

Вук Петровић
 Филолошки факултет, Београд
 komsomolsknaamuru@gmail.com

Маниристичка аутентичност Лонговог романа

Апстракт: Рад настоји да утврди естетску пунозначност Лонгове маниристичке прозаизације формално и смисаоно разноликих темеља од драме до идиле, те да укаже на то да се уметничка аутентичност овакве вишестепености може досегнути, но само као вишесмерни процес прозаизације изворних – идиличких идеала и идиличке идеализације прозе. Исходиште је заснивање прозног света као поретка чију самосталну вредност јемчи могућност задобијања идеала не више изван стварности, већ управо у оквирима ње. Средиште прозне идеализације је личност која своју временитост преображава у развој, те која идеал и проналази у свепотврдном измирењу сопствене слободе с препознатим вредностима света.

Кључне речи: идиличко, идеализација, прозаизација, аутентични манир, поетска трансценденалност, временитост, (пост)митско, космоизација.

I

Темељна проблематика хеленистичке уметности, а то је њена пост-класична, другостепена упућеност ка ономе што јој претходи, код Лонга је додатно усложњена до те мере да се свакако може говорити и о многостепености његовог романа. Мислимо на очигледну зависност *Дафнида и Хлоје* од идиличке књижевности, а из чега произлази двојак аналитички проблем. Идиличка књижевност, наиме, већ је по себи херменеутички сложена стога што, тек и само из перспективе александријске посткласичности, она изражава и тематизује аklasични, а каткад и аисторијски или атемпорални идеал. Идиличку наивност изражава веома самоосвешћено умеће зреле или чак и презреле цивилизације, услед чега се нужно нагласак помера с чистоте саме наивности на ненаивну инстанцу која о њој проговара. Крајњи, међутим, проблем потиче отуд што Лонгова, и то прозна реакција на хеленистичку идиличност, по правилу хексаметарски

исказану, долази пет векова након Калимаха и Теокрита, а то, с обзиром на изузетну временску удаљеност, престаје да буде пуки књижевноисторијски куриозитет, већ нужно постаје корективом за приступ самом Лонгу. Уз то, Лонгово романсирање идиле представља посебност у оквиру самог хеленистичког романа, иначе сазданог на авантуристичкој модификацији комичко-еротског, а не идиличког темеља.

Смисаона потешкоћа александријске идиле произлази из тога да ли ће се ова синтагма схватити као природни и једини могући спој или пак као *contradictio in adjecto*: да ли је, дакле, цивилизацијски израз ацивилизацијске илузије естетички манир или маниристички преломљена смисаона аутентичност? Везано за саму александријску поезију, питање смисаоног статуса калимаховске поетике, и то идилички модификоване, код Лонга се нужно претвара у питање саме могућности живота александризма у последњем добу хеленизма. Он је естетски очито могућ, али нипошто више као парадокс изворног калимаховског манира, дакле извора који своју евентуалну аутентичност пррпи из »оригиналне« другостепености каква је могућа и осећа се у 3. веку пре н. е. Широко временски, књижевноисторијски и духовни лук између Калимаховог и Лонговог доба, а захваљујући поетској и књижевноисторијској сложености идиличког александризма по себи, намеће потребу за свеобухватном естетском надградњом одабраних идиличких темеља, како би они унутар новог контекста уопште могли да функционишу као уметнички релевантни израз. Таква свеобухватност, а реч је о премрежености смисаоних и формалних измена, биће предмет нашег разматрања *Дафнида* и *Хлоје*. Уз то, и посебно стога што у времену којем Лонго припада роман још увек није канонизирана форма у модерном смислу те речи, баш *Дафнид* и *Хлоја* потврђује естетски идеал као индивидуално и изузетно дело (идилички роман) које стабилизује формалне и изражајне парадигме, конкретно романа као повесно засноване текстуре засноване на способности да интегрише у себе већ спознато духовно наслеђе, те да интегрисањем – преобликује и створи самосвојан поетски свет.

Лонгова прозаизација идиле има и обрнуто дејство »идилизације« прозе, а двосмерна целина за исходиште има модификацију

основа и облика позног хеленистичког романа.¹ Сâм роман – што је посебна књижевноисторијска сложеност – настаје као прозни израз љубавне тематике установљене у новој комедији.² Наглашавмо, при томе, да говоримо о целовитим изражајним, тј. формално-садржински стабилизаним поетским моделима који могу представљати полазиште за антички роман, а не и о свим појединачним топичким, мотивским, тематским итд. елементима на које се античка проза надовезује (тад би било обавезно описати књижевноисторијски лук од пустоловних тенденција Хомерове епике, преко Сапфине лирске еротологије, до Еурипидове сентиментализације трагедије); у том смислу, разуме се да није нова комедија прва у своје тематско средиште поставила љубав, али јесте формирала посебан еротски сижејни склоп какав се касније преузима и преобликује у романескним остварењима. Роман, дакле, у начелном смислу представља реакцију на драмски израз љубавног сижеа, који се онда модификује најпре у складу с променом форме. Чувајући темељни патос нове комедије, а то је изнутра мотивисана нужност да се на крају досегне обећана срећа упркос спољашњим препрекама, прозаизација доноси динамизацију фабуле, омогућену специфично епским ширењем категорија простора и времена. Тек на темељу овакве, формално узроковане промене, долази и до извесне идејне промене усклађене с позноантичким духовним тенденцијама. Реч је превасходно о етизацији иначе потпуно сачуване новокомичке структуре: комичко разрешење није само логични епилог потрагичког света који стоји изван космичких сагрешења, те у којем водећи принцип случаја одиста и може да подари (или поврати) љубавну срећу; нити је оно мотивисано само релативном обичношћу ликова, па онда и безначајношћу њихових евентуалних грешака; нити престабилираном хармонијом као начином да се позитивно осмисли у хеленистичком добу заоштрени јаз између маленкости људског света и удаљености космичких начела чија се телеологија иначе више не препознаје. Не

¹ Сличним се проблемом бави и Б. Ефе, говорећи о буколизацији романа и епизирању буколике, но указујући на то да је носилац смисла превасходно буколика, те да су прозни елементи углавном подвргнути буколичком преобликовању. ЕФЕ 1982, 66.

² Видети о томе HUNTER 1983, 67; FUSILLO 2015, 2.

престајући да важе, ове се претпоставке у роману усложњавају не пуким присуством него наглашавањем душевно мотивисаних разлога за задобијање среће *упркос*, а, у најопштијем смислу, они се односе на врлину, односно на верност протагониста. Естетска целовитост романескне варијације на комички темељ потиче отуд што се иначе реторичка, штавише софистичка прерада већ познатих сижеа врши кроз призму форме која, захваљујући својим просторно-временским специфичностима, омогућава додатно поунутарњење опште слике хеленистичког космоса. Релативно благу романескну измену већ постојеће и духовно и естетски обликоване грађе карактерише, према томе, промена нагласака, а не коренита оригиналност. Индивидуално пак изражена модификација, какву спроводи Лонго, може се разматрати тек с обзиром на овакав општији контекст касног грчког романа.

У самој сижејној основи не одударајући од готово обавезног новокомичког склопа, Лонго га ипак у битноме саображава природи прозне форме, услед чега она најзад постаје естетским проблемом по себи. Проза, наиме, код Лонга није само решење које по природи ствари мора да изврши измену у односу на непрозну основу, а та се измена с језичке и стилске преноси и на раван читаве текстуре,³ већ се ради о томе да атипичност Лонговог темеља – идила – за последицу има идејно и уопште естетско наглашавање целине односа између хексаметарског претекста и крајњег прозног остварења. Како се, међутим, проблем уопште не исцрпљује у овом односу него у садејствима између идиличког, комичког и прозног, онда се и свака раван романа понаособ, као и његово крајње устројство, могу сагледавати с обзиром на уметничке начине на које се све равни саображавају целини. Једино из естетског начина на који је оваква премреженост спроведена може се сагледавати смисаоност уметнички обликоване многостепености.

Само романескна форма – а под њом подразумевамо не пуку прозу него уметнички начин на који се обликује целина списа – има

³ Георг Роде указује на две међусобно повезане последице Лонгове прозаизације теокритовског предлошка: прва је блага иронизација као естетски ефектан начин на који се хексаметар уопште може пренети у прозу, а друга је саображавање предлошка специфичним законима прозне нарације. G. RONDE 1937, 29.

