

Mihail Sebastijan

**VEĆ DVE HILJADE
GODINA...**

S predgovorom Naja Joneskua
*Uvodna studija, bibliografska beleška i
kritičke reference*
Lučijan Prikop

Preveo s rumunskog
Đura Miočinović



Beograd, 2018

Sadržaj

Prolegomena za jednu estetiku konflikta	
Slučaj <i>Već dve hiljade godina...</i>	
<i>Lučijan Prikop</i>	7
Predgovor <i>Naja Joneskua</i>	17

Već dve hiljade godina...

Prvi deo	43
Drugi deo	72
Treći deo	142
Četvrti deo	207
Peti deo	240
Šesti deo	263
Biobibliografska beleška	291
Kritičke reference	296
Prevodiočeva napomena	301

Prolegomena za jednu estetiku konflikta Slučaj *Već dve hiljade godina...*

Već dve hiljade godina... je roman. Ovo uvrštavanje u književni žanr, tako popularan u rumunskom međuratnom periodu, deluje kao banalno i redukcionističko podilaženje. U isto vreme, *Već dve hiljade godina...* je jedan skandal, jedna etapa u istoriji rumunskog antisemitizma. U procesu međurasnih sukoba, *Već dve hiljade godina...* je delo inkriminišuće za pokret rumunskih razočaranih intelektualaca. Revoltirajuć za racionalnog čoveka, sudar između političkog i književnog doveo je do pojave jedne druge grupe pristalica, koja se takođe mogla pravdati ideološkim instrumentarijumom: Jevrejin – žrtva, pisac – eksponent rumunskog sramoćenja. Svi ovi ključci samo taksonomijski uspostavljaju istorijsko pozicioniranje kritike romana koji se prvi put pojavio 1934. u izdanju izdavačke kuće Editura Nacionala-Čornej iz Bukurešta.

Ipak, pre nego što će knjiga dospeti u knjižare, postoji istorija jednog rata. Za razumevanje tog rata, vredi da se podsetimo nekoliko činilaca s gradilišta ovoga romana.

Mihail Sebastijan je počeo da piše roman u periodu pripremanja svog pariskog doktorata, 1931, i završio ga 1933. Još kad je počeo da radi na romanu, zamolio je Naja

Joneskua da napiše predgovor, koji mentor svom učeniku predaje nakon tri godine, u proleće 1934.

Ono što je čudno (ali i simptomatično) jeste to što Naje Jonesku nije pročitao roman u trenutku u kom piše svoj tekst, ali je poznao problematiku iz brojnih peripatetičkih trenutaka koje je evocirao Sebastijan. Zgrožen tekstom, Sebastijan odlazi kod Mirče Elijadea i ispoveda se. U svojim *Memoarima*, Elijade beleži: „Sebastijan je bio bled, gotovo izobličen. Doneo mi je predgovor: 'To je tragedija. Smrtna presuda.' dodao je, pružajući mi profesoro-
rov rukopis.“¹ Zašto Sebastijan ne odustaje od teksta Naja Joneskua sluteći da će izbiti skandal, premda ne toliko zbog samog teksta, koliko zbog njegovog paratekstualnog statusa. Mihaj Zamfir (Mihai Zamfir), u jednom ranijem članku, govori o umnožavanju predgovora za prijateljsko ohrabrivanje među našim savremenikima. „Postoje naročito predgovori ili pogovori koje, na molbu autora, pišu treća lica: eto, jedne vrste teksta koja dostiže apsolutnu beskorisnost, dvostruko besmislena – po statusu predgovora i po apsurdnoj upadici u knjigu neznanca. Smatrane nekom vrstom vrhunske garancije, sentencije koje formuliše veliki spoljni stručnjak, predgovori i pogovori napisani na molbu su se poslednjih godina zapanjujuće umnožili; u onoj meri u kojoj se vrednosni nivo tih knjiga urušava, u toj se meri predgovori i pogovori koje potpisuju navodni autoriteti umnožavaju geometrijskom progresijom.“²

¹ Mircea Eliade, *Memorii (1907–1960)*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 197.

