

Сара З. Арва¹

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

<https://orcid.org/0000-0002-1515-4622>

ПРОЦЕС РОМАНЕСКНОГ ОБЛИКОВАЊА ФИГУРЕ УМЕТНИКА – ОД (АУТО)БИОГРАФСКОГ ДО АУТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОГ У РОМАНУ ЈАН НЕПОМУЦКИ²

Циљ истраживања јесте да представи процес обликовања фигуре уметника – музичара, али и писца – Јана Непомуцког, у истоименом роману чији садржај представља рукопис насловног јунака. *Јан Непомуцки* настаје на основу (ауто)биографског, документарног предлошка, и упућује на чешког музичара Емила Хајека, оца списатељице Јаре Рибникар. Ауторка у мемоарској прози експлицитно указује на сопствени литерарни проседе и белешке из живота које су транспоноване и преобликоване у књижевном тексту. У процесу конституисања средишњег лика, међутим, роман се удаљава од веристичке подлоге и примиче дискурсу романа о уметнику (нем. *Künstlerroman*). Дело отуд предочава постајање уметника, његово *стисавање*, као и *артистичку самоспознају*, што су неизоставни елементи овог књижевног жанра. У средишту тумачења је начин на који се од почетног (ауто)биографског импулса дело остварује кроз аутореференцијални наратив, метатекст – онај који, према теоретичарки Линди Хачион, приповеда о себи самом. У истраживању ћемо пратити процес развоја уметника Непомуцког, његова интроспективна превирања, меланхолична расположења, али и (само)спознајна опажања, чије се крајње исходиште огледа управо у блоховском *рођењу дела* – стварању књижевног текста.

Кључне речи: Јан Непомуцки, уметник, роман о уметнику, *Künstlerroman*, аутореференцијалност, (ауто)биографија, аутопоетика

Увод – Пишем, дакле постојим.

Стваралаштво Јаре Рибникар налази се на маргини српског књижевног канона и незнатан је број студија посвећених њеној богатој литерарној заоставштини. Било да су томе узрок политичке околности у које је књижевница била укључена, било да је посредни потенцијални недостатак списатељског талента или пак уметничке зрелости – веома је сложено питање. Други део исказа делује мање вероватно, ако у обзир узмемо да је ауторка велике ерудиције, чија дела су преведена на многе словенске језике, али и енглески, албански, турски језик; ауторка која је и сама била преводилац са енглеског и чешког, а која је за собом оставила немали

¹ sara.arva@gmail.com, sara.arva@fil.bg.ac.rs

² Рад је представљен на конференцији *Језик, књижевност, процес 2023.*, одржаној на Филозофском факултету Универзитета у Нишу.

број песама, романа, збирки приповедака и мемоара.

Из претходно реченог произлази да је неопходно ново преиспитивање њених уметничких и поетичких карактеристика и то тумачењем романа који Палавестра (2012: 303) сматра зрелим књижевним остварењем квалитетног језика, стила и уметничког поступка – *Јана Нейомуцкој*. Роман је првобитно објављен 1969. године, не би ли „друга варијација на тему” изашла 1978. као последња воља ауторке, на чији текст ћемо се у раду и ослонити (RIBNIKAR 1986: 185). Анализу ћемо отпочети жанровском полемиком, најпре сагледајући документарне и (ауто)биографске особине дела, а потом уочавајући књижевни процес којим се насловни јунак издваја од сведочанства о једном времену и приближава парадигми модернистичког романа о уметнику – те одликује узнемираним сензибилитетом и индивидуализмом, неповољним психолошким стањима, декаденцијом, мелодичношћу и музикалношћу израза. *Јан Нейомуцки* се својом структуром и садржајем удаљава од традиционално (ауто)биографске тематике и разликује од пређашњих дела списатељице Јаре Рибникар, чије ослобађање од друштвено-реалистичких тема врхуни управо у делу које је предмет нашег тумачења. Жанровско одређење отуд је полазна тачка у сагледању сложеног процеса обликовања модернистичке фигуре уметника.

Наиме, у студији о послератној српској књижевности Предраг Палавестра сматра да је роман „више *биографско-психолошки* него интелектуални роман реалистичког типа” (2012: 303). Драшко Ређеп (2004: 81) то дело пак дефинише „великим раскриљеним *дневником* савременог нашег живота”. Делује да су обојица тумача сагласни око тога да у роману постоји изванредан степен документарности: мемоарских, дневничких и (ауто)биографских опажанја, која се потом умрежавају са фиктивним елементима. На склоност списатељског пера Јаре Рибникар према документарном и веристичком указује и Љубиша Јеремић (2009: 109), називајући притом роман *поетичким огледалом* ауторке. Тиме потврђује да су и остала дела Јаре Рибникар обликована према сличном поетичком обрасцу: истина која допире из спољашњег света, друштвених и политичких околности, из самог живота – стапа се са фикционалним световима и представља амблем њених прозних остварења.

Роман у средишту интересовања настао је управо на описаним темељима, ухвативши један живот – очев – у сплет епохалних дешавања. Међутим, именованом је евидентно да је *Јан Нейомуцки* у већој мери дело фикције него класична биографија. Иако књижевни јунак несумњиво фигурира Јариног оца, чешког музичара Емила Хајека, наслов није *Емил Хајек* нити ауторка настоји да веродостојно документује очев живот. Међутим, наглашава како јој је управо *очев животи* помогао приликом писања, као и да је био основа за конституисање књижевног лика Јана Непомуцког, лика у *нечему сличној* личности њеног оца (RIBNIKAR 1986a: 13, 34). Међутим, важно је сагледати због чега је фикција надмашила документарну природу дела и шта је тиме постигнуто.