моћ да разнородне, често и наглашено хетерогене елементе најпре устроји као јединствени тоталитет, а потом да их – што је важно за рецепцију – и искаже као међусобно нераскидиве делове естетизованог поретка. Уосталом, управо су поетска једновременост и подједнако право важења свих тенденција унутар крајње прозне форме ти који организују значење, па тако и начин на који ће се роман уопште примити и разумевати.⁴ Сваки покушај да се сегменти Лонговог романа – били они везани за поједину сцену, стил или идеју – разматрају искључиво као самодовољни и изван целине текста, нужно води у редукционистичку странпутицу.⁵ Разуме се да свака појединост има своје право важења, те да без њене пуноправности уметничка целина – будући да она није апстрактна и *a priori* подразумевајућа категорија – једноставно и не функционише. Ради се о томе да уметнички изражена посебност своју пуноважност и задобија само уколико се разуме као дејство које учествује у обликовању вишеслојне целине. Као начело уметничке целине, искључиво је прозаизација та која повезује и хармонизује све равни, и то на тај начин да се целина саткана од већ створеног преображава у аутентичност која – и то наглашавамо – тиме не престаје да буде маниристичком. Прозаизација, другим речима, »парафразу«⁶ претвара

⁴ У јаусовском регистру, посебно Ефе говори о многоструким хоризонтима очекивања, а превасходно еротско-прозном и идиличко-хексаметарском, које Лонгов роман зазива. EFFE 1982, 66 и д.

⁵ То, примера ради, чини Ервин Роде критикујући наводну неусаглашеност између идиле и романа, слабу мотивисаност комичког преокрета, лажност љубави, а стварност пожуде итд. Роде не узима у обзир смисаоност прозног склопа, те оне елементе који граде тај склоп оцењује као деконтекстуализоване феномене. E. RONDE 1960, 548–550. Његов приступ критикује Г. Роде, и то указујући на суженост самог полазишта, а то је оцењивање романа кроз опозицију »наивно« и »софистичко«: G. RONDE 1937, 23–25.

⁶ Г. Роде истиче парафразу као кључни поступак у прозаизацији стиха: она не значи пуку реторичку прераду, већ прозно проширење граница песничког света, а које се исказује у убедљивој мотивацији прозног збивања: G. RONDE 1937, 31. Такође, имамо у виду темељну тезу којом Ранко Козић у својој монографији *Рођење романа из духа парафразе* објашњава генезу читавог романескног жанра, доводећи тиме у везу његову реторичност и онтолошку поставку. Наводимо језгровити исказ из епилога ове филолошке студије: »да је антички роман настао вежбањем у прозном парафразирању поетског предлошка чији сиже

у уметнички сврсисходни поредак хеленистички многослојног карактера.

Премда је у тематском смислу јемство целине и тачка пресецања свих тенденција љубав, тек естетизација те љубави успоставља склад између следећих тежњи: комичке, у којој логика структуре усмерене ка срећном разрешењу доминира и над самим протагонистима, а услед чега се образује извесни јаз између оностраног делања лика и њему надређеног и непознатог устројства космоса, што за изходиште има то да се, премда не незаслужен, крај схвати као благодатна случајност; авантуристичке, у којој се настојања заљубљених приказују унутар просторног тоталитета света, а у којој се интима ликова и ширина света уједињују кроз време,⁷ додуше само утолико што се крајње спајање заљубљених схвата као природни крај отпорности на спољашњу шареноликост; идиличке, која је свакако и значењски најсложенија. Као хексаметарски израз калимаховске поетике, идила почива на већ поменутом парадоксу пасторалног александризма. Врхунац оваквог парадокса свакако је Вергилијева Аркадија као израз природне артифицијелности и артифицијелне природности. Две, наиме, особине идиле јесу – да се послужимо идеалистичким одредницама – њена сентименталност и трансценденталност. У првом се случају начелно парадокс објашњава као природност: идиличност нужно може да постане проблемом тек у опште узев анидиличном, а књижевноисторијски и духовно посткласичном свету, који властиту оскудицу – а она се, што је за нашу тему значајно, односи и на аутентичност – претвара у уметнички исказану жудњу. Проблем аутентичности, најчешће сагледан кроз однос другостепеног текста према миту као естетском изворишту божанствености космоса, изражава се тако да се некадашња и по себи одсутна изворност поново задобија, али не више као »ондашња« пуноћа, него као повод, грађа, игра, или, другим речима, као уметност сама. Однос према традицији – песничкој, мисаоној и религијској – артикулише се кроз калимаховску двојакост: кроз отклон према непосредности велике форме, али и кроз задржа-

карактерише преокрет и хепиенд, а то је без икакве сумње комедија.« Видети Козит 2011, 546, 551, 553.

⁷ Мада је оно још увек спољашње и неразвијено. Бахтин 2012, 343–367.

вање стиха који допушта да се наслеђе посредно реартикулише. Ондашња, према томе, аутентичност – а, да будемо сасвим јасни, она се тиче божанства, и то не као прерађене приче него као чисте истине – може се преобликовати само уколико се сама освести кроз нов однос, који ће нагласак с хијератског преместити на естетско. Александријска трансценденталност, у том смислу, односи се на дивинизацију уметности као начин да се одсутном уопште да израз који неће по себи бити лажан. Једноставније речено, уопштена ситуација у којој идилу опева цивилизација рационализованог учењаштва конкретизује се кроз опевање обе, а не само идиличке инстанце, што за крајње исходиште има опевање саме песме (чиме се уједно и сâм хексаметар преображава, а чувајући при томе своје право важења). Све три, међутим, тежње – авантуристичка, комичка и идиличка – изнова се реконтекстуализују с обзиром на смисаодавност Лонгове прозе.

Заобилазећи Лонга, кога је видео као представника авантуристичког романа, Бахтин је епохалност идиличког, односно романа искушења одредио кроз призму модернизације времена, тачније кроз пробој којим се провизорност авантуристичког претвара у стварност психолошки заснованог времена.⁸ Настојећи пак да укаже на повесни развој читавог романа, Бахтин не застаје посебно на целини Лонговог романа, за нас темељној управо стога што се и категорија времена објашњава помоћу њему иманентних својстава, а преваходно помоћу идиличности. Насупрот, наиме, општој слици античког романа, Лонго време приказује у нераскидивој вези са судбином јунака, што значи да га са спољашњег оквира преводи у раван целине збивања, услед чега најзад читав сиже бива одређен својом временитошћу, те се и сâм роман указује као повест у временском развоју. Првостепена, дакле, Лонгова изузетност тиче се органског стапања времена и приче, захваљујући чему прича уопште и задобија свој унутрашњи ток и, што је изузетно значајно, ток као развој ликова. Оваквом темпорализацијом, којом се *Дафнид* и

⁸ Бахтин 2012, 472–482; 186–191. У последњенаведеном тексту («Роман воспитания и его значение в истории реализма») реч је о тзв. роману искушења као грчком жанру којим се коначно смењује наивност романа лутања, те у којем се јавља психолошко време.

Хлоја и заснива као модеран романескни жанр, из темеља се мења изворна смисаоност идиле – управо преламањем кроз време, она се прозаизује и истовремено усклађује с интенционалношћу лонговског контекста.

Прозаизација комике не значи и њену фундаменталну измену, већ превасходно екстензију како спољашњости света, тако потенцијално и унутрашњости ликова. Прозаизацијом, међутим, идиле вишеструко се реинтерпретира полазни жанр. Најпре, са становишта код Теокрита примењене Калимахове поетике засноване на привржености малој форми, свака прозаизација значи и епизацију као искорак одатле. Начелност овог раскорака јасно је конкретизована кроз статус времена унутар идиле као мале форме: како се маленост не односи (само) на квантитет него превасходно на премештање нагласка с епске свеобухватности на естетичност сегмента, онда је начин да се то постигне реално замрзавање, а смисаоно потенцирање времена.⁹ Но, будући да, барем у самој грчкој антици, романирање не значи и обнављање амбиције епа, а посебно не хомерског, епизација не значи отклон од александријског идејног домета, већ од поступка. У форми идиле, ипак, поетика и идеологија сустичу се баш у тачки времена, и то двојако: временска протезност ствар је великог епа, али и њему потпуно супротне – прозе чисте стварности. Поетски отпор идиле према епској значајности повезује се са смисаоним отпором према временитости реалног прозног тока, што најзад естетски исходи у форми која безвременост приказује као идеал. Своју смисаону сложеност, поготово код Вергилија, идила остварује кроз осликавање идеала насупрот претећој стварности – она се, дакле, не укида, већ служи као начин да се идеал динамизује.¹⁰ Идилчка проза, с друге стране, чак и када задржава јаз

⁹ Под тим мислимо на временску плодност одабраног сегмента: како је он најчешће митски, онда он одиста својом непотпуношћу значи своју прошлу и будућу пуноћу. Овакво приступање митском времену, ипак, значајније је за форме написане у дистиху и за епилиј него за идилу.

