

лигенције, а примарно, као и Крињицки, упоређен са Хербертом. Линија додире између есеја о Загајевском и Ани Ристовић тихо је успостављена на плану релација са Јосифом Бродским и Чеславом Милошем, али је, с обзиром на то да се ради о једном од најобимнијих есеја у књизи, поезија Ане Ристовић анализирана кроз осврте на Павела Марћинкјевича, Ролфа Јакобсена, Витолда Гомбровича, те Шимборску, Херберта, Загајевског и Зоненбергову. Најпосле, лирска проза и сензибилитет Славка Гордића посматрани су кроз оптику српске књижевности (Андрић, Ракитић, Тонтић, Крагујевић, Милошевић), али су посве инспиративна и профињена поређења са пољским нобеловцима Чеславом Милошем и Олгом Токарчук.

У Тањи Крагујевић српска култура има не само врхунску песникињу већ и есејисткињу брушеног стила и књижевног укуса. Њена читања и разгранати компаратистички погледи дају драгоцен допринос колико науци о књижевности, толико потенцијално и самим песницима, с обзиром на снажне инспиративне импулсе који произилазе из бројних запажања и аналитичких увида. Есеји Тање Крагујевић стога су естетски чин, па би тако требало читати их и као књижевно дело, јер онда еманирају ауру тајне, о којој је писао Загајевски. Тако је било могућно да у насловној метафори дрвета читалац сагледа буричевски облик љубави, хербертовски апел за формом, излазак из анонимности у настојањима Загајевског, раичковићевску *злајну їреду* илити, најједноставније, кућу за поезију свих Словена у коју су добродошли и сви други светски песници.

Др Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

СУПРАКУЛТУРНЕ НАРАТИВНЕ ФИГУРЕ

Handbook of Diachronic Narratology, Contributions to Narrative Theory (ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid), Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2023

У уводном тексту књиге коју намеравамо да представимо, који је насловљен обазривом конструкцијом *Ка дијахронијској нараџологији*, суочавају се домети класичне и посткласичне наратологије, односно њихови текстуални и контекстуални афинитети и анимозитети.¹ Пошто

¹ То се дешава након наративног обрата у хуманистичким наукама, када све може да се употреби као наратив, јер постоји само наративна сврха а не и

код нас постоји низ релевантих приказа развоја ове теоријске дисциплине,² очекивано је да читалац располаже претходним увидима и да у пуној мери може да оцени овде промовисани корективни помак ка дијахронији. На делу је, наиме, став да наратологија потребује (и) супракултурни оквир анализе. За разлику од интеркултурних приступа, који наратолошке студије ситуирају између култура, наглашавајући њихову размену, супракултурна наратологија се позиционира понад националних култура, књижевности и периода. На тај начин се боље опсервирају трансисторијске појаве и развојне тенденције својствене наративима. Чувајући дисциплинарну аутономију (пре свега спрам културолошких наука), овај приступ посебно инсистира на наративним средствима. Свака од тих „фигура” је дакако, и културолошки сензитивна, те јој је дијахронијско сенчење и те како добродошло.³

Први плелоаје за „дијахронизацију” наратологије („The Diahronization of Narratology”, *Narrative*, no. 3, 2003) упутила је утицајна немачка англисткиња Моника Флудерник (иначе заслужна и за концепт контроверзне, а нама блиске, *йрпородне наратологије*). Колико је тешко усвојити ту, рекло би се, незнатну разлику, сведоче и тешкоће у прибављању прилога (додуше, било је то у време пандемије, која је и те како утицала на научну комуникацију) за овај зборник. Поновимо стога још једном: за разлику од историјске наратологије, која испитује наративе и наративне алате синхроно, унутар одређеног историјског и социјалног контекста, дијахронијска наратологија је заинтересована управо за *еволуцију* тих алата и техника.⁴

Међу корицама ове импозантне књиге, која тежи близу два килограма и запрема око 1000 страна, васпостављају се наратолошке особености одабраних текстова током не једног миленијума. Близу четрдесет ауторских или коауторских тумачењских сензибилитета (половину студија потписују жене), са различитих наратолошких адреса, посвећени су и географски дисперзивним тачкама, диљем наше екумене. Дефиниције испитиваних категорија увек припадају датом испитивачу, и могу се разликовати од дефиниција осталих аутора. Сваки прилог се фокусира

структура. Наратив постаје вид употребе вербалних (визуелних etc. etc.) представа. *Nota bene*. Зар се тај обрат („све може да се употреби као...”) није већ одавно десио у самој уметности?