Док пише о уметности биографије, Вирџинија Вулф (2017: 124) истиче слободу романописца над сужањством биографа: „Романописац је слободан; биограф је везан”. Новелиста се служи имагинацијом и књижевним средствима не би ли дошао до истине коју настоји да прикаже. Окови биографа огледају се у његовој немогућности да се дистанцира од фактографске грађе, сведочанстава и непрестане

потраге за истином – до које је понекад немогуће доћи. Уосталом, полазиште за романескно остварење Јаре Рибникар свесно смо предложили као (*ауто*)биографско, указујући на чињеницу да ауторка не настоји да истражи само очев живот, већ испита и сопствени. Пишући мемоаре *Животи и њрича*, Јара Рибникар наглашава да је говор о Другом неизоставно и говор о Себи:

„Више говорим о другима него о себи, јер, увек, *дрући су били ја*, мене су одувек други више занимали него што сам ја себи била занимљива, страшно радознала увек, од детињства, све до данас. [...] Хтела бих да *некоја* осветлим. Само с једне стране. Само у кратком тренутку. Тек онако, у пролазу. Скромно, овлаш. *Али животи се убаци. Мој животи. Он у мени, он се у мени меша са свима онима који су ми у животи били неоходни.*” (RIBNIKAR 1986a: 9)

Адриан Фразиер (2011: 422) у раду „Други као Неко” истиче да једини делотворан биографски начин спознавања укључује напор да се кроз имагинацију допре до оностраног места, времена, живота. Међутим, делотворнија је, додаћемо, фикција. Необузданом имагинацијом може се доћи до истине о животу оца, а тиме и сопствене. „*Дрући, то је мој свет*”, сведочи списатељица (RIBNIKAR 1986a:10). Не би ли открила тај свет – свет *Дрући* и свет *Себе* – она се мора окренути чину писања фикције, јер је то начин досезања истине. Тога је свесна и ауторка: „Нисам стизала да похватам *довољно животиних докумената*. Непрестано сам осећала да *истица, моја истица, коју сам желела да откријем до краја* и да је прикажем *измиче*, кад ми је већ била на дохват руке” (RIBNIKAR 1986a: 25). У поменутом раду Фразиер (2011: 422) подсећа на Левинасово мишљење да у тренутку када спознамо све чињенице о некој особи, његово биће је оно што измиче. У том процепу – у документу, човеку који *измиче* – настаје књижевно дело и портретише се Јан Непомуцки.

Литерарни проседе *Јана Нейомуцкој* најбоље се може тумачити уочавањем иманентних поетичких спрега и аутопоетичких исказа списатељице, њених коментара и објашњења. Наиме, у *Најомени* другог, измењеног издања из 1978. године, ауторка експлицитно истиче значај који за њу има та литерарна творевина: „Та књига углављена је у мој живот и као што животу нигде краја нема – док нема смрти – тако и овој књизи” (RIBNIKAR 1986: 185). Тумачећи свој књижевни поступак, Јара Рибникар наглашава значај документа, живота и истине за њено стваралаштво:

„У недоречености и нејасним, несигурним потезима којима врви ова књига она се често *застрашујуће њоклаја са животиом. Документи се утапа у фикцију*. Фотографија тоне у маглу. Велики је то напор хватати живот у лету. Обично се види само испружена рука која тражи. Та рука, то је једино у шта можемо да верујемо” (RIBNIKAR 1986: 185–186).

Трагање за истином, за одговорима – оним које их живот изискује – последица су и сведочења страхотама двадесетог века: Првог светског рата и Октобарске револуције. Конституисање главног јунака обликује се кроз искуство страдаштва и непрестане смрти, лутања, бекства од неправичног и неизбежног. Назначену тематизацију прате трагови докумената „са материјалима суднице, истраге, репортаже, новинских бележака о овом нашем времену” (REĐER 2004: 84). Дело Јаре Рибникар уметнички преобликује проживљено и (не)посредно искуство. У сво-

јој мемоарској прози *Живој и њрича I* ауторка евоцира Крлежине речи: „Верујем у написану реч” и коментарише како је та реченица дубоко укорењена у њој, те непрестано одзвања у ушима: „Чујем је опет. И опет. И опет” (RIBNIKAR 1986a: 24). Истина за ауторку постоји у тексту и записима који се од живота не разликују умногоме. „Ја нисам написала ништа на шта ме није покренуо документ. Кад кажем документ, мислим живот”, истиче она док коментарише своју потребу за стварањем (RIBNIKAR 1986a: 24). Прислушкивање живота и његово транспоновање у прозно дело од великог је значаја за поетику списатељице:

„Разговарала сам са судијама, иследницима, тужиоцима, адвокатима, психијатри-
ма, читала и преписивала извештаје, а странице мојих књига и јесу аутентични
животни документи. [...] Стручни опис судских вештака о узроцима смрти пренет
је у моју прозу од речи до речи. *Тако и реченице мој оца*. Тако многе животне фре-
ске које сам покушала да ухватим у магновењу, као за документарни филм, док сам
присутствовала суђењу, тој добро режираној претпоследњој сцени животне траге-
дије, која је већ, без мог сведочења, прошла. *Прислушкивајти живој. Завиривајти
људима у њрозор*. Радила сам то од детињства. Објаснили су ми да је то непристојно.
Чак и *забрањено*” (RIBNIKAR 1986a: 24)

Књижевност је одувек представљала повољно тло за проговарање истине и разарање постојећих устаљених система мишљења и вредности, за табуизиране теме и све оно о чему се наглас не би смело говорити. Андрић је Рибникар саветовао да никада не прича о чему ће писати јер се у томе крије опасност (GVERO 2007: 162). Ни ауторкина мисао не одмиче од идеје да је књижевно стварање уједно и опасно: „Много тога око докумената и уметности, њиховог односа и зависности, за мене је обавијено *ојасношћу и њајном*” (RIBNIKAR 1986a: 34). Попут хибриса, огрешења и забране, развија се стваралаштво Јаре Рибникар – као једина могућност живљења, као једина могућност трајања.

Сагледањем документарне заоставштине и откривањем непознатог кроз призму имагинарног, списатељица настоји да помоћу књижевног јунака преосмисли и демистификује живот оца, тиме и сопствени. У мемоарима она евоцира колебање преводиоца приликом жеље да роман преведе на руски језик: „[...] да ли да то учини, шта је ту тачно, шта погрешно, *шћа је истћина а шћа машћа*, што може да смета људима који много више знају о *ћемама које сам ја, њрема сећањима сћарој оца, кроз своје сћио њројусћила...*” (RIBNIKAR 1986a: 249). У немогућности да се фактографско одвоји од фиктивног, што и није намера овог истраживања, важно је фокусирати се на начин конституисања романа и редакције коју је ауторка унела у друго издање. На основу три дневничке забелешке које доследно наводи у својим мемоарима, Рибникар (1986a: 26–29) уноси потпуно ново поглавље у роману: „У литерарном тексту се понављају, негде тачно као у огледалу, речи белешке” (RIBNIKAR 1986a: 25).