¹⁰ Критикујући Г. Родеа, те његово инсистирање на Лонговој зависности од Теокрита, подробно доказаној у Лонговом преузимању и парафразирању Теокритових мотива, Михаел Мителштат указује на то да, поред овакве позитивно утврђиве спољашњости веза, Лонго ствара идилчки свет који је суштински понајвише сродан управо Вергилијевој аркадској идеализацији теокритовског

између идеала и стварности, то не чини тако што идеал издваја из стварности него управо тако што његово задобијање приказује унутар ње, а што се све, разуме се, не збива захваљујући произвољним одлукама аутора, већ захваљујући логици самих форми.

Одсуство праве временске текстуре идила надокнађује управо динамизацијом идеала, односно приказом процеса његовог обликовања у односу на оно што је њему страно. Идеал се стога најпре заснива кроз негативитет, као супротност немитској редовности, а она се пак састоји из тока, из устројства које у себе апсорбује целину модерне стварности, укључујући и зло. По себи, као чиста афирмација, идеал постаје »детињим добом људског рода«, миром и невиношћу,¹¹ који, и то насупрот стварности која појединца издваја из света, читаву човечност изнова укључују у космички поредак. Идилчка човечност изједначава се с два нераскидиво повезана аспекта постојања: са стваралаштвом и душевношћу, тј. с поезијом и љубављу. Поред, наравно, конкретног преузимања мита као грађе, суштинска митска природа идиле огледа се првенствено у космоизацији света као стопљености читавог човека с читавом природом и божанственошћу. Услов за задобијање сопства као неодвојивог дела божанског света јесте стваралаштво, а оно се – сасвим у складу с начелима хеленизма – указује као трансцендентално, наиме као опевање сопствене љубављу обузете душевности. Као трансрационална снага активног односа према другом, управо је љубав тачка сједињавања читавог космоса, те стога певање о својој љубави постаје опевањем космоса самог. Идилчким сједињавањем себе са свиме насупрот стварносном раздвајању (а оно се осећа и у миметички заснованој новој комедији кроз огромну и непремостиву дистанцу између поретка света и судбине ликова) идеал се формира као златно, рајско доба свеусклађености које претходи разбијању веза. Премда нипошто не искључује бол, патњу, па ни смрт од љубави, чије су последице дејства, према томе, стварне, сâм идеал, и то као тотализујућа моћ превађавања, претеже и над невољама не дајући им апсолутно право важења, већ их, уместо тога, укључујући у виши поредак космичке смирености. Но, ни идеал – а за шта је поетски разлог динамичност његовог

сицилијанског реалитета. MITTELSTADT 1970, 219.

¹¹ SCHILLER 1984, 276–277.

обликовања – не значи апсолутну присутност у приказаном свету. Романтична мисао о сентименталности као тежњи за идеалом овде се конкретизује кроз симболичко осликавање идиличког света као оног коме је идеал иманентан и у коме је остварење идеала тек највиша могућност. Како је, као поетска целина, идила приказ космоса, онда свака конкретна »слика« јесте фигура тог космоса: појединачна прича, дакле, значи степен своје приближености идеалу.

То *mutatis mutandis* важи и за идиличко време. Општа тежња за златним веком указује и на тежњу за потпуним »усадашњењем«, те за задобијањем безвремености. Како је, међутим, реч о симболичком преламању идеала, односно о приказу ступњевитог приближавања идеалу, онда се време у пуном смислу не укида, али се зато даје као знак усклађености сопства с космосом. Будући да представља симболичку потенцију апсолутног идеала, човек је носилац слике космоса, али не престаје да у оностраности буде одређен својом људскошћу, а она је супстанцијализована кроз временитост насупрот божанској вечности. Чак и уколико досегне максимум своје божанске потенције, човек то и даље чини кроз целину симболичког пута, наиме кроз евентуално обожење након искуства смрти: само афирмација целе људскости, одлучујуће одређене временом, може субјекта да актуелизује и метафизички, као припадника космоса. О томе говоре и по карактеру *par excellence* александријске параболое о метаморфозама (мислимо на голубицу, сирингу и Ехо) у Лонговом роману: њихова смисаона параболитност произлази из приказа стапања с вечном природом, што треба да послужи као микрокосмичка слика целине романа. Уколико, уз то, људска рекосмизација након смрти значи потврду идиличности света, онда смртност и није слабост пред идеалом него је управо симболички начин да се људскост уопште укључи у универзални поредак.

Идила, као ни Лонгов роман, разуме се, не обликује космос кроз апстрактну метафизику, већ превасходно кроз одуховљену чулност као само средиште космоса. Реч је о природи као окружујућем богатству сензација, које пак и саме – својом симболичношћу – значе или и јесу принцип вечности.¹² Као делатно начело саучествовања с

¹² Упућујемо и на чланак Ј. О'Конора, посвећен »птичјем« фигурисању бога Ероса као начину да се поетски изрази нераскидиво јединство природе, божан-

протагонистом, који, при томе, и сâм дела у сазвучју с околним светом, природа се указује као сложено јединство у себи, које образује пут од чулне временитости до натчулне, али из чула проистекле и у њима садржане вечности. Ово природи иманентно јединство микрокосмичка је слика свејединства идиличког света, па према томе и јединства између човека и природе. Утолико људска тежња за задобијањем безвремености одговара вечности обнављалачке природе, што је, међутим, тек крајње смисаоно исходште којем претходи стапање специфично људске линеарности и природне цикличности.¹³ Идила, у том смислу, приказује процес сједињавања два времена, чији тек крајњи идеал треба да постане укидање времена: чак и евентуално досезање безвремености могуће је само кроз временитост, и то не више само због смртности човека него због целине споја људског и природног тока.

Време саме природе сложено је стога што почива на двојству пролазности и непролазности. Природа је, наиме, вечна, али не као фиксирана сталност и неизменљивост него као непрестано обнављање из себе. Будући силом, и то стваралачком, која се рађа из власти те пропадљивости, природа је кључни симболички принцип целине идиличког света. Идеал екстратемпоралности не значи и то да су два њему подређена тока времена – линеарни и циклични – једнаке категорије. Очита премоћ природе подразумева то да су људска настојања усмерена управо ка природи, која у себи садржи потенцију идеала, те сâм тоталитет времена. Идилички идеал стога се тка као људско приближавање активној природи, те као људско укључивање у свеколики ток света и, најзад, као постојање делом више целине која је сопству изворно сродна. Сагласје између човека и природе, према томе, није пуки топос идиле, поготово не у вулгарном културолошком смислу приближавања сфери од које се човек космополиса отуђио и сл. Идила изражава александризам као поетику, а не Александрију као историјски објективитет. Посреди је читав комплекс формалних и садржинских питања која заснивају идилу као естетску и идејну целину. Напомињемо, при томе, да изношењем оваквих ставова не негирамо осећање отуђености у космополису као

ствености и љубави: O'CONNOR 1991, 393–401.

¹³ О томе детаљно и ПИЛКОВИЋ 2005, 184, 199.

могуће полазиште за идиличко опевање космополису супротстављеног – сеоског живота, нити заобилазимо чињеницу да дихотомија између племените наивности села и нехуманости града¹⁴ – коју пак изражава баш александријски цивилизацијски регистар – може постати и садржина конкретног текста, или чак и смисаона тенденција, посебно што она за Лонгов роман непосредно и важи. Наша првенствена намера тиче се идејних могућности рођених у самој песничкој форми идиле, а, како инсистирамо на идеалу, додуше, као сугерисаној потенцији текста, а не експлицираној освојености, и то чинимо с обзиром на Лонгову прозну надгрању, која је, по нашем уверењу, утемељена управо у највишим фигурацијским дOMETИМА идиличке форме, јасно је да, у књижевноисторијском, али и у типолошком контексту, много више него с Теокритом, Лонгов спис успоставља однос с римским идиличким изразом, и то не само Вергилијевим, већ такође и с Тибуловом идилизацијом љубавне елигије.¹⁵

*

Сходно реченом, пренос идиличног у роман изискује или извесно »деромансирање« романа или пак битну модификацију идиле. Премда се идила темељи на унутрашњој динамичности као процесу субјективног приступања њему иманентном космосу, што би за исход имало укидање људског времена, ова форма подразумева отпор према сижејној прогресији. Ради се, уместо тога, о тежњи да се сиже сведе онолико колико то сама хексаметарска форма може уметнички да трпи: као процес »обезвремењивања« или »усадашњења«, идила тежи дефабулизацији. У складу са значењем термина, она сведено опева слику, а нипошто не епски ланац слика. Изузетно је, при томе, важна природа те слике: у основи, она је новокомичке, а утолико и типске провинијенције, али само као исечак који не

¹⁴ Тиме се посебно бави Ефе, тумачећи посттеокритовску идилу као еротско-хуморескну реакцију града на наивност села (Effe 1982, 66), те Лонгов роман као текст упућен градској образованој публици, којој се, кроз повест идиличке љубави, не нуди озбиљна алтернатива, већ привремени фантазијски отклон од стварности (исто, 80ff).

