкцији – те нас песник уводи у атмосферу готово узвиком растерећења „ . . . . . напoкoн – прoлeћe...“. Међутим, након овог исказа пуног позитивног набоја следи „пропадање“ у прошли живот, у сећања, у поређење осећања „тада“ и „сад“ и присећања на могућу љубав, која је нестала. Празна места, или места нечитљивости, сада као да указују на фрагментарност самог сећања лирског субјекта, на то да су у питању давне успомене, те се јављају тек исечци осећања или слика, везаних за њих. Тако ми доживљавамо сећања лирског субјекта, а у исто време се трудимо и сами да реконструишемо песму-фрагмент и да себи што јасније представимо саму атмосферу песме. Још упечатљивија је фрагментарност успомене, односно сећања последње песме у циклусу „Тибул на Керкири“:

## 6. < ТИБУЛЛ НА КОРКИРЕ >

*P.Suranensis*

*Cf.: Tib.I.3.92 :*

*Obvia nudato, Delia, curra pede*

Делија, выбеги босиком мне навстречу

.....  
и снова только ветер. ....  
да, ветер. .... впрочем, довольно [теплый] .....  
..... ветви качает. .... листвою шелестит. ...  
траву на лугу [нескошенном(?)] примнет. ....

.....рябь на [глади(?)] водной поднимет  
 .....и сквозь [порывы] его. ....  
 почти неслышно. .... так словно это [чудится]  
 какие-то [обрывки] речей. ....  
 [признаний] в любви. ....  
 .....клятв. .... рыданий. ....  
 .....  
 и облака. ....  
 улыбка. .... гневом искаженный [рот]  
 .....[щеки] в слезах. ....  
 .....  
 в бассейне по щиколотку [вода] .....  
 босые ступни ..... с еле слышным [плеском]  
 .....  
 .....и руки  
 какую ж [нежностью] ..... их переполняла  
 некогда богиня. ....

(„Тибулл на Коркире“ Мелика)

## 6. < ТИБУЛ НА КЕРКИРИ >

*P.Suranensis*

*Cf.: Tib.I.3.92 :*

*Obvia nudato, Delia, curra pede*

Делија, истрчи ми боса у сусрет

.....  
 и опет само ветар. ....  
 да, ветар. .... уосталом, поприлично [топао] .....  
 .....гране љуља. .... крошњом шушти. ...  
 траву на ливади [некошеној(?)] повије. ....  
 .....мрешкање по [површи(?)] воденој прави  
 .....и кроз [налете] његове. ....  
 готово је нечујно. .... као да се [причињава]  
 некакви [фрагменти] говора. ....  
 [изјава] љубави. ....  
 ..... заклетви. .... јецаја. ....  
 .....  
 и облаци. ....  
 осмех. .... гневом унакажена [уста]

.....[образи] у сузама. ....  
 .....  
 у базену до чланака [вода] .....  
 боса стопала ..... са тек чујним [пљеском]  
 .....  
 ..... и руке  
 та каквом их је [нежношћу] ..... попуњавала  
 некада богиња. ....

(„Тибул на Керкири“ *Мелика*)

Условни наслов песме упућује на римског песника Тибула и његов боравак на Керкири, те осећај напуштености, који га савладава, па се присећа своје драгане Делије, чије име је у исто време и један од епитета богиње Артемиде, те се у песми меша лик драгане са ликом богиње. Овај фрагмент је условно обележен као „*P.Suranensis*“, односно папирус, нађен код реке Сура. Паралелно место, односно епиграф, наведено је из Тибулове песме, свакако у оригиналу и у преводу на руском језику. Већ овај цитат упућује на одређену традицију рецепције у руској поезији у вези са овом Тибуловом песмом, те песник као да наставља дијалог и са Батјушковим, који је на ту тему написао „Елегију из Тибула“ и Манделштамовом „Тристијом“. Међутим, Завјалов, за разлику од претходника, своју песма претвара у веома оштећен фрагмент, који на тај начин изгледа као комад истргнутог сећања. Наиме, први редак у потпуности недостаје и замењен је низом тачкица, односно Тињановљевим еквивалентом стиха, тако да ми немамо никакву тачку ослонца на почетку читања, сем епиграфа. У другом ретку долази изјава „ и опет само ветар. ....“, на основу које је тешко било шта закључити. Ни трећи редак не уноси никакво разјашњење, осим да је „ветар топао“, где је реч „топао“ наведена у угластим заградама као реконструкција. Ако реч и указује на некакво топло време (пролеће, лето?!), због речи „топао“, која је дата као могућа реконструкција изгледа нам као да ни сам лирски субјект није сигуран да ли је заиста тако. Неколико следећих редака ствара непотпуну слику природе – гране, које се љуљају на топлим ветру, крошње се повијају, некошена ливада и трава, која лелуја на ветру, те површина воде (река Сура?!), која је заталасана. У оваквој атмосфери, у налетима ветра лирски субјект изненада као да чује некакве гласове, али ни сам није сигуран у то. Овде фрагмент бива „најоштећенији“, најмање речи је сачувано управо у овом делу, па ова зјапећа недовршеност песме-фрагмента упућује додатно на ту колебљивост лирског