Прву белешку представља *очево сведочанство* о сусрету са музичарем Орловим, славним интерпретатором Шопена, из ког се потом развија пријатељство – пријатељство коме ће и Јан Непомуцки посветити своје редове. У забелешци, у очевим речима, провејава исти значај музике који ће се обликовати у романескном свету: „Орлов је *извлачио музику из клавира кроз који је њројуњао рај и револуци-*

ја, и измамио гласове који су нам заустављали дах. Кад је завршавао Револуционарну, сви су стајали. До краја програма људи више нису сели” (RIBNIKAR 1986a: 26). Другу белешку чини *Јарино искуство* Шопена које датира из ратне 1943. године, у ком су се недалеки звуци митраљеца нехотице измешали са случајном Шопеновом мелодијом на радио-пријемнику: „Одједном се прекину крчање које је пратило тражење станица и до мене допре *чист, њрозрчан њон клавира, блистава шопеновска мелодија*. Скочила сам и ухватила руку која је журила да склони музику да што брже нађе вести. [...] Окренула сам лице да не виде како ми низ образе теку сузе” (RIBNIKAR 1986a: 26). Продор музике, уметности, у свет скрхан ратним трагедијама, представља једини сегмент виталистичке енергије унезверене пред свакодневним смртним исходима. Трећа белешка једина је насловљена: *Последњи Шопен* (RIBNIKARa 1986a: 27). Она датира из 1974. године и приказује ауторку како криомице посматра онемоћалог, болешћу изнуреног оца, који мимиком и покретима производи нему музику:

„На клавиру су стајале отворене ноте, а он је седео на столици пред клавијатуром, руку опуштених поред тела, тако да су се клатиле као гране, јер, он је духом и телом свирао. Гледајући, кроз наочаре, у нотни текст, изводио је мени добро познате покрете са његових концерата. [...] Пришла сам и погледала ноте. Била је то Шопенова *Poloneza As dur*” (RIBNIKAR 1986a: 27)

Три белешке – једна од очевих сећања, две из ауторкиних искустава – обликују један од завршних сегмената *Јана Непомуцкој* и ауторка експлицитно напомиње: „А ово је нова глава књиге која је од тих бележака настала”, предочавајући потом целокупну главу романа (RIBNIKAR 1986a: 27). Три белешке отуд су већ поменуто *сићо* кроз које се стапају два гласа – очев и ћеркин – у један: глас књижевног јунака. Јан Непомуцки, болесни уметник на крају животног пута, с лакоћом и даље *производи музику у себи* и ослушкује је *ѡиху, неумићну, како ћрми ѡо соби* (RIBNIKAR 1986a: 27). Музика се у новелистичком маниру сагледа као неуништива сила која опстаје и у својој немости: „[...] затекао сам самог себе у тим смешним покретима, у тој пантомими која је за цео свет нема а у мени звучи. Да ме неко посматра, рекао би да сам луд” (RIBNIKAR 1986a: 28). Звук музике који опстаје у јунаку чак и када га други не могу чути, један је од доказа Јанове уметности, која ће бити важан елемент нашег тумачења дела у светлу романа о уметнику. Непомуцки као кројач сопствена дела предочава и Орловљев концерт, рефлексије о Шопену, личне недоумице, запитаност и опажања (RIBNIKAR 1986a: 27–30).

Ауторкино признање о испреплетаности живота и фикције доприноси већем нивоу емпатије и уживљавања читаоца у литерарни свет: „Моји слушаоци су били искрено дирнути што сам им поштено показала како *ћрејисујем из живоѡта*. Како ми мој уметнички напор помаже да *крадем живоѡћ, њихов, свој*” (RIBNIKAR 1986a: 30). Животно у уметничком поспешује и степен идентификације, а демистификација сопственог литерарног поступка од великог је значаја за аутопоетички приступ делу. Међутим, даље истраживање захтева дистанцу од разматрања односа фикције и документарности, односно усредсређивање на насловног јунака и метатекстуалне аспекте: сагледавање уметности унутар уметности и уметника у уметничком делу.

Јан Нејомуцки као роман о уметнику

Уколико одступимо од разматрања документарних аспеката дела Јаре Риб-никар, *Јана Нејомуцки* можемо тумачити у бити онога што превасходно и јесте – романескна творевина. Независно од удела веристичког и непосредног, у даљем истраживању ћемо га сагледати позивањем на романескну традицију и тумачити у светлу романа о уметнику.

У теоријама књижевности, књижевним лексиконима или енциклопедијама³, роман о уметнику (нем. *Künstlerroman*) најчешће се дефинише као врста или под-жанр образовног романа (нем. *Bildungsroman*), који прати непрестани сукоб бунтовног јунака и конзервативних друштвених захтева. Петру Голбан (2018: 5) представља историју *Bildungsromane*, његово постање у немачком романтизму, врхунац у енглеском и француском реализму, а потом и трансформацију под утицајем модернистичких тенденција. Подсећа и на то да традиција *Bildungsromane* прати формирање јунака, његов развој, духовни напредак, индивидуално искуство, али и однос према друштву, и то у складу са културним миљеом у ком се роман појављује (GOLBAN 2018: 3–5). Сугерише и да су у реалистичкој традицији јунаци најчешће конституисани у контекстима социјалних релација и моралне дидактике, док су модернистички карактери индивидуализовани, психологизовани, апстрактно формиран, уз интроспективну димензију и израженију субјективност (GOLBAN 2018: 6).