² Mihai Zamfir, „Predgovor“ („Prefața“, în *România literară*, nr. 42/2015).

Treba imati u vidu udaljenost između standardnih očekivanja i onoga što je napisao Naje Jonesku.

Pošto je to bio okvir prvog objavljivanja romana, praćen kritičkim tekstovima (poređanim s jedne ili druge strane bojnog polja), koje su potpisali Mirča Elijade, Mirča Vulkanesku (Mircea Vulcanescu), Đ. Rakoveanu (G. Racoveanu), Tudor Teodoresku-Branište (Tudor Teodorescu-Branište) i mnogi drugi,³ kako to da su i književni kritičari poput Kalineskua (Călinescu), Manoleskua (Manolescu), Marte Petreu (Marta Petreu),⁴ Mihaja Jovanela (Mihai Iovănel)⁵ upali u igru rasprave o jevrejskom pitanju? Na svu sreću, kako godine prolaze, sve više i više politički korektno... Za čitaoca književnosti, a naročito za čitaoca romana, sva ta zbrka oko političkih opredeljenja, raskida popravljivih samo kroz (re-)iteraciju, nije dovoljna za shvatanje zašto je takva konstrukcija ipak fikcija, a ne hronika jednog ratnog dnevnika.

³ Videti: Lučijan Prikop, „Intertekstualna osveta“, u: *Kako sam postao huligan* (Lucian Pricop, „Vendeta intertextuală“, in *Cum am devenit huligan*, Editura Cartex, București, 2016, pp. 7–14).

⁴ Dokumentovanost knjige Marte Petreu, *Đavo i njegov šegrt: Naje Jonesku – Mihail Sebastijan* (Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, Editura Polirom, Iași, 2009), potvrđuje neporecivi karakter pripadnosti ekstremizmima jednog dela najeovske generacije, uključujući i Sebastijana, hroničara lista *Reč (Cuvântul)*.

⁵ Mihaj Jovanel, u knjizi *Malo verovatni Jevrejini. Mihail Sebastijan: ideološka monografija (Evreul improBakil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, București, 2012), opredeljuje se za dekupiranje ličnosti Mihaila Sebastijana sa osnove međuratnih ideja. Iz toga proističe pregled književnog polja epohe kroz prizmu Mihaila Sebastijana.

Sabiranje ideologija u fikciji, preko likova koji nisu rođeni nego iskrojani po obrascima (S. T. Haim – levičarski internacionalista, Abraham Sulicer – kultura geta, Moris Bire – antisemita psihološkog tipa, Pjer Doganj – Jevrejin nacionalista, Gica Blidaru – autohtonista, Sami Vinkler – cionista, Marin Droncu – bivši huligan), pokazuje jedan zbir predrasuda o pripadnosti kategoriji ideološkog tipa. Junak, u prvoj fazi student Pravnog fakulteta, nailazi na etapu nasilnog isterivanja jevrejskih studenata sa Univerziteta, što kod njega izaziva prave identitartne potrese. Više iz prikrajka, taj lik primećuje način na koji batine koje dobijaju njegove kolege Jevreji oblikuju „Jevrejina“ u njima, čime razvija određenu svest o pripadnosti. Dok su drugi okrutno prebijani, protagonista se ograničava na igru savesti iza prozora-pozicije: „i imam tu žalosnu hrabrost (...) da prozor s kog posmatram svet smatram pozicijom, dok je to samo skrovište, hrabrost da verujem u svoju samoću kao u neku vrednost, kad je to samo neka vrsta nesposobnosti.“

Mihaj Jovanel u tom uzimanju ideološkog kao zapleta vidi novu paradigmu estetskog, gde je *Već dve hiljade godina...* dokaz antikanonske hrabrosti, upravo preko abolicije prvenstva estetike.⁶ Đ. Kalinesku postavlja problem jevrejstva i problem estetike u metaforičku međuzavisnost, ali prijemčivu za nova tumačenja: „To je intimni dnevnik Jevrejina, objektivna i time estetski interesantna“, jer upravo interes u tome da se spozna samoga sebe i daje umetničku notu romanu.⁷

⁶ Mihai Iovănel, *op. cit.*

⁷ Đ. Kalinesku, *Istorija rumunske književnosti od početaka do danas (Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985, p. 964).