субјекта и неувереност да ли заиста чује нешто у налетима ветра, или је то плод његове маште и сећања. Тако неке „заклетве“, „изјаве љубави“, „јецаји“, „осмех“ и „гневно лице“ изничу пред нама као одломци претходног живота, као фрагменти неког непостојаног сећања, па као да се и сам лирски субјект пита да ли је то његово сећање или не. Сам крај песме- фрагмента представља додатну метаморфозу. Ако смо до сада са тешкоћом реконструисали фрагмент због недостатка великог броја речи, те смо успели да представимо себи лирског субјекта како негде у природи у налетима ветра ослушкује своје успомене, завршетак доноси једну слику, која у себи спаја лик драгане и богиње Артемиде, чији је епитет и Делија. Наиме, „босе ноге“ у некаквом „базену до чланака“, тек чујно плјескаће воде, затим велика „рупа“ у фрагменту без речи, односно само низ тачкица, те се појавују „руке“, које је некада „с нежношћу испуњавала богиња“. Можемо, свакако, помислити и да се лирски субјект враћа сећању на драгану и с изузетном емоционалношћу и готово у екстази изједначава њен лик са ликом богиње. Али исто тако се и скицирана представа из песме претапа у саму представу о богињи Артемиди, која се увек после лова одмара у зеленим гајевима, близу воде, где јој њене нимфе захватју воде и доносе. Као да је пред нама искрсла сама Артемида, али је, као и њен чувени ефески храм, од ње остало само сећање, само „боса стопала“, са којих су нестале златне сандале, само руке, некада испуњене нежношћу, док су „осмех“ и „бесни израз лица“, такође, њене одлике, јер је била осветољубива и крвожедна, уколико је сматрала да ју је неко увредио. Тако се ова песма-фрагмент прелива између сећања Тибула на Делију и слике Артемиде, која се у позадини помаља. Ову метаморфозу омогућује недовршеност саме песме, односно недостатак информација, које нам песник намерно ускраћује. Тако се иза метафизичког квалитета елегичног у овој песми помаља и прикрива и квалитет узвишеног, јер се лик драгане и елегичне успомене на њу до краја претварају у готово екстатичну слику богиње, где лирски субјект као да остаје без речи пред ликом, који се пред њим помаља.

Ако се присетимо како су романтичари доживљавали фрагмент као *fragmenta cognitionis* или ферменте сазнања, односно као кокошија јаја, покушавајући на тај начин да дочарају саму природу фрагмента, те како фрагмент треба да се после читања топи у читаочевој свети и тако катализује реакцију, те је реакција одложена, али замисао фрагмента и јесте да се реакција одиграва у дужем временском периоду и усмерена је на

будућност, видимо да је Завјалов управо то постигао. Он, међутим, користи чињеницу постојања античких фрагмената, који су до нас дошли окрњени игром случаја. На томе Завјалов конципира читаву своју поетику реконструкције, која се заснива на идеји реконструисања античких образаца. Песник на основу те идеје реконструкције и саме идеје крњости и недовршености, те нејасности ових образаца, ствара аутентична песничка остварења. Аутентични песников израз, заснован на недовршеном, распршеном стиху, сада се стапа са античким обрасцима да би кулминирао у форми фрагмента. Ми смо због ускраћености одређеног дела информације у потпуности уроњени у ове песме-фрагменте да бисмо што више разумели и реконструисали њихов смисао. На тај начин ми смо у повишеном емоционалном стању, застајемо готово на свакој речи, као и над свим еквивалентима стиха, дубоко проживљавамо понуђену песму и довршавамо је као ко-ствараоци у нашој конкретизацији, допуњујући сва она празна места, која је песник намерно изоставио. Такође, тај утисак саме недовршене форме нас у мислима непрестано враћа делу, те га ми изнова проживљавамо у покушају да га што боље разумемо и придајемо му дубље смислове, откривајући изнијансираност сваке речи и слојевитост значења, које она доноси, јер је због недовршености форме свака реч максимално маркирана и истакнута. Пажљиво биран оквир, односно контекст античке књижевности, преноси нас у једну другачију атмосферу и тематику. У оваквој атмосфери недовршеност форме стиха открива своје максимуме, јер исказује динамичност емоција, нестабилност лирског субјекта, повишену емоционалност или, насупротив томе, несигурност, варљивост, колебљивост, непотпуност. Сви ови квалитети, које доноси недовршена форма, у комбинацији са сложенем организацијом слојева дела и тематиком, омогућују да се појаве метафизички квалитети. Па тако у одређеним песмама превладава квалитет трагичног или драматичног, док у другим превладава елегични квалитет, или посебно квалитет узвишеног. С обзиром да сваки од ових метафизичких квалитета доноси један одређени однос лирског субјекта и света, њихова појава у делу нам „открива дубљи смисао живота; они (метафизички квалитети – прим. аутора) чак сами конституишу овај нама скривени смисао“ (Ингарден:2006). Дакле, увучени у доживљавање и промишљање дела његовом недовршеном формом, ми, самим тим, доживљавамо и промишљамо ове метафизичке квалитете, односно питамо се о суштинском односу човека и света.

\*

Последњи циклус у овој књизи је „Мокшэрзянь кирьговонь грамматат /Берестяные грамоты Мордвы-эрзи и мордвы-мокши/ („Мокшерзјањ кирговоњ граматат /Берестјане грамоте<sup>29</sup> Морве-ерзје и мордве-мокше/) и састоји се од пет песама, које су обележене бројевима попут самих грамота или фрагмената у научним издањима, а три последње песме имају и поднасловe испод броја, који их обележава. Циклус је настао 1997. – 1998. године. За разлику од три претходна циклуса, које у литератури често називају и грчки циклуси и који су очито инспирисани песниковим професионалним усмерењем, овај циклус је у целини инспирисан песниковом националном припадношћу. Наиме, иако се берестајне грамоте првенствено везују за реалије живота Словена на просторима старих руских кнежевина, јер представљају писане споменике из тог времена, песник их сада користи да у исти тај географски простор уклопи и своје претке, односно Мордвине (племена Мокша и Ерзја, по којима се називају и сами језици). Тако ми пред собом опет имамо неку врсту реконструкције историјских писаних споменика, чија формална обележја (назив циклуса, бројчано именоване фрагмената, чињеница да такви споменици заиста јесу пронађени на територији савремене Русије) песник користи у уметничке сврхе. Међутим, за разлику од претходног циклуса, где песник имитира научно издање античког фрагмента, рекреирајући и саму форму фрагмента – делове који се нису сачували услед деловања времена – сада фрагмент није обликова на тај начин. Погледајмо фрагмент № 1:

### № 1

Брат мой  
занесенный снега  
окоченевший мороз  
будто лишенный воздух холод  
такой чужой страна  
мы встретиться

и ни язык родной  
ни какой общий оборот речь  
ничего уже

---

<sup>29</sup> Берестјане грамоте – посланице и приватна писма на брезовој кори, споменици староруске писмености XI-XV века, али и писмености околних народа (грчки, латински, немачки, карелски, древне скандинавске руне).