Међутим, домаћи теоретичари наишли су на недоумице приликом жанровске терминологије и субординатне везе између *Künstlerromane* и *Bildungsromane*. Наиме, Александар Стевић у раду „*Künstlerroman* као *Bildungsroman*: моћ и немоћ теорије жанра” (2004) упућује на немоћ адекватног дефинисања и термилошке диференцијације. Проблематизујући теоријску мисао која *Künstlerroman* поставља у подређени однос према *Bildungsromani*, Стевић (2004: 42–43) се с правом пита – да ли то значи да је сваки роман о уметнику уједно и образовни роман? Приликом удубљивања у наречену проблематику, аутор се осврће на телеолошка питања – хармонију између завршетка дела и циља приповедања, те сврховитост еволутивних промена јунака (STEVIĆ 2004: 44). Док је у *Bildungsromani* уметност само једна етапа развојне путање главног јунака, у роману о уметнику је она на приповедачком пиједесталу: „[...] исход образовног процеса [је] непосредно везан за уметничку праксу протагонисте” (STEVIĆ 2004: 45). Тумачењем Гетеових, Џојсових, Манових, Прустових или Набоковљевих дела⁴ као репрезентативних примера, аутор указује на жанровске аномалије субординатног система *Bildungsromane* према *Künstlerromani*, те немогућности да се у модернистичким делима оствари

³ За више информација погледати:

Logan, Peter Melville. *The Encyclopedia of the Novel*. Wiley-Blackwell. 2011.

Childs, Peter. Fowler, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London/New York: Routledge. 2006.

Abrams M. H. *A Glossary of Literary Terms*. USA: Thomson Learning. 1999.

⁴ Видети Стевићев (2004: 42–53) осврт на Џојсов *Портрет уметника у младости*, Гетеове *Гогине учења Вилхелма Мајстера*, Набоковљев *Дар*, Прустово *Трагање за изубљеним временом*.

истоветан приповедачки образац. Елементи разлилажења које примећује односе се на исходиште: „[...] испитивање критерија телеологије и помирења потврдило је да је у анализираним текстовима без изузетка задржан 'телеолошки развој личности', док се исход и смисао тог развоја мењају у односу на традиционалне претпоставке *Bildungsromana*” (STEVIC 2004: 52). Разлог промене је очигледан – ако говоримо о романима о уметнику, разложно је да се исходиште образовног процеса мора огледати управо у стасавању уметника (STEVIC 2004: 52).

Бибеова опажања се умногоме подударају са Стевићевим, те овај проучавалац истиче да фабулу романа о уметнику чини развој јунака, тескобни пут самоостваривања и епифаније стваралачког порива, док су модернистички јунаци са својим унутарњим превирањима у средишту литерарног жанра (BIBE 1964: 6). Епилог је постајање уметником – напослетку читалац може сагледати сазревање унутарњег уметничког порива, раскидање са спутавајућим нитима – социјалним и религијским – те испољавање потпуне уметничке опредељености и, сходно томе, самосталности.⁵ Уметник мора прекинути везе са друштвеним и религијским контекстом у ком живи и дистанцирати се од света људи све док од њега не остане једино огољена личност уметника (BIBE 1964: 6). Због тога је доминантна тема датог романескног жанра самоостварење или *артистичка самосознаја*: проналазак себе сама (енгл. *quest for self*) (BIBE 1964: 6). Наведени теоријски оквир условљава питање – на који начин долази до уметничке самосознаје Јана Непомуцког и у којим областима се испољава његова уметност?

Током најранијег детињства долази до непосредног сусрета између Јана и музике – дечак проналази једно старо чело и почиње да „производи некакву музику” (RIBNIKAR 1986: 7). Годинама касније, Јан ће почети са подучавањем своје прве ученице и преношењем знања у музицирању, увиђајући да је другачији од својих вршњака: „Тада сам већ почео да свирам у цркви на оргуљама и *смишљао сам да сам нешто посебно*” (RIBNIKAR 1986: 8). Карл Малмгрен (1987: 6) примећује да је уметник *маркиран, обележен* – што се може манифестовати на различите начине: било именом, физичким атрибутима или пак својим необичним понашањем. Личну склоност ка музици дечак Непомуцки тумачи као нешто што га издваја и чини јединственим. Када са свега тринаест година положи испит за оргуље, без посебних припрема, он верује да је *рођен за уметности* (RIBNIKAR 1986: 9). Ипак, стваралачком пориву се испречавају намере родитеља које су усмерене ка брату Михалу и његовом музичком успеху: „Родитељи су гледали у Михалу будући *уметнички мейџор, виолинисту пред чијим нојама лежи чинџав свети*. Нарочито је мајка у њега веровала. Ја сам *морао* да будем други. Ја сам пратио” (RIBNIKAR 1986: 10). Готово архетипском односу два брата Јеремић (2009: 119) је посветио додатну пажњу, те истакао Јанову подређеност старијем брату, али и „нарочиту повезаност два бића”. Управо у том односу неједнакости Јеремић уочава израз Јанове жудње за „достизањем уметничког идеала и савршенства каквим је старији већ овладао” (JERICIC 2009: 120). Сложеног односа између два брата свестан је и насловни јунак – у својим сећањима он бележи да је, откако себе памти, живео као део свога брата:

5 За детаљнија истраживања в. Бибеоов осврт на Џојсов *Поријетли уметника у младости* и Прустов роман *Трагање за изгубљеним временом* (Бибе 1964: 6).

„Мој живот, то смо били ми: Михал и ја. [...] *радио сам озбиљно на клавиру да бих њираишо Михала. То је био мој главни циљ.* За мене су родитељи, када смо студирали на Прашком конзерваторијуму, питали свега једанпут како напредујем. За Михала је мајка питала сваке недеље” (RIBNIKAR 1986: 47)

Однос између Михала, који се сматра оствареним и успешним уметником, и Јана Непомуцког, као његовог животног и музичког пратиоца, додатно усложњава проблемско питање – да ли је Јан Непомуцки уметник? Уколико је његов првобитни циљ да прати брата, да ли то одговара визијама које уметник има у оквиру примењеног, карактеристичног жанра? Јанова жена Лариса притом криви Михала за супружников недостатак успеха: „Али свему је одувек тај ђаво крив. Његов брат. Михал. Да није било њега, *Јан би био чувени пијаниста.* Знала би за њега Европа. Свет. Био би солиста, не пратилац. [...]” (RIBNIKAR 1986: 111). Целоживотно искуство Јана Непомуцког несумњиво је обликовано музиком. Ипак, док прати свог брата по свету, Јаново стваралаштво не долази до изражаја, самим тим – све док је брат у животу, Јан уопште није у могућности да се оствари као уметник. Тек након Михалове смрти – након смрти једног уметника – Јан Непомуцки испољава жељу да и сам постане уметник, не би ли наставио братовљев живот: „Преда мном је зјапио понор. *Довршио сам Михалов животи.* Још једном, као што се и касније у тешким приликама дешавало, пала је на мене његова смрт. Михал је у мом животу умирао више пута. *И још увек умире*” (RIBNIKAR 1986: 54).