Da... To jeste ideološki roman, ali, estetski gledano, u njemu je materija književnosti upravo estetizacija ideologije.

Junaci Mihaila Sebastijana znaju i govore nam da su posebni akteri lakrdije samim tim što verbalizuju svoju egzistenciju. Roman kao književni agregat jeste politički čin, kojim vešto upravlja jedan esteta; uz rizik ponavljanja: u celom zapletu *Već dve hiljade godina...* prisutna je jedna estetika rata. Iako to deluje kao strategija distanciranja od tumačenja više ili manje prijemljivih ideji o piscu koji trpi nepravdu savremenika i istorije, mi samo tražimo razbijanje iluzije tragike, a u korist intertekstualnog čitanja. Na spisku Sebastijanove omiljene lektire prisutan je i Apoliner, pesnik koji se estetski oduševljavao ratom: „Ah Dieu! Que la guerre est joli...” (u pesmi *L'adieu du cavalier*)⁷. Na poleđini istog spiska, figuriraju avangardisti, čitani ali ne i zavoljeni, poput Marinetija iz *Manifesta futurizma*, koji je Valter Benjamin 1936. rezimirao, služeći se *expressis verbis* sintagmom „estetika rata“: „[...] ustajemo protiv ideje da je rat antiestetski. Stoga kažemo: rat je lep zato što, zahvaljujući gas-maskama, užasavajućem megafonu, bacačima plamena i jurišnim kolima, on uspostavlja suverenitet čoveka nad podjarmljenom mašinom [...] Futuristički pisci i umetnici, [...] setite se osnovnih principa *jedne estetike rata (kurziv naš)*, ne bi li tako bila rasvetljena [...] vaša borba za novu poeziju i novu skulpturu!”⁸

⁷ Fr. „O, Bože, kako je rat lep!” (*Vitežev ristanak*). – *Prim. prev.*

⁸ Godine 1936, prvu verziju eseja Valtera Benjamina, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* objavio je na francuskom Maks Horkhajmer u *Zeitschrift für Sozialforschung*; kod nas

Inače, i bez uspostavljanja ikakve veze i srodnosti između kretanja književnih ideja (avangarde, Frankfurtske škole) i svetskih oružanih sukoba, rat iz 1914.–1918. bio je izvor brojnih slikarskih i spisateljskih proizvoda. Umetnicima svih nacionalnosti rat utiče na oblik dela, doprinoseći stvaranju novih estetskih parametara, koji idu dalje nego avangardistički pokreti. Pozorište i roman se angažuju u jedan nov tip realizma okrutnosti. Proživljena trauma učestvuje u rađanju novih narativnih tehnika (kao u slučaju Selina ili Hermana Broha); u jednakoj meri kult konflikta za ekspresioniste umetnički transgredira u novu eshatologiju, novu Apokalipsu, sa svim obiljem mitskih predstava.