ни даже память  
проигранное сражение  
родной очаг

но что же тогда  
так заставлять одна болезнь больное  
биться сердце

какой мордовский  
удмуртский или зырянский бог  
мы посетить

**Кодамо моро минь моратано?  
Эрзянь морыне минь моратано.  
Кодамо ёвтамо минь ёвтатано?  
Эрзянь ёвтамо минь ёвтатано.**

*Какую песнь мы запоем?  
Мордовскую песню мы запоем.  
Какую повесть мы поведаем?  
Мордовскую повесть мы поведаем.*

(„№ 1“ Мелика)

### *№ 1*

Брат мој  
завејани снегови  
слеђени мраз  
као лишен ваздух хладноћа  
такав туђи земља  
ми се срести

и на језик матерњи  
не на неки заједнички језик  
не више

ни више сећање  
изгубљена битка  
домаће огњиште

ал` што онда  
тако терати један болест болно  
да бије срце

који мордовски  
удмурски или зирјански бог  
ми посетити

**Кодамо моро мињ моратано?  
Ерзјањ морине мињ моратано.  
Кодамо јовтамо мињ јовтатано?  
Ерзјањ јовтамо мињ јовтатано?**

*Коју ћемо песму запевати?  
Мордовску песму ћемо запевати.  
Коју ћемо причу испричати?  
Мордовску причу ћемо испричати.*

(„№ 1“ Мелика)

За разлику од осталих Завјаловљевих песама песме у овом циклусу су центриране у средини, тако да изгледа као да не прате некакву европску традицију, немају поравнане маргине, већ изгледају као да су записане у средини, односно као да је подлога, на којој је писано узана и дугуљаста (што би могло да одговара идеји писања на брезовој кори, а не на папирусима). Ова историјска реалија повезује све становнике некадашњих староруских кнежевина. Такође, неки од записа су били на страним језицима, те је могуће замислити и посланице или неке друге традиционалне облике и на мордвинским језицима. Још једна од одлика је да овде формално не недостају речи, нити има нешто већих прореда у самим фрагментима, осим у трећем и четвртом фрагменту и то у делу, који је наведен на мордвинском језику и његовом преводу на руски језик (што понајвише подсећа на епиграфе, које је и у претходним циклусима Завјалов смештао на крај песме). Недовршеност у овим фрагментима се заснива на морфолошки, семантички и синтаксички неуобличеном језичком материјалу. Наиме, док читамо песму, имамо утисак да је то изговорио неко ко не влада добро руским језиком. Глаголи су употребљени у инфинитиву, а не у личним облицима, именице се не мењају по падежима, већ остају у облику номинатива, док су придеви, који их ближе одређују, неконгруентни, односно не прате именицу у роду и броју. Тако се ствара утисак да се лирски субјект обраћа њеноме драгом на језику, који му није матерњи, већ „заједнички“, те га он није ни научио добро, већ се у његовој употреби тог „заједничког“ језика осећа његово неприпадање руској народности. Лирски субјект као да хоће да се изрази, да каже некоме, ко му је веома битан, како се



осећа у туђој земљи, са туђим му језиком, како га „боли срце“, међутим све то изговара управо на туђем језику, па до нас долази невешто и недовршено у исказу и значењу, те се ми упињемо да разумемо и реконструиремо шта он хоће да нам саопшти. На крају овог фрагмента лирски субјект као да губи концентрацију и прелази на свој матерњи језик, те изражавање иде без проблема, а песник нам додатно даје превод изговореног на потпуно коректном руском језику. Фрагмент је веома емоционалан, ми осећамо да лирски субјект жели да га чујемо и да му је стало да га разумемо, али је разумевање отежано његовим оскудним владањем „заједничког“ језика. Сам Завјалов истиче како је овај циклус његов први циклус са концептом. Наиме, ми осећамо да песник жели да нам представи припаднике мањине у оквиру земље где је званични и заједнички језик – руски језик. Ако су у једном историјском тренутку ови народи доживели пораз (лирски субјект помиње „...изгубљена битка...“) и постали део старих руских кнежевина, полако се уклапајући у новонасталу ситуацију, сада лирски субјект као да жели да скрене пажњу на то да ови народи постоје, да њихови језици постоје, да њихове културе постоје. Као да тај цео народ, заборављен у дугој историји Русије, одједном покушава да се обрати доминирајућој култури и да се присети давно заборављеног идентитета, који је потиснут употребом заједничког језика и уклапањем у доминантну културу.

## № 2

Какой  
богиня или бог  
я не возлить вино  
не шептать  
исступленно  
молитва

чтоб он – она  
так ревновать  
так насмеяться над я

так вот он дар  
держать чтоб ты – она своя рука  
твой глаза заглядывать

так кто же  
я – она – мы  
как жестокий дар  
даже самое нежное

даже самое солнечное  
тебя

**Литова тукшнось  
сисем вирень томбалев  
сисем паксянь товолов**

*А Литова ушла  
за семь лесов  
за семь полей*

(„№ 2“ Мелика)

**№ 2**

Који  
бог или богиња  
ја не принети вино  
не шапутати  
махнито  
молитва

да он – она  
тако бити љубоморан  
тако се смејати над ја

па ето га дар  
држати да ти – она своја рука  
твој очи гледати

па ко је  
ја – она – ми  
као суров дар  
чак најнежније  
чак најсунчаније  
тебе