Судбинско артистичко опредељење Јана Непомуцког јавља се уједно и током различитих животних етапа као својеврстан *загађајак* који мучи јунака, те долази до изражаја у моментима самоће и контемплације:

„*Понекад бих, када бих осјтао сам, осејшио у себи њприсусјиво нејасној загађика који ѡреда да извршим.* [...] Читао бих до касно у ноћ и заспао с књигом у руци [...] пробудим се у једном трзају, хоћу да скочим из кревета, у *сјрашу да нећу сјићи, да нећу дијши довољно добар, довољно сјосодан, довољно убедљив;* [...] устајем, и *шгада* видим да *њреда* мном *ничеја* нема. *Нема шјта да се савлада.* *Нема шјта да се ојкрије.* *Нема куда да се крене.*” (RIBNIKAR 1986: 15–16)

Током развојног процеса, осамостаљивања и одрастања, Јан Непомуцки није свестан значења тог *загађика* нити шта тачно треба савладати, али несумњиво трага за његовим извршењем. Штавише, сва Јанова лутања и (не)(с)налажења усмерена су ка *загађику*. Иако ће имати неколико трансформација током многих година Јанових путешствија, те варирати од идеје о поватку кући до налажења духовног завичаја, *загађајак* ће бити остварен у романескном епилогу.

Иако је непорецива веза између Јана и музике, у тумачењу није довољно задржати се на темељима музичке уметности. Наиме, оно се мора наставити и посредством књижевне уметности, будући да роман представља Јанов рукопис. У складу са жанровским тенденцијама, роман о уметнику делом је исприповедан у првом лицу, те прати протагонисту и његов стваралачки процес који ће изнедрити управо представљени свет који се налази пред читаоцима (LOGAN 2011: 96). Усвојеним навикама, искуством и процесом самоостварања који образлаже, јунак евоцира и како је уопште дошло до настанка текста и шта га је нагнало да се у упусту у тај

облик артистичке активности.

Линда Хачион (1980: 11) у монографији о нарцисоидном наративу и парадоксима метафикције указује на парадигматске књижевне промене које су условиле да тематско средиште романа чине управо приповедач и његово дело – што препознаје и у роману о уметнику. Некадашња фабула која је тематизовала догађаје и активне елементе сада је замењена ликом – у овом случају, уметником, чија интерпретација је у потпуности интериоризирана, будући да наратор рефлектује сопствено стваралачко искуство и предочава значај креативног процеса (НАЏИОН 1980: 12). Таква парадигматска промена, сматра Хачион (1980: 12), довела је управо до тога да се фокус постепено премештао са приповедача на исприповедано, те да су романескна дела сама почела да указују на сопствени развој. У том случају, писац-приповедач усредсређује пажњу читалаца на стваралачку активност, процес писања који се одвија унутар романа, чиме се настанак романа разоткрива у роману, и тиме постаје догађај сам по себи – од једнаке важности као и догађаји о којима ће се приповедати (НАЏИОН 1980: 12).

Отуд је важан тренутак када Јан Непомуцки почиње да пише. Он није у могућности да то чини током несталних животних промена, путовања и лутања. Напротив, писање долази тек у животном епилогу, у старости, када *ипријоведно Ја* са дистанце може да сагледа *доживљајно Ја* и критички се осврне на сопствену прошлост: „Када ја *џо* *џишем* ове *редове*? *Мноџо* је *воде* *џроџекло*. Данас је време када су вештачко цвеће толико усавршили да запањено узвикнемо над природним: дивно, као да је вештачко!” (RIBNIKAR 1986: 175). Вештачко цвеће весник је промена – у систему вредности, у начину посматрања, у разумевању живота. Уосталом, Јан Непомуцки пише тек када постане уметник – када (само)свесно може да сагледа пређашња искуства. Све пре тога је само процес трагања и сазнања. Док филозофски приступа тематизацији романа о уметнику, Блох (1981: 269) сматра да се „догађање у артистичкоме [дави] [...] оним хуманим које се може обликовати, које ваља произвести”. Тек када, као *џроизвод* тескобног животног пута настане уметник, онда је могуће тематизовати сврху стварања и уопште отпочети рукопис. Блох истиче да феномен стварања долази управо из саме позадине уметности, те да се сиже романа о уметнику филозофски заснива као *џриказано дјело џроизвођења* (ВЛОИ 1981: 269). За њега, уметничко дело које настаје у форми романа о уметнику представља:

„[...] рад на гласовима онога Још-не који у стварању неког умјетничког дјела звуче сасвим посебно, разговијетно и *џво тодо* поучно. Ту је у сваком даном случају предочено сањање приче према напријед, па макар само у глави пуној мушица, на младеначком небу испуњеном виолинама, но *увијек се смера рођење дјела*” (ВЛОИ 1981: 269)

На рођење сопствена дела алудира и Јан Непомуцки мноштвом поетичких исказа којима призива значај писања, бележења, успомена и памћења. Такве елементе текстуалности Малмгрен (1987: 17) назива *металинивиситичким коментарима* и сматра да се под тим термином могу сврстати сви делови приповедне целине у којима наратор (уједно и јунак) експлицитно наглашава питање наративности, а тиме и текста који настаје. Као последица изразите самосвести јунака – настаје и самосвестан, ауторефлексиван текст (енг. *self-reflexive text*) (MALMGREN 1987: 16).