¹⁵ О сродности између Тибулових идиличких тенденција и Лонгове идиличке прозе говори и Hunter 1983, 21; такође Pilirović 2005, 179.

захтева догађајно уоквирење. Дабоме да и идилички приказ захтева разрешење, али оно – што је у темељној супротности како с драмским, тако и с епским формама – не произлази из сужејног усмерења ка томе да се одговори на питање односа између јунака и света. Идилички расплет по суштини је поетски трансценденталан стога што долази као нужни крај читавог процеса опевања љубавне бољке. Главна разлика између идиле и великих епских, па и комичких форми састоји се из поетског статуса »редовног« света.

Свој космички идеал потискивања целине људског времена идила остварује кроз заснивање парадокса вечног тренутка. Њиме се, наиме, исказује немогућност да се апсолутност задобије по цену укидања људскости, али истовремено и моћ да се једино кроз саму људскост идеал уопште учини присутним. Важније, међутим, за тему романсирања идиле јесте то да, поред односа између временитости и безвремености, парадокс идиличког времена подразумева и одлучујући отклон од тока стварности. Независно од своје унутрашње сложености, идилично време – а оно је средиште самог идиличког света – значи строгу омеђеност према спољашњости. Премда је, што смо и истакли, спољашњи свет поетски веома значајан као ефектни начин како да се образује оно изван њега, а то је управо идила, тако и да се кроз претеће границе идилички идеал искаже као угрозиви, па онда потенцијално и опсенарски, он нема самостално право важења. Спољашњи ток, дакле, није и не може да постане позитивитетом идиличког света. Са становишта саме идиле, спољашњост значи немитску стварност у којој је космизација љубави и песме, као и појединца и његовог окружења, онтолошки једноставно немогућа. Са становишта пак романа, светски ток истоветан је самој прози као настојању да се постмитска стварност изнутра осмисли као животни развој, те да се прикаже као целина која управо има самостално, а каткад и искључиво право важења.

Јасно је, стога, да, према оваквом унутрашњем устројству, идила логично почива на крајњој самодовољности слике, сцене или ситуације, те да би свака озбиљнија сукцесија сцена урушила саме идиличке постулате. Управо због тога, идили иманентни процес образовања временског идеала, као и симболичког преламања вечности кроз људскост, не значи и сужејну прогресију у смислу

приказивања временског хода ка смрти.¹⁶ Премда међусобно веома удаљене, митска трагедија и немитска проза на потпуно су другој страни од идиличке временитости и смртности. Трагедија и роман већ и на равни сижеа представљају човека баш као биће усмерено ка смрти: то усмерење у трагичком случају се даје језгровито, а у романескном екстензивно. Митски карактер трагичке смртности произлази из тога што се само кроз смрт врши реафирмација херојства, па онда и читавог космоса, који страдањем кажњава огрешење о властито устројство. Но, оваква – трагичка космизација није сродна идиличкој, стога што се она у трагедији остварује кроз крајње наглашавање самог страдања појединца који се издвојио из космоса, а у идили кроз релативизацију смрти по себи: она је, наиме, самостално неважна због тога што не долази као *сижејни* одговор на изузетност појединца, већ, супротно томе, смрт значи само нужну тачку у симболичком приказу стапања космичких равни. Стапање, наравно, подразумева очулотворење вечности, односно кроз смрт дату хуманизацију космоса. Романескна смрт – барем начелно узев – своје максимално важење не црпи из митско-космичког смисла као у трагедији, већ из настојања да се вредност оностраности потврди кроз развојну целину живота. У сваком случају, смисао смрти и смртности (или, што је у овој прилици исто: времена и временитости) у трагедији и роману потиче од сижејне сукцесије као последице тежње да се прикаже случај индивидуе која себе поставља насупрот свету, односно космосу, док у идили потиче од одсуства сижејног развоја као последице хтења да се човек опева као део космоса, не као његов изузетак. Самосталност редовног времена света, какво у трагедији изазива грешку и пропаст, а какво у роману истиче развој као пролазност, у идилични склоп може да продре само уз битну надградњу идеала, која би подразумевала његову хармонизацију са самом идејом прогресивно дате смртности. Да се,

¹⁶ Ј. Пилиповић наглашава то да идила тематизује смрт, али нипошто и смртност. Премда ми користимо оба језичка решења, не мислимо да тиме западамо у недоследност: наш циљ јесте образложење естетске динамичности идиле, за коју је одлучујућа чињеница човек као пролазно средиште непролазног космоса. Таква динамичност свакако стоји насупрот сижејној динамичности оних форми које тематизују не само човека као смртно, него и експлицитно као биће које иде ка смрти (а што, разуме се, нису једнаке ствари). ПИЛПОВИЋ 2005, 208.

дакле, идеал универзализације света задржи, али као процес који не би више потицао само од естетске динамизације него и од увида у то да сâм земаљски, оострани и немитски ток није раздвајајућа другост у односу на преображај свег времена у безвременост, већ да такав идеал постоји и унутар тог тока.

Усклађивање идиличког идеала и прозног тока поетски се употребљује кроз превазилажење малопре поменутих једностраности: чистог прилагођавања идиле роману или обратно. Могућност да се сусрет између идеала и прозе не претвори у превласт једне стране, а што би водило детронизацији идеала самог, као и пренаглашавању стварности без илузија, тиче се управо аксиологије двосмерних одговора: да, наиме, прозаизација идеала истовремено значи и идеализацију прозе.

У начелном смислу, идилички роман – при чему пружамо поверење Бахтиновим речима – показује тежњу ка томе да се кроз предњепланско јединство места створи циклична ритмичност времена.¹⁷ Просторна, према томе, фиксираност – потекла, уз то, од конкретне омеђености идиличког света – у спречи је с укидањем времена као прогресивне снаге »ка«. Само време се не поништава, већ се његова многоликост сужава на природно време вечног обнављања, те на људско приступање таквом, цикличном времену. Потискивање или чак и непризнавање људског и времена људске повести очито исходи најпре у просторно-временској, па онда и у опште смисаоној посебности идиличког романа у оквиру своје форме. Изузетност просторног и временског плана идиличке прозе парадоксално се претвара у укидање саме прозне супстанце: спољашње разноликости, унутрашње променљивости, те укупне суодносности између појединца и светске повести. Крајња последица настојања идиличког романа да се ограничи на минималне реалије живота јесте одсуство свакодневице.¹⁸ Њу у овом случају, напомињемо, не треба схватити као разорну обичност него као снагу тока у односу на који се уопште сагледава мера осликане стварности. Општа структура оваквог прозног феномена задржава идилички идеал, али по цену

¹⁷ БАХТИН 2012, 473.

¹⁸ Исто.

његовог изопштења из прозне поетичности. Лонгов, међутим, роман представља представља посебан случај.

II

Лонгова посебност у вези је с начином на који се идеал идиле претвара у идилнички идеал романа. Најпре, *Дафнид* и *Хлоја* није чист идилнички роман, већ, као што смо напоменули, текст који идилничку срж прерађује кроз љубавну матрицу. Лонго, заправо, идилизује авантуристичко-љубавну структуру: настојања заљубљених да остваре свој однос упркос препрекама код Лонга се усложњавају утолико што се нагласак помера са спољашњости препреке на унутрашњост тежње, а она је истоветна потреби да се очува идеал идилничког постојања у целини света. Многоструке Лонгове тенденције – љубавна, комичка, пустоловна, идилничка – усклађују се не само кроз спољашњу, углавном каузалну мотивацију¹⁹ него – што је много важније – и кроз логику њихове унутрашње спреге и међузависности. Кључна тачка сустицања токова јесте развој, и то онај посвећен љубавном сазревању јунака. Образовни, дакле, ток, а он сведочи о темељној разлици између Дафнидовога и Хлојинога бића на почетку и на крају списа, тиче се искључиво њиховог учења о љубави, а ова је пак гарант идилничности њиховог живота. Врло засићена топосима, као и ситуацијама и мотивима из књижевне традиције,²⁰ текстура естетске целине сачињена је ипак тако да очување идилничког идеала буде условљено психолошким напретком јунака, који је сâм приказан кроз ланац комичко-авантуристичких заплета. На тај начин се и наоко чисто реторички топоси претварају у елементе унутрашњег текстуалног процеса, те се поводи, украси и егземпли заснивају као

¹⁹ Која је и иначе климава. О томе посебно говори Е. Роде. Е. RONDE 1960, 548.