**Литова тукшнос  
сисем вирењ томбалев  
сисем паксјањ товолов**

*А Литова је отишла  
преко седам шума  
преко седам поља*

Овај је фрагмент конципиран као и претходни, осим што лирски субјект сада покушава да искаже како се усрдно молио боговима. На основу онога што успевамо да разумемо изгледа нам као да се молио за љубав драгане, чему доприноси и помињање женског имена из традиционалног мордвинског фолклора – Литова је девојка, коју је оженио бог громовник. Међутим, осим што плени нашу пажњу изузетном емоционалношћу, као и делимичном неразумљивошћу, јер се лирски субјект и даље изражава на руском језику као страном, те ми реконструишемо потенцијално значење његове посланице, овде је интересантна последња строфа, пре дела на мордвинском језику. То је део „...па ко је//ја – она – ми...“, јер ови редови изгледају као упућено питање доминантној руској култури. Као да лирски субјект хоће да упита „да ли знаш ко сам ја, ко је она, ко смо ми?“ и управо зато што су стихови дати на крњем и неправилном руском језику, они звуче још изражајније, још упадљивије, јер после тога следе речи „...као суров дар//чак најнежније//чак најсунчаније//тебе...“. Иако се то може односити и на драгану, која напослетку обраћа пажњу на нашег лирског субјекта, у исто време због нејасног језика то може задобити и друго значење „ми смо сурови дар, и можда најнежнији и најсунчанији део тебе“, односно задобија много шири смисао односа читавих народа и култура, поготово уколико су неки народи и културе у положају мањина, које су готово неприметне у доминантној култури. Тако ова намерна језичка мана лирског субјекта везује читаоца за текст песме и инсистира на разумевању, инсистира на томе да лирски субјект буде саслушан и да постане део читаоцеве културне баштине.

Циклус се затвара петом песмом, која има и поднаслов. Поднаслов упућује на традиционални облик лирског стваралаштва – „авардема“ је плач (тужаљка, тренос). Овде се односи на изгубљену битку, која се одиграва 1552. године на Инсар реци. Завјалов овде мења историјске догађаје зарад свог концепта, јер је у бици 1552. године био освојен Казањски канат, односно Казањ је тада припојен Руском царству. Међутим, у песми се радња дешава у граду Саранску и на реци Саранск (Инсар), пошто је Саранск главни град републике Мордовије.

№ 5

/ АВАРДЕМА (ПЛАЧ). 1552 ГОД. РАССВЕТ НА ИНСАР-РЕКЕ /

Теперь все больше Я  
так больше что совсем

пустынно  
голубой рассвет  
и январский солнце  
как-то что ли черный

Опускать  
(в очередь)  
меч руки  
(потом)  
копья глаза

(язык : он – забыть!)

Солнце садиться  
пепелище  
(и если ветер)  
смердящий прах

(так : и это – забыть!)

даже самое нежное  
даже самое солнечное

ВСЁ

*Он подводы подводил да под Саранск-городок  
Он подкопы подкопал да под Саранку-реку*

(„№ 5“ Мелика)

№ 5

/авардема (плач). 1552 год. зора на инсар-реци/

Сад све више Ја  
тол`ко више да сасвим

пусто  
плови зора  
и јануарски сунце  
некако дал` црни

Спуштати  
(по реду)  
мач руке  
(затим)  
копља очи

(језик: он – заборавити!)

Сунце залазити  
згариште  
(и ако ветар)  
смрдљиви прах

(тако: и ово – заборавити!)

*чак најнежније  
чак најсунчаније*

СВЕ

**Он је таљиге таљиг`о дедер до Саранска-града  
Он је коп`о подкопав`о дедер до Саранска-реке**

(„№ 5“ Мелика)

Ако се у првој песми само помиње „изгубљена битка“, док лирски субјект покушава да дозове некога, коме се обраћа, сада је пред нама управо та битка, која је довела до губљења идентитета, до губљења својих корена и језика, до заорава свога сопственог бића. Песма почиње загонетним редовима „Сад све више Ја//тол`ко више да сасвим//пусто...“, који због своје формалне недовршености тешко подлежу интерпретацији и реконструкцији. Да ли је лирски субјект потпуно сам после битке, те је све око њега пусто, или је све више он сам, толико он сам да је све остало пусто, односно усамљено и празно?! Надаље као да следи опис губљења битке, која као да представља и праву битку, али и битку са самим собом, када „спустити руке“ и „спустити очи“ означава покоравање? У заградама следи изјава (унутрашњи ток мисли?!) да је језик заборављен, али овде инфинитив као да има функцију императива (што прати знак узвика), те као да је заборав

језика наредба. Следећа строфа је опис згаришта после битке и поново у загради наредба да се и тај пораз мора заборавити. На крају само фрагмент, који песник преузима из своје песме у истом циклусу („№ 2“), који би овде могао означавати да се мора заборавити и најнежније, најсунчаније, односно оно што је најдрагоценије у души лирског субјекта. Песма се завршава речју „све“, која је исписана великим словима, попут финалне наредбе да се све заборави. Након тога као некакав епиграф или завршни стих следи цитат из народне песме, коју је у своју оперу „Борис Годунов“ унео Модест Мусоргски, а која говори о освајању Казањског каната. С обзиром да Завјалов тај догађај пребацује у Мордовију, епиграф се може схватити као израз победе Руса над Мордвинима. Међутим, иако се никако не може порећи да овај циклус на свој начин представља политички манифест самог Завјалова, ипак нам се чини да сама потрага лирског субјекта за својим коренима, покушај да се сети свог језика, своје културе, да скрене пажњу на себе и своје постојање јесте израз потраге за сопственим идентитетом. Крњи руски језик овде не може заменити лирском субјекту његов матерњи језик, нити се он може суштински изразити на туђем језику. Па тако у целом овом циклусу ми ту мањкавост руског језика непрестано осећамо, те и сами нисмо у могућности да доживимо лирског субјекта у потпуности, јер се боримо са значењем, које нисмо увек у стању да реконструишемо. Недовршеност форме у облику крњег руског језика овде нема само улогу увлачења читаоца и прикивања читаоачеве пажње за дело, већ како нам се чини далеко важнију улогу да нам дочара губљење самог себе у матрици наметнутих култура и језика. Самим тим, овај циклус јесте примере метафизичког квалитета драматичног, који се огледа у забору свог бића.