Тај термин у великој мери одговара ономе што Хачион (1980: 1) назива метафикцијом – *фикцијом о фикцији* – појавом да фиктивна творевина коментарише себе или лингвистички идентитет. Текст тиме објашњава сопствени наставак и развој, те сазнајемо да Непомуцки почиње да пише на наговор ћерке Ане: „Требало би да пишеш успомене, сви то раде. [...] Требало би да сви људи пишу. Сви колико год их има. Али под заклетвом. Хоћу да кажем, да пишу онако како јесте. И како је било” (RIBNIKAR 1986: 20). Уколико се ослонимо на већ поменуте документаристичке елементе и чињеницу да Јан фигурира оца списатељице, то би значило да се Анин глас може тумачити и као ауторски – будући да управо Јара Рибникар има исто размишљање о литерарним запажањима. Отуд је Јанова упитаност: „А зашто она не пише?” (RIBNIKAR 1986: 20) уједно и аутоиронијски елемент који ће, претпостављамо, годинама касније омогућити мемоарску прозу *Живој и њрича*.

Дело које читалац има пред собом рукопис је самог Јана Непомуцког, његов дневник, успомена на живот, уметност којом се бори против заборава:

„Кад сам био млад, хватала ме понекад паника од старости, али би ме одмах затим поплавило једно осећање; живети од успомена. Да, мислио сам, ја ћу увек моћи да живим од успомена. Јер моји су дани били крцати нечим што се дешава, непрестано се нешто дешавало, нисам се бојао празнине. Али нисам се спремао за старост. Да водим дневник. Да скупљам исечке из новина, фотографије” (RIBNIKAR 1986: 26).

Иако несперман за старост, Јанов дневник јавља се као резултат наведених размишљања. Његова забелешка, споменар или пак читав живот отпочиње хронолошким редоследом – детињством и одрастањем, како би се завршио у старости и на прагу животног краја. Међутим, све оно што је између представља фрагменте, а управо фрагментарном структуром живота започиње и Јара Рибникар своје мемоаре:

„*Живимо у фрајменџима*. Није тачно да је наш живот река. Још мање да може да постоји роман река. *Наш живој се сасџоји од огломака а између њих је њразнина*. [...] У човеку постоји жеља да било каквим отпацама затрпа рупе у себи. А сав се, у ствари, састоји од рупа.” (RIBNIKAR 1986a: 7)

Списатељски порив производи из жеље да се празнине употпуне – што чини ауторка пишући о очевом животу, што чини и књижевни јунак и приповедач пишући о сопственом – мада то није увек могуће. Због тога Јан о деловима свог рукописа говори као периодима пресвученим маглом: „Одбацивао сам раније прошлост. Оставао сам је за касније. Често сувише одлучно, па су читави периоди пресвучени маглом или грубо изрешетани. Искидани тамним мрљама празнине” (RIBNIKAR 1986: 28). О фотографији која тоне у маглу писала је ауторка у *Најомени*. Ређеп (2004: 60) такође уочава тај мотив у њеном стваралштву – најпре у наслову истоимене новеле, а потом и у чињеници да је роман *Јан Непомуцки* „настао у присуству тих давних магли, када се живот одвијао на ивици смрти”. Писање и приповедање отуд су само још један начин да се надвлада смрт, као што ће то бити и музика током ратног периода.

Јан Непомуцки пише подстакнут идејом своје ћерке и непрестано се осврће на

процес писања, на блоховско рађање текста: „Као што видите, враћам се успоме-нама. Почео сам да пишем. Нека сви пишу, рекла је моја ћерка. Она зна шта тежи један живот. Ако каже: твоји животи, колико вреде, ти си живео хиљаде живота, има право. [...] Испитује ме. Највише је занимају људи” (RIBNIKAR 1986: 96). Он непрестано и коментарише текст или недостатак текстуалности: „О томе, будем ли имао снаге и времена, на другом месту. Мислим да би требало да једном забележим све те своје путописне успомене” (RIBNIKAR 1986: 154). Ређеп (2004: 61, 63) истиче како је основни типик јунака „да се не заборавља” и то као последица страха да ће оно што носимо у себи остати „незабележено, несаопштено, свачије, замандаљено, непознато”. Ћерка Ана Јанов је сведок јер, мада то није експлицитно наглашено, можемо претпоставити да управо због ње и за њу Јан почиње да пише – Ана је отуд сведок једног живота, као што је и сама ауторка, према речима Драшка Ређепа (2004: 64), „згранути, унезверени сведок, али сведок међу људима, међу нама”. Отуд Јаново приповедање није само исповест већ варијација сећања, „ужагрених и немирних, исказивања најчешће у кратким, одсечним реченицама које се журе и које се плаше тренутка када времена више бити неће” (РЕЂЕП 2004: 75).

Психологија уметника

Бибе (1964: 5) сматра да се личност уметника лако може уочити, будући да је конституисана кроз *артистички типераменти* – у основи је сензитивна, интровертна природа јунака, која укључује менталне пориве да се дистанцира од света и људи. Одликован пасивношћу и неодлучношћу, али и истанчаном осећајношћу, Јан Непомуцки у потпуности одговара том литерарном обрасцу. То је приметио и Љубиша Јеремић (2009: 119) називајући стање јунака *уметничком осетљивошћу*. Таква артистичка одлика предмет је и Бибеовог (1964: 32) интересовања, те полазећи од *Јага младог Вершера* и сагледајући развојну линију јунака до Русоових *Исповести*, поменути теоретичар сматра да се стереотип уметника утемељује на осећајном јунаку „уништеном од стране безосећајног света”. Међутим, док тумачи Русоове *Исповести*, примећује да је осетљивост Русоовог јунака уједно сплет наслеђених особина, али и интензитета постигнутог раним читалачким искуством (БИБЕ 1964: 42). У амбивалентном пореклу јунака и Малмгрен (1987: 6) види последице уметникове опречне природе и подвојеног бића (енг. *divided self*), те непрестане растрзаности између света ком жели да припада, а не може – света људи; и света ком се опире, а ком непрестано стреми и у ком се једино може остварити – света уметности. Блох (1981: 268) то именује *двозначношћу* – то је „модулација између понора и незгодног успона”.