²⁰ Видети рецимо код Мителштата, који се, за разлику од Г. Родеа, не ограничава само на Теокрита као извор прераде, већ указује на везе с целином грчке историје песништва, од Хомера и Хесиода, преко Сапфе, потом Биона и Мосха, све до Анитиних епиграма: MITTELSTADT 1970, 213–224. Сличном задатку посвећен је и Хантеров текст (HUNTER 1983, 22–31), но не с циљем да поброји позитивна знања о односу између Лонга и предложака, већ с намером да укаже на оригиналну селективност Лонговог приступа традицији: кључ, наиме, његовог поступка није репродукција, већ управо преобликовање.

оквири или стубови прозног обликовања. Такав је случај с приповедачевим објашњењем конкретног повода приче.

Слика на основу које настаје роман типичан је манир познохеленистичког романа,²¹ те представља тако рећи објаву његове другостепености, и то миметичке и, заправо, екстензивно »екфрастичне«.²² Штавише, Лонгов приповедач не само да задржава него и екстремизује свест о својој многолико посредованој сентименталности утолико што инсистира на томе да је њему самом уметничко дело ближе од идилички описане природе на Лезбу. Код Лонга се пак овај манир актуелизује не путем радикалног онеобичавања него кроз целином романа потврђено осмишљавање иначе спољашњих реторичких елемената. Приповедач је слику угледао на Лезбу, а овај топоним код Лонга није само начин да се кроз књижевноисторијско дистанцирање додатно оправда љубавна тема изолованог света, већ је и одредница читавог, и већ у првој глави описаног, романескног микрокосмоса, који се састоји из тоталитета цивилизацијског рада, напретка, вештине за вештачко стварање, али и из атехничког идилизованог предела. Смисаона целина романа – хармонизација прозног и идиличког – изграђује се управо кроз успостављање динамичких односа између ове две животне сфере острва. Поред тога, а у вези са семантиком повода, слика представља повест љубави,²³ што је синтагма вишеструко упечатљива. Сама повест, наравно, значи временску семантизацију чисте сукцесивности, чиме се љубавна прича најављује не само као догађање него и као унутрашњи развој. Најзад, веза између идиле као слике и прозе као повести употпуњава се и кроз конкретизовање Дафнидове и Хлојине историје као слике космоса у романескном свету: читав роман заправо је остварено и заокружено ткање већ створене визије невиности у

²¹ Примера ради, и роман Ахила Таџија почиње на сличан начин.

²² О екфрази као маниру типичном за буколички израз, који тематизује однос између уметничког, чак техничког повода и атехничке, природне сусптанце, говори HUNTER 1983, 40–51.

²³ Реч је о синтагми: ἰστορίαν ἔρωτος (1.1.1). Лонго 2001, 9. За проверу изворника коришћено је издање HEKNER 1858, 241. Напомињемо да ову синтагму Р. Меркелбах, што је сасвим у складу с његовим изучавањем мистеријског карактера романа, схвата експлицитно и као »историју (бога) Ероса«. MERKELBACH 1962, 194.

свету умећа. Стога и приповедачева приврженост уметности као поводу за уметност, а насупрот природи која се у његовој уметности прославља, не представља само познохеленистичку иронију него најпре синтезу свеукључујућег света стварносне временитости.

Сходно изреченом, Лонгов роман успоставља сложену ситуацију у погледу проблема времена. Читав роман почива на временском развоју убедљиво мотивисаном психолошким развојем ликова, а исходиште баш таквог временског плана јесте победа идиличког идеала. Сâм идеал, при томе, и даље значи и људско прикључење природном времену, што је врло јасно дато како кроз ток целине који, уз властиту прогресивност, прати цикличност годишњих доба, тако и кроз низ детаља, епизода и идиличких топоса везаних за дословну Дафнидову и Хлојину срођеност с конкретним светом природе; мислимо на низ сцена које такорећи представљају, чак и стварају текстуру њиховог стасавања за љубав: од чињенице да су их животиње одгајиле, те тако и очувале за сâм живот, преко улоге животиња у њиховом еротском развоју, у спречавању претњи том развоју (нпр. током епизоде с гусарима), потом кардиналне важности природе за психе јунака (нпр. Дафнидов очај због баште коју му је пакосни говедар уништио, а, опет, све из љубоморе због истоветности Дафнидове верности природи и љубави), све до присуства животиња на свадби, уприличеној, и то упркос томе што су јунаци спознали своје аристократско порекло – у природи. На тај начин Лонго ствара посебан вид идеала: он је идилизован, али не и идилички. Док изворни идеал идиле значи симболичко стапање људског с природним, али кроз симболички приказ људског постајања делом космоса, лонговски идеал значи једнакоправно стапање људског, природног и космичког времена. Идилички план задржава људскост као симболички темељ нужан за приказ целовитог процеса космозације, а лонговски план – што је управо кључна смисаона одлика романескне форме – за извор, средиште и сврху има самосталност времените људскости. За разлику од идиле, Лонгов циљ није приказ преображења чисте људскости у космос: тада, иако учествује у обликовању космоса, сама људскост губи властиту апсолутност. Лонго стога приказује људску апсолутност не више као слику идеала него као идеал сâм. Уметничко исходиште – дато и кроз формалну и кроз

садржинску целину – јесте космичка хармонизација људске линеарности и природне цикличности. Овакав романескни вид усклађивања омогућен је тиме што линеарност није више приказана као пролазност насупрот природном обнављању него и као развој без којег се идеал и не може досегнути. Пролазност није само ход ка смрти; штавише, она је то само секундарно, а превасходно је ход ка спознаји.

Док идила опева прелаз временитости у безвременост, Лонгов роман описује сусрет између пролазности и трајања (природног и вечног). Ни код самог Лонга пролазност није једина и довољна инстанца, али – за разлику од идиле – јесте и самостално пунозначна вредност. Тако се лонговски идилизовани идеал указује као апсолутна хуманизација, која се неће додатно уланчати у космички ток него која јесте космичким током. Идеал овакве хуманости представља нужни пробој из идиличког идеала заснованог на слици изузетој из редовног тока живота. Романсирана надградња идиличке слике по природи ствари изискује укључење идеала у нови контекст – спознајуће љубави, што за последицу има како обogaћење свих равни новог контекста, тако и контекстуално усложњење самог идеала. Његова идилизованост односи се на то да роман и даље приказује космичку уланчаност појава које се међусобно осликавају: чисти и невини однос између Дафнида и Хлоје одговара њиховој појединачној и заједничкој верности природи, ова је пак трансцендентални носилац митске снаге која љубав спаја с песмом, а песма сама узноси над стварном, али релативизованом патњом. Поетско изходште јесте успостављање *par excellence* идиличког моста између главних ликова, природе, поезије и мита. Протагонисти, међутим, нису само симболичким ланцима удаљени али и потенцирани одједи орфичко-дафнидовске смисаоности,²⁴ већ су бића кроз чији

²⁴ Меркелбах тумачи другачије: он роман схвата као мистеријску игру, а јунаке као праве мисте, тј. носиоце и посвећенике превасходно диониског култа (MERKELBACH 1962, 192–224). Према нашем суду, Меркелбах запада у – по садржини супротну, но по логици истоветну – једностраност као и Е. Роде. Обојица губе из вида Лонгову целину као унутрашњу спрегу прозе и идеала, с тим што Роде застаје само на реторичко-софистичком карактеру саме прозе, а Меркелбах на мистеријским елементима, које, међутим, узима као апсолутне самодовољности, а не и као текстуалне чињенице фундаментално саодређене како суседним прозним низовима, тако и романескном целином. Ова, наиме, барем по нашој процени, никако не

се развој митска смисаоност усклађује с пуноправном квалитативношћу људског времена. И то време је у роману представљено као вишеслојни однос између јунака и света.

Као оно које се тиче Дафнидовог и Хлојиног развоја, људско време је обликовано епистемолошки утемељеном хуманошћу. Учење, наиме, протагониста односи се на тоталитет невинно-душевне људскости у том смислу што се она исказује и према сопству и према другости, а сама другост подразумева и вољено биће и окружујућу природу. Наивност сексуалних настојања нераскидиво је повезана с хтењем и да се другоме не учини зло, али и да се активно учини добро. Наивна, даље, беневољентност гради се кроз однос сопства према другости као према субјекту, а не објекту, што је, најзад, кардинална вредност која отвара врата сједињењу људи међу собом и људи с природом. Упоредо пак с тим – а не изван тога – постоји и ток света, везан и за Лезбо и за ванострвске сфере.