Neporecivo je da je nakon objavljivanja prvog *Manifesta futurizma* i mobilizacije iz 1914, rat dobio estetsku dimenziju, idući do razumevanja sukoba kao umetničkog dela po sebi. To je ono što u knjizi *Prolećni rituali (Rites of Spring)* kaže i Modris Eksteins,⁹ koji u ratnoj organizaciji vidi avangardističku koreografiju. Još je nešto prizvano u algoritam estetičnosti ideološkog, element koji je prepoznao i ovaj kanadski istoričar koji raspravlja o jednoj kategoriji estetskog, o *kiču*:

„Valter Benjamin ide u tom smeru kada kaže da je fašizam 'estetizacija politike'. Ali fašizam je bio mnogo više od estetizacije politike: bio je estetizacija čitave egzistencije. 'Svakodnevni život Nemca biće lep', tvrdi jedan nacistički moto. Nacizam je bio pokušaj da se na lep način lažu nemački narod i svet. Lepa laž je ipak i suština

prevedeno kao „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, u: *Eseji*, 1974.

⁹ Modris Eksteins, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Houghton Mifflin, 1989.

kiča.¹⁰ Kič je i jedna vrsta prevare. On je alternativa svakodnevnoj stvarnosti koja bi inače bila duhovno prazna. Ta alternativa predstavlja 'razonodu' i 'polet', energiju i spektakl i, iznad svega, 'lepotu'. Kič zamenjuje etiku estetikom. Kič je maska Smrti.

Nacizam je bio najviši izraz kiča [...] Nacizam, kao kič, zauzeo je mesto života; stvarnost to dvoje bila je smrt. Treći rajh je bio kreacija 'kič čoveka', to su bili ljudi koji nisu pravili razliku između života i umetnosti, stvarnosti i mita, i koji su videli u svrsi postojanja običnu tvrdnju, lišenu kritike, poteškoće, smisla. Poreklo njihovog senzibiliteta bilo je u površnosti, lažnosti, plagijatu, lažnom i primeni lažnog. Poreklo njihove umetnosti bilo je u ružnom. Preuzeli su ideale XIX veka, avangardističkog početka XX veka i nemačke nacije u Prvom svetskom ratu, te su posredstvom tehnologije – ogledala – prilagodili te ideale svojim ciljevima.

Nemačka, zemlja *Dichter und Denker* (pesnika i mislilaca), zemlja najvažnijih kulturnih ostvarenja savremenog čoveka, postala je u vreme Trećeg rajha dom *Richter und Henker* (sudija i dželata), otelotvorenje kiča i nihilizma.“

Treći rajh, simbol političke i vojne moći, tako se preklapa s jednom estetskom kategorijom. Eto kako instrumentalizacija estetskog od strane političkog stvara ne samo ružnu politiku, nego i estetiku pseudoumetnosti.

Polazeći od interpretativnog algoritma koji smo ukratko predstavili, roman *Već dve hiljade godina...* predstavlja jednu novu estetiku kroz ideološku permanentnost Jevre-

¹⁰ Matei Călinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, 1977, p. 229.

jinove drame i kroz maniju pitanja identiteta. Dnevnički narativni obrazac (roman je napisan u prvom licu) nalik je Židovom obrascu, kako je u više navrata rečeno, i najbolje filtrira radnju, zbivanje kroz autenticističko sito. Tako je reč proživljena vrlo lično, a jevrejstvo (kao logos – u retoričkom smislu) postaje materija u procesu progresivnog osveščivanja. Verbalizovani tok svesti ne može biti prekinut, a ono što, u situaciji jednog sloma, rezultira pri ponavljanju (čak i u dnevniku) jeste simulakrum: „ne možeš nešto prepraviti, a da ne simuliraš.“ Sve što možeš da učiniš je da „kažeš“:

„Ako zaplačem, izgubljen sam. Stisni pesnice, glupane, ako nemaš druge, smatraj sebe herojem, moli se Bogu, reci sebi da si sin mučeničkog naroda, da, da, reci to sebi, udaraj glavom o zidove, ali ako misliš ikad ponovo sebe da pogledaš u oči a da ti obraz ne pukne od sramote, ne plači. Toliko od tebe tražim: ne plači.“

Kakav bi to temeljan primer bio za Ostinovu pragmatičku teoriju¹¹ i, uopšte, za performativne iteracije!