Развојна линија Јанове осетљивости може се пратити почевши од лика његове мајке, болешљиве и плахе нарави. У опису мајке доминантне су загонетне очи, „сиве, дугуљасте очи [...] очи које не одговарају на питања [...] *очи луталице*” (RIBNIKAR 1986: 7). Мајчин одсутни поглед постаће одлика сина, те детерминисати његову тескобну животну путању и непрестано луталаштво. Од мајчиних карактеристика у роману се истиче и њено интересовање за сентименталне романтичне песме „које је јако лепо певала, па и љубав према уметности која ју је зближила с

мојим оцем, тада већ чланом аматерског позоришта” (RIBNIKAR 1986: 8). Пред сам крај живота, услед сукоба са мужем, мајка се окренула љубавнику, у покушајима да удовољи својој сентименталној природи: „Везивала их је уметност. Обућар и бабица, обоје су били чланови аматерског позоришта, он режисер и аутор романтичних љубавних комада, она главна звезда сцене” (RIBNIKAR 1986: 66). Мајчине уметничке тенденције наследиће и Јан Непомуцки, те ће оне бити непрестана препрека тривијалним животним цртама – оним које услољава очев идентитет.

Отац је представљен као контраст мајци и репрезент је другог животног начела – ригидности и друштвене укалупљености. И мада постоје елементи који и оца окрећу према уметности, попут чињенице да је своје синове желео да види на уметничкој сцени, његова личност претендује друштвеним и практичним делатностима. Отуд је у Јановом рукопису отац окарактерисан каталогом занимања: „[...] председник социјалног осигурања, залагаонице, ватрогасац, соко, оснивач друштва „Неруда”, антиклерикалне тенденције. [...] Иначе, био је столар, веома вешто је из разнобојног дрвета правио играчке, колица, лутке, лукове и стреле, шуле” (RIBNIKAR 1986: 7). Различитост од оца показале се као непремостива, што је у складу са развојном путањом уметника који се мора дистанцирати од њега не би ли спознао себе (BIBE 1964: 22).

Међутим, осим наследног фактора који обликује уметничке црте лика, важан је и удео стеченог искуства, оног који се може пратити и помоћу литературе коју Јан чита: „Поред тога, много сам читао; Сит је имао велику библиотеку књига преведених на немачки језик. Тада сам прочитао целог Тургењева и Достојевског. Читао сам Гетеа и Хајнеа у оригиналу „Прогутао сам мноштво књига” (RIBNIKAR 1986: 15). Приликом дефинисања романескног жанра у који смо сврстали и *Јана Непомуцког*, теоретичари истичу како протагонисте нису само *чињоци сојсџивена живото*, већ и страствени читаоци литературе која ће умногоме обликовати њихова потоња искуства и склоност ка (ауто)рефлексивности (LOGAN 2011: 96). То је и један од предуслова за обликовање текста у првом лицу и појаве метатекстуалности. Зато је и несумњиво да је књижевност коју је Јан Непомуцки *проуџао* оставила трага на његов мисаони свет, што се и огледа у тренуцима самоће, када се, након читања, развија непрестано промишљање о поменутом *загајку* (RIBNIKAR 1986: 15). Уметник је јунак контемплације, а не акције, због чега роман обилује мноштвом литерарних пасажа и дубоким рефлексима у преиспитивању живота – као у сцени лутања степом: „Обузела нас је обамрлост. *Куда иђемо? Шта нас чека?*” (RIBNIKAR 1986: 86). Запитаност Јана Непомуцког пред природним просторством није само ситуациона, већ и универзална – то је запитаност пред животном путањом којом јунак несигурно корача.

Док тумачи Мановог *Тонија Крејера*, Малмгрен (1987: 7) истиче да се Тониова необичност огледа у његовом интелекту, али и способности да види оно што други готово и да не примећују, не разумеју или не могу схватити. Такав облик опажања и спознаје примећујемо и у Јановом карактеру док посматра сопствену присутност у небу: „Небо је *са мном*. *Присуџан сам* у небу. Хтео сам да викнем: присутан сам. *Ја сам небо*. Било је то сасвим *луцкаџо*, али *истиниџо*. Знао сам” (RIBNIKAR 1986: 89). Одсутност од свега људског, али присутност у свету, у приро-

ди, у појавном и апстрактном – у томе и јесте срж уметности Јана Непомуцког. Артистички сензибилитет огледа се управо у способности опажаја, тумачења природе и изналажења смисла у њој. Још један интроспективни пасаж којим Непомуцки прониче у себе и природу представља и његова загледаност у море, где море симболише рефлекс слободе – слободе која се достиже кроз помисао на самоубиство, као израз уметникове меланхолије и сете: „Мирно ми је прошла главом мисао да ће ме струја одвући још даље од обале и да се више никад нећу вратити. Учини ми се то као једно решење. [...] Све су те мисли биле згуснуте у једну пилулу, слану и горку, *йилулу ослобођења коју је мојло да ми йонуди море*” (RIBNIKAR 1986: 80). Замишљеност пред огромним пространствима, прожимање с њима и перципирање природе мора или неба као ослобођења – последица су сензибилности и уметничких опажаја. Стевић (2004: 50) о Прустовом роману запажа следеће: „Контемплативна неактивност Прустовог јунака, која је кључна за његово образовање, учинила је живот немогућим, али је зато омогућила уметност”. Међутим, уколико преформулишемо наведени исказ тако да одговара протагонисти Јаре Рибникар, схватили бисмо да је управо *контемплативна активност* Јана Непомуцког учинила његов *животи немоућим*, али *омоућила умейносћ*.