\*

Ако је прва Завјаловљева збирка *Оде и епосе* била конципирана као једна свеобухватна потрага за песничким идентитетом и власититим изразом, који се уобличио у распршеном недовршеном стиху, који постаје визуелна метафора песничког идентитета, друга збирка *Мелика* конципирана је према другачијим принципима. Чине је јасно дефинисана четири циклуса, од којих су три „грчка“ циклуса поникла у комбинацији песникових професионалних интересовања и песничког позива, док се четврти циклус

темељи на преиспитивању националног идентитета. Ова урођеност песника у античку књижевност, али и мордвинску народну књижевност и споменике писмености, омогућила је песнику да истражи различите слојеве песничких остварења, од којих је за нас најважнија недовршена форма његових дела и формирање поетике реконструкције. У претходној збирци Завјалов утемељује један препознатљив песнички израз, једну „распршену“ форму стиха, коју смо дефинисали као недовршену форму. У новој збирци ова се недовршена форма још више развија и истиче, али се додатно откривају и истражују и нове недовршене форме попут потпуне замене речи еквивалентима стиха, затим имитације научног фрагмента, и стварања недовршене форме неправилном и непотпуном употребом граматичких правила руског језика. Наведено обликовање песничког материјала поставило је читаоца у такав положај непоклапања читаочевих хоризоната очекивања и хоризоната дела, да се читалац налази у стању повишене емоционалности и учешћа у реконструисању смислова дела, те постаје ко-стваралац. Песник је очито инсистирао сложености својих песничких остварења на оваквом односу читаоца и дела. Наиме, антички и мордвински контекст и недовршена форма дела (посебно имитација научних фрагмената и берестјаних грамота) уводе читаоца у посебно стање и атмосферу, у којима се кроз недовршену форму у склопу са осталим слојевима дела откривају метафизички квалитети трагичног и узвишеног, као и квалитети драматичног и елегичног и ужасног. Тако се Завјаловљева реконструкција античких образаца, у ствари, преноси на реконструкцију суштинских метафизичких квалитета.

Можемо закључити да ова збирка негује и развија нека од претходних достигнућа:

- Недовршена форма у поезији Сергеја Завјалова је аутентична и оригинална, она се не поклапа у потпуности са читаочевим хоризонтом очекивања, а ова естетска удаљеност указује на то да је дело ново и оригинално.
- Поступак који песник користи за обликовање стиха, заснован је на принципу недовршености.
- Недовршен распршен стих представља визуелизацију песниковог идентитета.

- Недовршена форма има функцију да прикаже драмску напетост, динамичност, непосредност, ток мисли, односно унутрашњи монолог, непостојаност, несигурност исказа, смену осећања.
- Недовршеност форме стиха инсистира на попуњавању „празних места“, те, самим тим, читалац преузима улогу ко-креатора.
- Недовршена форма у органском јединству са осталим слојевима доприноси откривању метафизичких квалитета у делу, и то квалитета драматичног и квалитета елегичног.

Као и потпуно нова достигнућа:

- Поступак реконструкције као нови поступак за обликовање стиха.
- Нове облике недовршене форме попут потпуног одсуства стиха, односно еквивалента стиха, имитације научног издања античког фрагмента, стварања недовршене форме неправилном и непотпуном употребом граматичких правила руског језика.
- Конструисања посебне атмосфере (научног издања античког/староруског фрагмента, научне анализе стиха, или неупућености у језик на коме је дело настало)
- Откривања метафизичких квалитета трагичног и узвишеног.
- Стварање поетике реконструкције, која се заснива на недовршености форме, као могућег одговора на кризу савремене књижевности и уметности.



## IV. ЗАКЉУЧАК

Предмет нашег истраживања био је феномен естетике недовршеног на примеру стваралаштва Сергеја Завјалова. Основни циљ нашег рада је био да на примеру стваралаштва Сергеја Завјалова путем феноменолошке анализе истражимо који су слојеви у делу обликовани према принципу естетске недовршености и путем којих поступака је то постигнуто, који су естетски валентни квалитети исказани у тим слојевима и која је њихова функција и да ли у органском јединству са осталим слојевима могу да открију метафизичке квалитете у делу. Такође, пошто је са тачке гледишта феноменологије књижевно уметничко дело интенционална творевина, истражили смо улогу рецепијента у процесу доживљавања и сазнавања књижевног уметничког дела.

Ако би традиционално целовито и довршено дело представљало одговор на исто тако целовит и уређен свет, онда недовршено дело представља „слом традиционалног Реда, који је западни човек сматрао непроменљивим и дефинитивним и идентификовао га са објективном структуром света“ (Еко:1965). Естетика недовршеног је омогућила уметности, па и књижевности, да у свој корпус инкорпорирају случајност, релативност, недовршеност, нејасност, вишезначност итд., те су дела, обликована по принципу недовршеног у стању да одговоре на све постављене изазове и да искажу положај човека у промењеној перспективи света.