Идилизовани свет Дафнида и Хлоје почива на границама према спољашњем свету, но те границе не значе потпуну подвојеност света, те идилизовану изопштеност и изузетост из светског тока. Важна особина света романа јесте пропусност граница, насилна и ненасилна. Агресија се везује и за свет ван Лезба (тирски гусари) и за изванпасторалне сфере на самом Лезбу (Метимњани), али спремност и за мирољубивост показује само цивилизацијски, тј. градски део острва; дабоме да је, при томе, веома значајно то што беневољентност потиче баш од света Митилене, дакле од тачке према којој протагонисти, с обзиром на своја порекла, ионако нису туђинци. Да будемо сасвим прецизни: нападност припада и Лезбу, али, што је од важности за образовање логике романескног света, њени носиоци поседују способност за преобраћење и умирење, чиме се и они усаглашавају с доминантном добровољношћу протагониста. Уопштена могућност пукотине – она је инхерентна свету и претходи вољи јунака – мотивисана је потребом да се установи однос између идили-

укида живот хијератске равни текста, већ је саображава поретку који није једино мистеријски, а који заправо једини и може да хијератичност преведе у прозну аутентичност. Меркелбах, у ствари, не сагледава довољно уметнички начин на који божанственост постаје делом читаве текстуре и на који задобија стварни живот у романескном поретку.

зованог и стварносног. Насилност тог односа, дабоме, прети идилизоманом свету и угрожава га (нпр. рат с Метимњанима). Ненасилни, међутим, проток светских структура (рецимо, господара), без обзира на то да ли су оне социјално условљене, знак је изнутра потекле отворености самог идилизованог света за примање и прихватање другог. Та се другост, а за разлику од идиле, не указује и као туђина, већ као даљина коју је могуће приближити себи и саобразити свом постојању, и то – што је од кључне важности – без угрожавања властитог постојања. С обзиром на изречено, чињеница да је порекло пастира управо »туђинско« није само комички куриозитет који разрешење чини плаузибилнијим него је кључни знак природе читавог лонговског света. Могућност комуникације са спољашњим светом исказана је кроз симболичку, али и врло дословну сродност свог са тим светом. Промена, према томе, у односу на идиљу, која настоји да образује посебан и изопштен свет, код Лонга се остварује не кроз било какво произвољно спајање светова него кроз заснивање људског космоса као целине добровољне према другости. Идилизвана отвореност према љубљеном и према природи доследно се романсира и као отвореност за целину света, али такође и као отвореност целине према себи. Стога је важно то што само доброхотна двосмерност омогућава срећан крај: јунаци себе прихватају као део социјалног устројства, а тад им и то устројство дозвољава очување идилизованог, и то претходним компромисом обогаћеног живота.

Обострани, искључиво добровољни споразум којим свет признаје пуноважност идиле, а идила пуноважност света, услов је и узрок како опстанка идиле, тако и њеног коначног преображаја у романсирану идилизованост. То признање коначно се исказује и као признање стварносног времена света, што значи и као укључење сфере свог постојања у светски поредак. Тако се, парадоксално, отворени, прималачки и давалачки сусрет између идиличког и светског испоставља не као промена у односу на извор идиличке космизације него као његово проширење. Идиличка космизација најпре се задржава кроз свепознато јунака с природом и митом, а онда се прозаизује и као усклађеност јунака и света која не унижава првостепену космизацију. Прожимање са светом конкретизује се као задржавање права на животну посебност, што одлучујуће утиче на смисаоност светског времена.

Роман, наиме, осликава изузетност јунака као њихову спознају да припадају свету. Таква *прозна* изузетност обликује се кроз супротност према *митској* сфери самог романа, која говори о изузетности као изузетности из света. Суочавање ова два модела указује се и као суочавање две временске равни. Мислимо на у роману изражену идиличку везаност за мит: онтолошка веза између идиле и мита произлази из идиличке тежње ка безвремености и, свакако, ка изумимању из реалног, немитског и постмитског времена. Како, с друге стране, роман тематизује баш постмитско време, онда се сложена – идилизовано стварносна целина романа заснива као она која суштински долази након мита, али – што наглашавамо – не и у супротности према њему. Једноставније речено, то што је роман постмитски не значи и да је антимиитски, већ да се ионако истакнута митска многослојност усклађује с романескним контекстом тако што овај постаје једином могућношћу да се у постмитском свету уопште задржи митска потенција, те да се с митом не раскине веза. »Митоликоност« лонговског света, дакле, временски је проблем који се тиче начина на који проза може да и даље буде сродником мита, а да посреди не буде пука уметничка лаж и инадекватно нагомилавање митске грађе у страном контексту. Тај проблем Лонго решава кроз суочавање мита са доминантном љубавном причом, услед чега се тек та прича указује као садашња и симболички потенцирана реминисценција на ондашњи, али и сада посредно дејствући мит. Лонго заправо ствара однос између садашњег и митског, чија сложеност потиче отуд што подразумевана мрежа утицаја и веза не значи и једнакост и истост сфера. Оне су фундаментално удаљене и различите по томе што митска неумољивост исијива из немогућности да се оствари оно што сада једино и дозвољава Дафнидову и Хлојину »митоликоност« у стварности. Имамо у виду уметнуте приче о голу-бици, Сиринги и нимфи Ехо као показатеље огромног, мада не и апсолутног јаза између мита и сижејне доминанте.

Трагичност ових прича²⁵ релативизује се уз помоћ идиличког исходишта као спасоносног укључења у поредак космоса након земаљске патње. Но, већ и трагичка могућност страна је логици садашњег романескног стапања с космосом. Док у миту измена –

²⁵ РИЛКОВИЋ 2005, 207.

како овоострана тако и оноострана – долази као последица искључивости, па онда и непријатељског подвајања између затворености сопства, а агресије оног кога сопство схвата као туђинца, садашњица и не почива на измени него на комичкој потврди жељеног. На основу већ реченог, јасно је да ставови и односи у идилизованом стварности, а захваљујући чему и долази до срећног исхода, јесу потпуно супротстављени миту. Романескна садашњица обликује се као самостални и ентитет заснован на правилима и устројству ексклузивно важећим само у њему – управо кроз обртање митске парадигме: оно ни у ком случају није карикирајуће и деградирајуће, већ има функцију да укаже на то да је постмитски свет досегнуо тачку која му омогућава да ствара властите вредности. Само таква тачка јемство је аутентичности оног света који чува везу с митско-трагичким патосом, али који сâм не полаже више истинско право на њега. Исходиште јесте то да, уместо да води извитоперењу, »садашње« комичко изокретање митског случаја сведочи о стварном времену као роману одговарајућој снази која смењује митски патос, а и даље води хармонији. За разлику, међутим, од космичке хармоније идиле настале на превладавању трагичког сукоба, романескна хармонија изискује супстанцијалност усклађену и с током светског времена. Док је, наиме, у миту космозација довољна и, штавише, једина могућа, у митолико-стварносној целини света потребна је и права, овоострана реализација као начин да се евентуална хармонизација с принципима космоса уопште прикаже и оствари. Таква реализација значи интуитивно спознање нужности да се призна вредност постмитског света: свет *више* не тражи изузеће, сукоб и борбу са собом као пут до аутентичности, већ, супротно томе, захтева усклађивање, узајамност и прожимање са собом како би се крајња изузетност доживела као заиста заслужена, а не случајна. Нужност оваквог обртања произлази из разлика у митском и романескном времену: док мит полаже на интензитет тренутка као начин да се васпостави херојство, роман обећава да сама унутрашњост јунака може да задобије срећу, што се чини кроз екстензивни приказ зависности између јунаковог увида у вредност света и освајања сопствене изузетности. Та изузетност, најзад, а за разлику од мита, не значи хибристичку изузетност од света него освајање слободног и

непоновљивог живота – какав није унапред гарантован, те који није никакво опште добро, већ који се тиче само уздигнутих јунака – унутар њега.