Владета Јеротић (2006: 21) се на почетку проучавања веза између уметности и болести осврће на Стендалов исказ да је уметник човек помало меланхоличан и довољно несрећан. Артистички темперамент на који смо неколико пута указали одликује се уједно и меланхоличним аспектима личности, неурачунљивошћу, али и оним што смо претходно могли сагледати – помисли на самоубиство уз перципирање мора као слободе: слободе од друштвених стега и животних очекивања. У том нескладу са светом и последичном реакцијом, Јеротић (2006: 26) формулише разлику између неуротичара и уметника. Наиме, уметник јесте погођен ударом који му свет задаје, он се затвара у себе, али се у том затварању, сасвим парадоксално, отвара према самом себи – отуд је почетак уметничког стварања обележен губитком поверења у свет, али не и у себе (JEROTIĆ 2006: 26). То поверење у самога себе, на путу ка спознању самога себе, и омогућава уметност. Блох (1981: 263) истиче како се у роману о уметнику чешће приказује увенуће него бујање. Међутим, не бисмо се с овим исказом могли сагласити у потпуности – то јесте увенуће личности, али уједно је и бујање литературе, музике и уметности: увенућем човека у уметнику буја уметник у човеку. Резултат је, длоховски речено – *рађање дела* (BLOH 1981: 269).

Исход и врхунац процеса обликовања уметника тако постају и дело у настајању – све о чему Непомуцки пише – и настало дело – рукопис Јана Непомуцког, роман *Јан Нейомуцки*.

Закључак

Сагледањем процеса конституисања средишњег јунака романа *Јан Нейомуцки*, истраживање је имало за циљ да осветли начин на који текст посредује модерничку мисао Јаре Рибникар и не опстаје у оквирима (ауто)биографске почетне намере, већ се реализује као роман о уметнику. Иницијалне идеје ауторке да се посредством литературе представи и (пре)испита очев живот остварују се универ-

залном причом о уметнику и артистичким сензибилитетима. Изражени индивидуализам и психологизација јунака, његова неодлучност и интроспекција, утичу на нестабилну животну путању, а испољавају се у насталом тексту. Рукопис насловног јунака дело је у настајању – дело које непрестано објашњава свој настанак и чека да настане – те је стваралачка активност готово надређена своме творцу. Проблем стварања уметности се у књижевном тексту једино писањем и даљим артистичким напорима може савладати, што се и остварује у завршници живота Непомуцког, а што и јесте исходиште *Künstlerromana* и појединих дела модерне послератне српске прозе. Тумачење романа Јаре Рибникар тек је мали допринос у покушајима да се неправедно занемарена поетичка начела ове ауторке одупру времену.

Цитирана лијература

- ABRAMS 1999: ABRAMS M. H. *A Glossary of Literary Terms*. USA: Thomson Learning, 1999.
- BIBE 1964: BEEBE, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.
- BLOH 1981: BLOCH, Ernst. *O umjetnosti: izabrani tekstovi*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- VULF 2017: WOOLF, Virginia. „The Art of Biography (1939)”, *Biography in Theory*, edited by Hemecker W., Saunders E. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017, pp. 124–130.
- GOLBAN 2018: GOLBAN, Petru. *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- GVERO 2007: GVERO, Mladen. *Gambit Jare Ribnikar*. Beograd: Filip Višnjić, 2007.
- JEREMIĆ 2009: JEREMIĆ, Ljubiša. *Književnost razlike*. Beograd: Službeni glasnik, 2009. [orig.] Јермић, Љубиша, *Књижевност разлике*, Београд: Службени гласник, 2009.
- JEROTIĆ 2006: JEROTIĆ, Vladeta. *Bolest i stvaranje*. Beograd: Ars Libri, 2006. [orig.] Јеротић, Владета. *Болест и стварање*. Београд: Ars Libri, 2006.
- LOGAN 2011: LOGAN, Peter Melville. *The Encyclopedia of the Novel*. Wiley-Blackwell, 2011.
- MALMGREN 1987: MALMGREN, Carl D. „From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman”, *A Forum on Fiction*, Vol. 21, No. 1. 1987, pp. 5–28.
- PALAVESTRA 2012: PALAVESTRA, Predrag. *Posleratna srpska književnost 1945–1970 i njena istorija*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. [orig.] Палавестра, Предраг, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*, Београд: Службени гласник, 2012.
- RIBNIKAR 1986: RIBNIKAR, Jara, *Jan Nepomucki*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1986.
- RIBNIKAR 1986a: RIBNIKAR, Jara, *Život i priča I–II*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1986.
- REĐEP 2004: REĐEP, Draško. *Minuli mrak: ogledi*. Novi Sad: Svetovi, 2004. [orig.] Ређеп, Драшко. *Минули мрак: огледи*. Нови Сад: Светови, 2004.
- STEVIĆ 2004: STEVIĆ, ALEKSANDAR, „Künstlerroman kao Bildungsroman: moć i nemoć teorije žanra”, стр. 40–54. https://www.academia.edu/7082094/Kunstlerroman_kao_Bildungsroman_mo%C4%87_i_nemo%C4%87_teorije_%C5%BEanra приступљено 4.7.2023.
- FRAZIER 2011: Frazier, Adrian, „Teorija i biografija: Drugi kao Neko”, *Folia Linguistica et Litteraria: Časopis za nauku o jeziku i književnosti*, 3/4, Nikšić: Institut za jezik i književnost, Filozofski fakultet, str. 413–424.

HAČION 1980: Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Sara Arva

THE PROCESS OF FORMING THE FIGURE OF THE ARTIST – FROM (AUTO) BIOGRAPHICAL TO AUTOREFERENTIAL IN THE NOVEL *JAN NEPOMUCKI*

Summary

Article represents the analysis of the artist hero development process in the novel *Jan Nepomucki* by Jara Ribnikar. The beginning of research emphasizes (auto)biographical and documentary background that refers to the Czech musician Emil Hayek, Ribnikar's father. Nevertheless, in order to show characteristics of the main protagonist – the artist hero – the main focus is on immanent elements and analysis of the character through *Künstlerroman* discourse: while following the becoming of the artist, self-knowledge, artistic temperament and reflections about the world and the Self. Talking about the Self is mainly realized through a self-referential narrative, metatext – the one that narrates about itself – in which case the artist hero has a crucial role: he is developing a story about his life and creating a piece of art. The formation of this kind of protagonist is precisely reflected in Bloch's idea of *birth of the artwork*– where the development of the artist hero is resulting in the creation of a literary text.

Keywords: Jan Nepomucki, artist, artist's novel, *Künstlerroman*, autoreferentiality, (auto) biography, autopoetic