У нашем раду смо се трудили да покажемо кратак историјат формирања и развоја естетике недовршеног у књижевности и уметностима да бисмо имали што потпунији увид у појам и принцип естетике недовршеног. Током овог дела истраживања открили смо да је недовршеност у књижевности и уметности постојала већ у средњем веку, али да у књижевности тек у периоду романтизма овај принцип задобија дигнитет стваралачког принципа. За романтичаре идеја отвореног и слободног фрагментарног филозофирања и обликовања дела уметности постаје насушна, јер овакан начин презентовања идеје не нарушава целовитост истине, као што то чине крути системи или затворене и тврде форме у оквирима жанровских система. Жива динамика „бесkonaчног“ се не може зауставити у некаквом одређеном појму или логички изграђеном затвореном систему, она се да само

откривати и контемплирати у назнакама и предосећајима. Фрагменти за романтичаре постају попут клица или семена, како их је описивао Новалис, и требало би да својом формом и садржином побуде читаоце на мишљење и стварање. За разлику од античких писаца, романтичари намерно своја дела пишу фрагментарно или их остављају недовршена, јер на тај начин изражавају свој поглед на суштину природе и света. То се односи и на руски романтизам, а најпознатији пример употребе недовршене форме у руској књижевности јесте Пушкинов *Евгеније Оњегин*. Пушкин намерно изоставља одређене стихове, па и читаве главе у свом роману, не би ли успео да дочара саму суштину стварности, која, по њему, садржати и случајност, каприциозност, неодређеност, па и недовршеност. Ова открића романтизма нису прошла незапажено, већ су их усвојили многи књижевни правци попут футуризма, симболизма, акмеизма, све до савремене књижевности после Другог светског рата.

Такође, открили смо да је дело, обликовано према принципу недовршености, првенствено упућено на реципијента, јер сам принцип недовршености у обликовању дела ускраћује одређени део информације реципијенту, те је његова уобразиља још више ангажована, а сам реципијент је увучен у дело у процесу конкретизације, тежећи да попуни сва „празна места“ према Хусерлу, односно „места недоређености“, како их именује Роман Ингарден, те се тако читалац налази у улози ко-креатора у сусрету са недовршеним делом.

У феноменолошку анализу дела Сергја Завјалова упустили смо се имајући у виду наведена открића, као и сам циљ нашег истраживања. У збиркама *Оде и епоне* и *Мелика* анализирали смо однос првог предњег слоја и позадинских слојева дела. Током наше анализе открили смо да су песничка остварења Завјалова обликована према принципу недовршености, односно да је већ први визуелни графички и гласовни слој понуђен у облику недовршене форме. Међутим, песник се није зауставио на једној одређеној недовршеној форми, већ је примењивао различите поступке за обликовање својих дела. Тако се прва збирка песама *Оде и епоне* открива као помно трагање и ослушкивање свога унутрашњег бића, један органон са брижљивим упутствима за откривање и анализу песничког идентитета који кулминира у проналажењу аутентичног песничког израза који служи као визуелна метафора песничког идентитета. Такав распршени недовршени стих

који отвара традиционалну затворену форму везаног стиха посебно убаченим великим проредима између одређених сегмената у ретку стиха, визуелно ствара утисак отворености, „дисања“, готово некаквог животног процеса. Песник хоће да ми осетимо несигурност, страх, збуњеност, урушавање свих вредности и познатих форми и то нам нуди у оригиналној недовршеној форми стиха. Принцип естетске недовршености у формалном обликовању дела омогућио је да се у делу појаве недовршеност исказа, неодређеност, несигурност, али и динамичност, драмски елементи, непосредност тока мисли, емоционалност, флуидност душевних стања. Говор лирског субјекта постао је жив и пун емоција, могле су се наслутити промене душевног стања, дубоки душевни покрети, емоционална напетост, динамичност тока мисли итд. Принцип естетике недовршености у првој збирци *Оде и епоне* резултира следећим:

- Недовршена форма у поезији Сергеја Завјалова је аутентична и оригинална, она се не поклапа у потпуности са читаочевим хоризонтом очекивања, а ова естетска удаљеност указује на то да је дело ново и оригинално.
- Поступак који песник користи за обликовање стиха, заснован је на принципу недовршености.
- Недовршен распршен стих представља визуелизацију песниковог идентитета.
- Недовршена форма има функцију да прикаже драмску напетост, динамичност, непосредност, ток мисли, односно унутрашњи монолог, непостојаност, несигурност исказа, смену осећања.
- Недовршеност форме стиха инсистира на попуњавању „празних места“, те самим тим, читалац преузима улогу ко-креатора.
- Недовршена форма у органском јединству са осталим слојевима доприноси откривању метафизичких квалитета у делу, и то првенствено квалитета драматичног и квалитета елегичног.

У исто време је недовршеност исказа, несигурност значења, актуализација празних места довела до максималног ангажовања читаоца. У сусрету са делом, обликованим према принципу недовршеног, читалац је осетио да се хоризонти очекивања дела и његови

хоризонти нису поклопили, те је ово сазнање провоцирало већу укљученост читаоца у дело зарад „попуњавања“ свих „празних места“, односно конкретизације информација које је аутор намерно изоставио. С обзиром да је дело Сергеја Завјалова засновано на принципу недовршености, који се базира на ускраћивању одређеног дела информације, читалац се нашао у позицији ко-ствараоца, јер је морао да ствара, односно придаје смисао на местима недовршености.

Истражујући даље какве је резултате дала примена недовршене форме у склопу са осталим слојевима дела, открили смо да је недовршена форма омогућила да се у делу испоље метафизички квалитети драматичног, елегичног, трагичног и узвишеног, односно да естетика недовршеног омогућује да се у делу открије суштинска запитаност човека о свету. Остављајући форму дела недовршеном, песник, с једне стране, везује читаоца за дело, док, с друге стране, кроз недовршену форму успева да покаже душевне покрете, динамичност тока мисли, душевна стања, те упућује читаоца да трага за одговорима о самој суштини људског бића. Па чак и када одбија да говори и речи замени еквивалентом стиха, песник указује на суштинска питања људског постојања.