Конкретизовано кроз Дафнидово и Хлојино зрење, време љубавне приче само је сегмент, додуше доминантни, у ланцу временске текстуре романа. Развој протагониста функционише као знак, фугура и слика преображаја читавог космоса, чију је, наиме, ондашњу колизију сменила данашња афирмација као пут до аутентизације вредности. Ходу, према томе, појединца од бекства из света до отварања према њему одговара ход света од нападаог и уништавајућег до помажућег и благонаклоног. У оба случаја, срж промене јесте заправо увид у космички, онтолошки и светски условљену нужност да се Други више не доживљава као објект него као субјект. Разуме се да је афирмативна прозаизација једне условљена прозаизацијом друге равни, те да је и динамика њихових међусобних односа – преобраћених из сукоба у сусрете – условљена успостављањем њиховог јединства или њихове тачке пресека, а то је њима заједничко време. Преламање промена кроз време и само се врши на више равни – митској, повесној и приватној, а оваква унутрашња сложеност романескних процеса уједно служи и као коректив за поетску (не)вероватност ширине промена. Логика преобликовања једног у друго значи то да је нагласак на динамици временског мењања, а не на самом почетном, односно крајњем стању. Сликање просеца уместо стања исходи у томе да су и саме промене приказане као прелази који задржавају битност пређашњег, а не као радикални и потпуни прекиди међусобних веза. Епизода попут рата с Метимњанима, али и привремена позорност јунака према социјалној промени која долази споља, детаљи су који мотивишу стапање митског и прозног: као што приказ постмитског тока света не запада у пуку баналност несхватљиве бенижности, већ сведочи о потреби да јунак препозна доброхотност у многоликости света, тако и јунаково очување раја може да дође само кроз његову унутрашњу борбу која исходи у спознаји да је »рајоликоност« стварна могућност света.

С обзиром на речено, јасно је да Лонгов маниризам није последица спољашњег колажа елемената, већ унутрашњег устројства сложене целине романа. У општем смислу схваћен као спој разнородних и

у традицији већ установљених елемената, а у конкретном као унос богова у свет прозне комике,²⁶ манир, међутим, није химера *a priori*, већ то постаје само уколико се инфлација спољашњих елемената не усклади с логиком новог контекста, те уколико остане на равни на-силног и неодговарајућег убацивања туђег у туђе. Будући да је по својој природи другостепен, те да своје постојање црпи из ослањања на већ изречено, манир може да постане носиоцем поетске трансценденалности само уколико сâм освешћено изражава проблем степеновања. Преображавање пуке маниристичке секундарности у смисаодавни естетски израз одговор је, наиме, на питање како уопште изворност може да живи изван свог окриља, али и како новоустановљено изходиште може себи да саобрази онај далеки источник. Другим речима, манир одиста може да задржи истинитост на какву извор претендује, али само под условом да у својој преради очува и логику извора и исхода, те да сâм постане сведочанством немогућности да се извор без икаквих измена просто убаци у странo тело, но и сведочанством могућности да поетска контекстуализација истовремено значи препознавање сродности између ондашњег и садашњег. Док је наша анализа покушала да укаже на принципе Лонговог текста који његову целину заснивају као многослојни процес хармонизације, приближавања и откривања сродства између митског, трагичког, идиличког, комичког и прозног, разуме се да таква општост изискује конкретну текстуалну потврду. Како, заправо, начело и произлази из логике поетске конкретности, онда

²⁶ Не узимајући, додуше, у обзир смисаодавност прозног фона, Меркелбах врло подробно објашњава – по себи, наравно, изузетно важну – многоструку божанског постојања у свету романа. Ради се о низу елемената који осликавају везу протагониста с диониским мистеријама, нпр. Дионисов прави отац је Дионисофан, тј. епифанијска слика самог бога (MERKELBACH 1962, 194–195); коза која одгаја Дафнида (и то по митској аналогiji са Зевсом) животиња је чији облик преузима Дионис, а млеко које пије јунак удахњује му нови живот у складу с орфичком теологијом (исто, 196–197); Дафнид је под божанском заштитом, и то не само захваљујући животињама него и сновима, послатим баш на божанску иницијативу (исто, 199); Дафнидово купање, које рађа Хлојину љубав, алудира на прочишћавајуће купање у диониским мистеријама (исто, 200–201); само еротско васпитање срж је и романа и мистерија (исто, 206), те утолико ликови-учитељи, попут Ликеније, нису тек комички типови, већ су мистагози (исто, 214).

само детаљ има снагу да укаже на романескни проблем пунозначне игре између аутентичности и манира.

*

Непосредно пре него што ће се открити порекло протагониста, а у једној од последњих перипетија у роману, чанколиз Гнатон покушава за себе да задобије Дафнида, образлажући своју болесну заљубљеност речима да је Дафнидова лепота – лепота слободног.²⁷ У смисаоној вези с тим, а одмах након открића порекла, те током привремене патње због бојазни да се удаљио од Хлоје, Дафнид помишља да је много срећнији био као роб.²⁸ У зависности од семантичке логике контекста, наведене речи могуће је схватити на веома различите начине. Самостално узев, оне тематизују проблем односа између лепоте, слободе, те љубави и ропства. Ова питања свакако представљају општа места грчке књижевне, али и филозофске традиције, но нипошто немајући у свим случајевима исти значењски опсег. Само с обзиром на целину контекста, лепота, слобода и љубав могу да имају хијератски, психолошки, социјални или чак и само декоративни смисао. Сасвим је извесно да ови појмови код Сапфе имају онакав симболички смисао какав, рецимо, духовност нове комедије не трпи. Да ли ће се, дакле, ови појмови схватити као међу собом нераскидиви носиоци слике људско-божанског света, као чињенички повезана помагала у образовању потпуније слике оностраности, или пак као неповезани феномени који само допунски карактеризују описану околност, зависи од односа између њихове конкретизације и смисаоне целине списа. Није реч о детерминисаности детаља целином него о пропусности самог тог односа за узајамна смисаона ширења. Тип, наиме, унутрашњег усклађивања текстуалних равни указује на то до коликог степена је могуће актуелизовати изражени семантички потенцијал појединости.

Када се ради о *Дафниду* и *Хлоји*, нема сумње да је дословно схватање наведених исказа превасходна читалачка обавеза. Пре него што ће се уопште испитати »више« смисаоне могућности тих речи, њих је нужно схватити буквално због тога што логика самог романа то

²⁷ Κάλλους δέ ἐλεύθερου (4.17.4). Лонго 2001, 79.

²⁸ Лонго 2001, 85.

изискује. Дословност се тиче социјалне хијерархије света: Дафнидова слобода је стварна слобода од његовог стварног робовања на господаревом имању. У том смислу, ове речи само потврђују темељни аспект Лонговог списка, а то је образовање света не као неодређене скупине свих појава које проза иначе може да апсорбује него света као прецизног друштвеног устројства, унутар чега и с обзиром на шта се онда изграђује и пасторални модел љубави и среће. Уз то, специфичности како самих говорника, тако и тренутака у којима су речи изговорене, иду у прилог заснивању прозно одређеног портрета. Као чанколиз, дакле као онај чија читава егзистенција потиче од друштвене функције од које он и нема самосталност, а уз то и као онај који је првенствено вођен нагонима и који не показује амбицију, чак ни способност за озбиљнију рефлексiju, Гнатон свакако читав свој поглед на свет темељи на логици хијерархије којом је сам одређен. Будући делом хијерархије, Гнатон и сваког другог третира у складу с њом самом, као и са својом позицијом унутар ње: сузивши своје биће на неслободу према газди, а слободу према газдином робу, он и друга бића деонтологизује сводећи их на њихово место у друштву. Последица тога је Гнатонова немоћ да друго биће сагледа као потпуну хуманост, односно као субјекта који, независно од социјалног статуса, има пуноправно људско достојанство. Могућност пак такве људскости није ствар наше спекулације, већ објективитета романа усмереног управо ка афирмацији хуманости оличеној у социјално неслободним личностима. Кад се има у виду његов став према свету, Гнатон очигледно представља негативну људску могућност у односу на протагонисте. Но, та негативност је бенигне и комичке природе, јер и такав Гнатон – а то је битан знак постмитске садашњости способне за измирење – врло брзо примирује своје жеље и измирује се с Дафнидом. Лик Гнатона у битноме формира и употпуњава комичку раван романа споља социјално, а изнутра типски одређену – као ону у односу на коју се опажа идиличка надградња, те и конкретна Дафнидова и Хлојина уздигнутост. Пробој, према томе, протагониста из чисте комике света врши се и кроз призму оних појава које у целости остају заробљене у сфери типологије, те које не досежу до пунозначног субјективитета личности.