Postoji i jedan drugi konflikt, osim onog između biološke i nematerijalne individue (psihološke, političke): konflikt između pojedinačnog i kolektivnog, između Jevrejina koji živi svoju marginalizovanost i Jevrejina kao predstavnika jevrejstva. Nasuprot tom uopštavanju jeste

¹¹ Džon Lengšo Ostin, u: *Kako da stvaraš dela rečima*, (John Langshaw Austin, in: *Cum sā faci lucruri cu vorbe*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005) dodeljuje činu govorenja vrednost delanja, sposobnog da utiče na stanja stvari u stvarnosti. Za Ostina, jezik je radnja, u onoj meri u kojoj govornik postupa teleološki: svaki njegov iskaz ima svoj cilj, a svrha je neumitno usmerena na menjanje/popravljavanje nekog stanja stvari u realnom svetu. Ostinov aksiom je „Govorim, dakle utičem na stvarnost, ako je već upravo ne kreiram“.

i pamflet pisca predgovora. Naje Jonesku nema ništa protiv pisca Mihaila Sebastijana, nego protiv Josefa Hehtera, koji nije pravo Sebastijanovo ime, nego predstavnik jevrejstva. Naje Jonesku se vara, brka ravni, preklapa virtualne identitete sa stvarnim identitetima: „Istina je da je, otkako postoji svet i otkako postoje Jevreji – pošto, u stvari, Jevreji postoje otkako je sveta – taj narod patio. Iz činjenice njegove stalne patnje, pak, može se tek induktivno, dakle hipotetički, u svojstvu inventara, zaključiti nužnost njegove patnje. A to je nedovoljno. Insistirajući na tome, dakle, kao i Josef Hehter, da će Juda patiti do kraja sveta, ja mislim da mogu da demonstriram da drukčije nije moguće. A pošto to Josef Hehter ne čini, neka Mihail Sebastijan dopusti Gici Blidaruu da ovde kaže ono što nije rekao Josefu Hehteru.“

Nije beskorisno navesti ni činjenicu da glavni lik ne može da se identifikuje imenom, a tu omašku Naje Jonesku rešava na isti performativni način. Ta je rokada Najuu Joneskuu pri ruci. Kako je, ponavljam, verovatno da autor predgovora nije pročitao roman pre nego što je isporučio svoj paratekst, on nije imao načina da primeti da je protagonist jedan kolektivni konstrukt. On postoji kroz svoje odraze i prelamanja u drugim likovima ili u svom virtualnom (psihološkom) dvojniku. On ne pati zbog toga što jeste, već kao zbir raznizanih otisaka i još nečega što takođe pripada tipologiji. Možda jedna od scena sa većim estetskim nabojem, scena kontakta s Jevrejinom Abrahamom Sulicerom, likom-ogledalom kulture mahale, priređuje konstruisanje jednog verskog govora: „Reci 'boli me' na jidišu – i kad si to rekao, zbolelo te je. Tamo ima krvi, toplo je, živo.“

Na jidišu, ne samo zato što ćeš tako moći da razgovaraš sa sličnima tebi, iz sadašnjosti, prošlosti... nego zato što ćemo tako moći da prisustvujemo jednom svetom univerzalno važećem činu, a bol, kao i smrt, trenuci su najveće lucidnosti. Apokalipsa je srodna sa stanjem budne svesti, pa smo tako svi dužni da se žrtvujemo u interesu beskorisnosti: „Štefan Prlja stalno govori o nekakvom istorijskom požaru koji se približava. Utoliko bolje. Imaću šta da ponudim tom požaru.“

Nije tu reč samo o kući koju on gradi sredstvima artifeksa, već i o prelazu ka umetniku. Zamenite u jednom ludičkom eksperimentu ime Štefana Prlje neličnom povratnom zamenicom (se) i ponovo pročitajte te rečenice podsećajući se da se nalazimo u godinama koje prethode Holokaustu.

Lučijan Prikop