У другој збирци *Мелика* ово истраживање је и песника и нас довело до формирања једне поетике реконструкције, која се заснива на идеји научне реконструкције античких фрагмената. Потекла из песникове професије, ова се научна метода претворила у уметнички поступак, заснован на принципу недовршености. Па тако сада песник конструише недовршена дела или имитира фрагменте да би током њихове реконструкције успео да унесе поново смисао како у замрле облике организације стиха, тако и у идеје. Он хоће да кроз реконструкцију окрњене недовршене форме, реконструише и сам окрњени мит, те метафизичке квалитете, које мит може да понуди. Па тако пред нама искрсавају давно заборављени јунаци, а њихове драме оживљавају кроз присне и динамичне унутрашње монологе, испуњене драмском напетом, трагедијом, елегичношћу, чију појаву омогућује управо недовршена форма. На тај начин поетика реконструкције представља изванредан допринос савременом књижевном процесу, али и значајан прилог естетици недовршеног. Друга песничка збирка *Мелика* се свакако ослања на претходна песникова открића:

- Недовршена форма у поезији Сергеја Завјалова је аутентична и оригинална, она се не поклапа у потпуности са читаочевим хоризонтом очекивања, а ова естетска удаљеност указује на то да је дело ново и оригинално.
- Поступак који песник користи за обликовање стиха, заснован је на принципу недовршености.
- Недовршен распршен стих представља визуелизацију песниковог идентитета.
- Недовршена форма има функцију да прикаже драмску напетост, динамичност, непосредност, ток мисли, односно унутрашњи монолог, непостојаност, несигурност исказа, смену осећања.
- Недовршеност форме стиха инсистира на попуњавању „празних места“, те, самим тим, читалац преузима улогу ко-креатора.
- Недовршена форма у органском јединству са осталим слојевима доприноси откривању метафизичких квалитета у делу, и то квалитета драматичног и квалитета елегичног.

Али доноси и потпуно нова достигнућа:

- Поступак реконструкције као нови поступак за обликовање стиха.
- Нове облике недовршене форме попут потпуног одсуства стиха, односно еквивалента стиха, имитације научног издања античког фрагмента, стварања недовршене форме неправилном и непотпуном употребом граматичких правила руског језика.
- Конструисање посебне атмосфере (научног издања античког/староруског фрагмента, научне анализе стиха, или неупућености у језик на коме је дело настало)
- Откривање метафизичких квалитета трагичног и узвишеног.
- Стварање поетике реконструкције, која се заснива на недовршености форме, као могућег одговора на кризу савремене књижевности и уметности.

Сматрамо да смо у овом истраживању успели да покажемо да су песничка остварења Сергеја Завјалова, која су обликована према естетском принципу недовршености, оригинална и аутентична. Такође, сматрамо да су поступци које

примењује песник у обликовању језичког материјала, као и недовршене форме стиха које нам нуди, изванредан допринос поезији, односно књижевности. Осим тога, многи естетски валентни квалитети, повезани са недовршеном формом стиха, и посебно метафизички квалитети у делу, чине стваралаштво Сергеја Завјалова непоновљивим и вредним књижевним уметничким делом, јер управо метафизички квалитети „откривају „дубљи смисао“ живота и егзистенције уопште, заправо тај по правилу скривени „смисао“ они конституишу.<...>Општећи с њима у њиховом сагледавању и реализацији сами се спуштамо у праизвор егзистенције“ (Ингарден:2006).

## V. ЛИТЕРАТУРА

А. Тирилица

Абрамовских Е.В. (2006), Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний произведений А. С. Пушкина), (Челябинск: Российский государственный гуманитарный университет).

Асунто Р. (1975), Теорија о лепом у средњем веку (Београд:Српска књижевна задруга).

Бахтин М.М. (1975), Вопросы литературы и эстетики (Москва: «Худож. лит.»).

Бахтин М.М. (1979), Эстетика словесного творчества, (2016.08.17) [http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/esthetic\\_i.htm](http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic/esthetic_i.htm)

*Брентано Ф. (1996), Избранные работы. / Составл., перев, с нем. В. Анашвили., (Москва:Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество). стр. 33.*

Буркхард Я. (2000), Рубенс (Москва:Академический проект).

Вайнштейн О. (1994), Язык романтической мысли:О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля (Москва:РГГУ).

Вельфлин Г. (2009), Основные понятия истории искусств (Москва:Издательство „В.Шевчук,“).

Гантнер Й. (2014), „Образ сердца“, Вестник ПСТГУ.Серия 5.Вопросы истории и теории христианского искусства, стр.139-170.

Гринцер П. А. (2013), Избранные произведения: В двух томах, II. Сравнительное литературоведение и санскритская поэтика (Москва:Наследники,РГГУ),стр.46.

Ђурић М. (1996), Историја хеленске књижевности, (Београд:Завод за уџбенике и наставна средства).

Еко У. (1965), Отворено дјело(Сарајево:Веселин Маслеша).

Жирмунский В.М. (1996), Немецкий романтизм и современная мистика, (СПб:Новатор,Аксиома).

Загидуллина М.В. (2004), „Рецептивный остаток“: союз Пушкина и Гоголя в писательском сознании XX века, Пушкин и современная культура: Материалы конференции, (СПб:РГГУ ), ст.31-41.

Ингарден Р. (2006), О књижевном делу, (Београд:Фото Футура), стр. 265-270.

Ингарден Р. (1971), О сазнавању књижевног уметничког дела, (Београд:Српска књижевна задруга), стр.10,45,46.

Јаус Х. Р. (1978), Естетика рецепције, (Београд:Нолит), стр.59,60.

Константиновић З. (1969), Феноменолошки приступ књижевном делу, (Београд:Просвета).

Лешић З. (2008), Теорија књижевности, (Београд:Службени гласник),стр.167.

Лесинг Г.Е. (1964), Лаокоон или о границама сликарства и поезије.(Београд:Рад).

Лотман Ј. М. (2009),Пушкин. Биографија писателя. Статје и заметки. 1960-1990. «Евгений Онегин». Коментарий.(СПб: Искусство-СПБ), стр.444,448.

Лотман Ј.М. (1988), В школе поэтичког слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. (2016.08.15), [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lotm\\_shk/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotm_shk/01.php)

Мелетинский Е. М. (1983), Средневековый роман (Москва:Наука).