Дафнидова другост у односу на Гнатона уочљива је управо као суштинска надградња, а не просто негирање чанколизовог погледа. Далеко, наиме, од тога да не региструје социјалну битност света, Дафнидова мисао укључује Гнатову логику, али само као полазиште које се темељно реинтерпретира захваљујући Дафнидовој индивидуалности до које чанколиз не допире. Привремени јунаков жал за данима у којима је био безбрижни слуга показатељ је тога да своје садашње стање, па тако и љубав, Дафнид тумачи с обзиром на друштвену измену. Привременост, међутим, такве оцене не значи накнадно одбацивање социјалног разумевања ствари, већ – и то за разлику од Гнатове апсолутизације хијерархије – његово саобраћавање оним животним аспектима које чанколиз не познаје, а који једини и имају моћ да друштвену прозу сведу на одговарајућу меру нужног, али не и егзистенцијално пресудног дела целине. Реч је, наравно, о љубави као чулно-духовном усаглашавању с другим субјектом, коме социјална проза – што јунаци спознају временом – јесте основ, али не и детерминанта у односу на коју животна аутономија не би била могућа. Дафнидово уздизање над гнатовским социјалним редукционизмом састоји се из тога што за овог јунака слобода није само слобода *од* ропског статуса него и слобода *за* аутономију посебног живота љубави и блискости с другим. Упосебљен кроз Дафнидово учење, романескни процес се указује и као спознаја да слобода *за* не долази кроз одбацивање слободе *од*, а што у моменту јунак жели, већ само кроз обogaћивање прихваћене прозе стварности. Слобода за идиличност могућа је само као преображај друштвено несвесне, а стога и немогуће идиле у идилизовану слободу унутар друштвеног устројства. Исходиште јесте то да слобода никад не престаје да има гнатовско значење, али на том темељу може да задобије и оно специфично дафнидовско, а то је слобода саме хуманости.

Слобода се, према томе, код Лонга уздиже на духовну раван, али не као апстрактна категорија него као поетизовани ланац значења који повезује и на прозни начин усклађује комику и симболику. И врхунац тог ланца увек остаје преломљен како кроз уопштени комички карактер лонговског света, тако и кроз смисаони статус свих актера понаособ, укључујући и протагонисте чија издигнутост није интелектуалне, већ је интуитивне природе. Поступна и степенаста

поетизација смисла спречава чисто идеалистичко и метафизичко тумачење кардиналних појмова, али уједно и омогућава природно, изнутра мотивисано спајање прозног склопа и високе мисли. Колико год би, наиме, било неумесно и, имајући у виду амбицију саме форме, претерано тумачити у роману изречени однос између лепоте и слободе искључиво помоћу Платонове или филозофије немачког идеализма, несумњива херменеутичка грешка би била и не увидети прозно-комичку отвореност за митолошко-космичко преламање.

Сама чињеница да је Дафнид спреман да се друштвеног благостања одрекне у име љубави, и то све у оквирима света за који је друштвено устројство незаобилазни носилац вредности, говори о томе да љубав код Лонга није пуки комички означитељ међуљудских спојева, већ да, али само кроз маниристичку мрежу, изнова задобија потпуни хумани смисао. Такав тоталитет љубавне смисаоности подразумева телесност, сексуалну жудњу, физичку и психичку патњу, али такође – и то је једна од кључних тачака романа – и добровољну неслободу од љубљеног и слободу од свега оног што би ту добровољност ометало. Ланац значења код Лонга је конкретизован кроз експлицитно повезивање питања љубави и слободе, и то кроз личности чија заједничка судбина треба да постане сликом идилизованог космоса у прозном свету. Протагонисти постају целовитим личностима, па онда и носиоцима лонговски преломљене хуманости не само због тога што својим односом указују на то да и прозни свет јесте космички поредак него најпре због тога што су у име оног другог и у име очувања свог динамизованог пастирског раја ради да одбију стварносну супстанцу, додуше само привидно реметилачку. Дафнидове и Гнатовне речи заиста би биле пуки манир уколико би остале на равни општег места нејасно, недовољно или чак и никако повезаног са живим бићем романа. Мисао се, с друге стране, оживљава не само као додатак, као гномско уопштавање овако или онако повезано с фабулом, већ понајвише као саставни део текстуалног процеса. Не ради се, дакле, о томе да се искази могу довести у стварну везу с Дафнидовим случајем, него о томе да тај случај и задобија своју пуну смисаоност захваљујући и тим исказима, а без којих семантика јунака не би била иста. Везе, најзад, између исказа и живота романа јесу вишеструке: наведене речи карактеризују како

говорника (Гнатона и Дафнида), тако и предмет (Гнатонова мисао о Дафниду). Но, естетски целовита веза која усклађује посебност, лик и тоталитет романа јесте она која дозвољава да се, независно од статуса чанколизовог лика, Гнатонове речи схвате у пунозначној спрези с читавом идилизovanом стварношћу романа. Сасвим је извесно шта Гнатонове речи значе и шта могу да значе за њега самога, али слабост његове свести не ускраћује пунозначно право важења тим речима на равни целине списа.

Те речи испостављају се као иронија управо стога што потичу од лика који сâм нема способност да их разуме на духовно употпуњујући начин, а које пак не само да значе него и јесу сликом смисаоног тоталитета текста. Да лепота одиста јесте лепота онтолошке слободе потврђује динамизована слика света чије прозно-идилизovanо исходиште јесте естетизовани живот у сагласју с романескним космосом. Естетизација живота односи се управо на конкретизацију заслужено идилизovanе слободе пастира у свету који своју постмитску оскудицу надокнађује способношћу за развојем у времену. Слобода задобија целовито значење због тога што се везује за бића која су остварила и одбранила аутономију своје хуманости и достојанства у свету у којем, за шта је чанколиз доказ, развијена људскост никако није загарантована и подразумевајућа. Њено задобијање – што је у нераскидивој вези са смисаодавношћу текстуалне форме – одговара развојном врхунцу пута чија прозна природа задржава врата отворена како за хуманост, тако и за хармонију хуманости с космосом. Тек такав, прозно преломљени пут незрелих јунака ка бићу може се схватити и као остварење шилеровске лепоте као слободе у појави.²⁹ Под тиме се мисли управо на динамизовано очудотворење слободе људске воље за лепоту живота, односно на поетизацију моралности као аутономног делања.³⁰ Таква, делатно исткана лепота људскости увек задобија смисао симбола слободе.³¹ Лепота саме појаве, па и оне која је приповедача подстакла на причу, код Лонга постаје лепотом појавности живота чији развој описује

²⁹ SCHILLER 1984, 13.

³⁰ Исто, 19.

³¹ Исто, 25.

симболички лук од чулне елементарности до из ње проистекле слободе за живот у временитој митологијности.

Библиографија

- ЛОНГО 2001 = Лонго, *Дафнид и Хлоја*, превод Милош Ђурић, Дерета, Београд.
- HERCHER 1858 = R. Hercher, *Longus. Erotici Scriptores Graeci*, 1, Teubner, Leipzig.
- БАХТИН 2012 = М. М. Бахтин, *Собрание сочинений*, Т. 3 – *Теория романа (1930–1961 гг.)*, Языки славянских культур, Москва.
- EFFE 1982 = B. Effe, »Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit«, *Hermes*, 110, 65–84.
- FUSILLO 2015 = M. Fusillo, »Roman«, *Der Neue Pauly*, Brill Online.
- HUNTER 1983 = R. L. Hunter, »The constituent elements«, »The literary texture«, *A Study of Daphnis and Chloe*, Cambridge University Press, Cambridge.
- КОЗИЋ 2011 = Р. Козић, *Рођење романа из духа парафразе*, Филолошки факултет, Београд.
- MERKELBACH 1962 = R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, С. Н. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.
- MITTELSTADT 1970 = M. Mittelstadt, »Bucolic-Lyric Motifs and dramatic narrative in Longus' Daphnis and Chloe«, *Rheinisches Museum für Philologie*, 113, 211–227.
- O'CONNOR 1991 = E. M. O'Connor, »A bird in the bush«, *Rheinisches Museum für Philologie*, 134, 393–401.
- PILIPOVIĆ 2005 = J. Pilipović, *Orfejev vek*, Filološki fakultet, Mali Nemo, Beograd, Pančevo.
- E. ROHDE 1960 = E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Akademie Verlag Berlin.
- G. ROHDE 1937 = G. Rohde, »Longus und die Bukolik«, *Rheinisches Museum für Philologie*, 86, 23–49.
- SCHILLER 1984 = F. Schiller, *Über das Schöne und die Kunst*, DTV Verlag, München.

Vuk Petrović

Faculty of Philology, Belgrade

Manneristic Authenticity in Longus' *Daphnis and Chloe*

Abstract

The purpose of this paper is to explain the poetic meaningfulness of Longus' manneristic prose as a consequence of the mutually transformative interaction. The artistic authenticity can only be reached through prosaization of genuine idyllic ideals and idyllic idealizing of prose. The outcome of such literary device is the creation of the prose world as order, whose independent value is guaranteed by the possibility to win the ideal not more outside the reality, but within it. The center of prosaic idealizing is the person who transforms its timeliness into development and who manages to find the ideal in all-approving conciliation between its own freedom and recognized values of the world.

Key Words: idyllic, idealizing, prosing, authentic manner, poetic transcendentality, timeliness, cosmic harmonisation.