Михайлов А. В. (1994), „Поэтика барокко:завершение риторической эпохи“, Историческая поэтика:Литературные эпохи и типы художественного сознания (Москва:Наследие), 326-391.

Орлицкий Ю. (2008), „Три кита Сергея Завьялова“, НЛО, № 94.

Павловец М. (2009), «Pars pro toto: Место „Поэмы конца (15)“ в структуре книги Василиска Гнедова „Смерть искусству“ (1913)», *Toronto Slavic quarterly* [online časopis] <<http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>> 11.12.2012.

Попов Ю.Н. (1983), Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля у: Шлегель Фририх , Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. (Москва:Искусство).

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий (2008), [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко], (Москва: Издательство Кулагиной;Intrada).

Самиздат Ленинграда 1950-е – 1980-е, Литературная энциклопедия (2003), [В.Э. Долинин, Б.И. Иванов, Б.В.Останин, Д.Я.Северюхин], (Москва:НЛО).

Суховой Д. (2008), Рифма-умолчание. НЛО, номер 90. <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/su18.html>.

Тињанов Ј. (1965), О композицији Евгенија Оњегина (Москва:Советский писатель).

Тынянов Ю.Н. (1965), Проблема стихотворного языка. Статје. (Москва:Советский писатель).



Тюпа В. И. (2001), Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ, (Москва: Лабиринт, РГГУ).

Хартман Н. (1979), Эстетика. (Београд: БИГЗ).

Черных Н. (2009), „Господин с Северо-Запада: триптих. Поэзия Сергея Завьялова после "Мелики"“, Абзац № 5.

Шпигельберг Г. (2002), Феноменологическое движение. Историческое введение. (Москва: «Логос»).

Б. Латиница

Aristotel (1966), O pesničkoj umetnosti (Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika), стр.13.

Beker M. (1986), Suvremene književne teorije, (Zagreb: SNL).

Blumenberg, H. (1971), Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Poetik und Hermeneutik IV, (W. Fink: München) , стр. 11-66.

Draškić Vićanović I. (2010), Non finito, Prilog zasnivanju estetike nedovršenog, (Beograd: Čigoja štampa).

Kayser W. (1956), Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft (Berlin).

Rečnik književnih termina (2001), [glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković], (Banja Luka: Romanov).

Velek R., Voren O. (1985), Teorija književnosti (Beograd: Nolit).

Watts A. (1957), The way of zen (New York: Vintage books).

Whitehead A. (1964), Science and the Modern World, (Cambridge: Macmillan)

## ИЗВОРИ

Завьялов С. (1998), Мелика ( Москва: Арго-Риск)

Завьялов С. (1994), Оды и эподы. (СПб: Борей-Art).

Крученых А. (2001), Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С. Р. Красицкого. ( СПб.: Академический проект), стр.99.

Новалис (\*), Фрагменти, OCR Артем Милованов (25.07.2016.):  
[http://www.lib.ru/INOOLD/GARDENBERG/novalis\\_fragments.txt](http://www.lib.ru/INOOLD/GARDENBERG/novalis_fragments.txt)

Пушкин А. С. (1986), Сочинения: В двух томах (Москва, Художественная литература).

Сапгир Г. (2008), у: Суховой Д. (2008), Рифма-умолчание. НЛО, номер 90.

Терёхина В. Н., Зименков А. П. (2009), *Русский футуризм* (Санкт-Петербург: Полиграф), 235 – 238.

Фихте И.Г. (1993), Сочинения в двух томах (СПб:Мифрил).

Шеллинг Ф. В. Й. (1987), Сочинения в 2 томах (Москва: Мысль).

Шлегель Фририх (1983), Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. (Москва:Искусство).

## Биографија аутора

Мирјана П. Петровић-Филиповић рођена је 1976. године у Таллину, Естонија (бивша СССР). Студије руског језика и књижевности завршила је на Филолошком факултету у Београду 1999. године. Због изузетног просека (9,58) признато јој је звање мастер, те је 2010. године уписала докторске студије на групи за књижевност Филолошког факултета у Београду.

Била је асистент-приправник на Катедри славистике на Филолошком факултету у Београду (2000 – 2004), као и хонорарни сарадник на истој катедри (2009 – 2010). Дугогодишњи је истраживач и преводилац руске књижевности, те је сарађивала са многим часописима (*Поља, Кораџи, Градина, Књижевни лист, Повеља, Мостови, Књижевност, Славистика, руски часописи Воздух и Абзац, итд.*), учествовала на конференцијама (*Филолошка истраживања данас, Филолошки факултет у Београду, Dialog kultur VI, Градец Хралове, 51. скуп слависта, Београд, Филолошки факултет*) и сарађивала са књижевним фестивалима у земљи и иностранству (*Београдски фестивал поезије – Трећи трг, Културни центар града Београда – Дани поезије, Поетроника – Москва*). Објавила велики број превода са руског језика и на руски језик, есеја и научних радова.

Члан је Удружења књижевних преводилаца Србије (у статусу *самосталног уметника*).

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_ Мирјана П. Петровић-Филиповић \_\_\_\_\_

број уписа \_\_\_\_\_ 08048д \_\_\_\_\_

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Естетика недовршеног и поетски поступак у делу Сергеја Завјалова„

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 10. Март 2017.

*Мирјана Петровић-Филиповић*

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Мирјана П. Петровић-Филиповић

Број уписа 08048д

Студијски програм Књижевност

Наслов рада Естетика недовршеног и поетски поступак у делу Сергеја Завјалова

Ментор др Ива Драшкић Вићановић, редовни професор

Потписани Мирјана Петровић-Филиповић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 10. март 2017

Мирјана Петровић-Филиповић

Прилог 3.

### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Естетика недовршеног и поетски поступак у делу Сергеја Завјалова

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 10. март 2017

*Миљана Стевоковић Јамитић*