² Поменимо овом приликом само Адријану Марчетић, Дуњу Душанић и Снежану Милосављевић Милић.

³ Хришћанско средњовековље, на пример, фаворизује телеолошки концепт спасења те, у домену мотивације, наратолошки протезира сврховитост уместо каузалности. Модернизам пак, дестабилишући норме реалистичке фикције, преплиће реалистичку са елементима митске мотивације, док наступајућа авангарда, с истим циљем, у сфери мотивације афирмише посве неконвенционална правила.

⁴ У чему би се састојала дијахронијска димензија наративних техника? Рецимо, у томе *када* се (у ком периоду) приповедач посве одвојио од аутора, или *када* се усталила техника мешања приповедачевог и јунаковог гласа, или *како* је развој секуларног погледа на свет (од 16. до 18. века) утицала на наративну секвенцу, итд.

на одређену наративну категорију, унутар дате културе и језика, притом из више различитих периода. Елаборација одређених наратолошких појава снабдевена је по правилу прегледом претходних истраживања.

Дијахронијском саображавању подвргнуте су, често у интригантним компаративним сразовима унутар две или више епоха, следеће књижевности: старогрчка, латинска, византијска, јеврејска, руска, чешка, немачка, енглеска, француска, италијанска, шпанска, исландска, при чему има и одредница: „западна”, „европско средњовековље”, „на енглеском језику” и сл. Временски распон проучаваних и суочаваних наративних традиција иде од антике, средњовековља, ренесансе, барока, до премодерне књижевности, модернизма и постмодернизма. Приметан је сараднички напор, пошто су радови груписани по темама и по правилу компоновани према сету обавезујућих правила, што олакшава компаративно читање налаза насталих на основу големе грађе, рекли бисмо из свеколиког књижевног наслеђа човечанства. Сви прилози и цитати су на енглеском језику, осим када ток аргументације захтева оригинал (цитати из Пушкина су, рецимо, увек на руском). Лепа узајамност и заједништво, што и нехотице призива горчину савремене разједињености, па и на плану културе.

Палета испитивања еволуције специфичних наративних средстава (поновимо, за сваки случај: унутар оквира различитих култура, периода и жанрова) обухвата оне најмаркантније, што не значи увек и најфреквентније. Ради се о појавама као што су: нарација у првом лицу једнине, коментар наратора, наратор наспрам аутора, ликови према лицима, непоздани приповедач, тачка гледишта и перспектива, приказивање менталних стања, слободни индиректни дискурс, унутрашњи монолог, видови заплета, *рејџорика* нарације (*sic!*), темпоралност, кохезија и кохеренција, приповедна секвенца, саспенс, екфразија (овога пута у старогрчким и латинским еповима, са маестрално иновираним садржином појма). Показало се да је појам *дојађајности* вазда подстицајан за наратологе: анализира се у више прилога, и то у оквирима класичне грчке и латинске књижевности, у средњовековној и модерној енглеској и немачкој, те у позноантичкој јеврејској књижевности. Исто важи и за дело у делу (*mise en abyme*), раскошно приказано у дијахронијском пресеку. Следи елаборација појма наративности у поезији, усменог приповедања, метанарације и аутореференцијалности, металепсе, фикционалности те дијахронијске перспективе естетске илузије. Тек на крају овог списка схватамо да он није коначан и да је зборник пред нама намењен утемељењу једне поддисциплине, успели покушај методолошког упутства (приручник), са подразумеваном амбицијом ширења тематске лепезе и саме запремине појма.⁵

⁵ И основну тезу своје дисертације од пре више од 30 година могла бих да замислим као аденду овде понуђеног избора наративних фигура: проширила

Нас је посебно занимао сектор русистике. Осим надалеко чувених доајена академске наратологије, као што су Волф Шмид и Валериј Тјупа, свој допринос анализи наратолошких алата овог пута даје и надахнута плејада млађих стручњака са више руских катедри: Андреј Агратин, Галина Жиличева, Лариса Муравјова, Вероника Зусева-Озкан и др. Свим радовима предсказујемо велику читаност и заиста добродошли продор у наставу књижевности: свежа и оригинална полазишта довела су до ванредно занимљивих и убедљивих резултата. Као неодложну видимо потребу њихових превода, ако не одмах књиге у целини, онда постепено, проблемски, одређеним поводима.

Уредник издања, угледни немачки наратолог Волф Шмид, понудио је анализу слободног индиректног дискурса, који „преноси речи, мисли, осећања, перцепције или семантичку позицију једног од приказаних ликова”. Мада потиче од аутора (све заменице и глаголска лица су представљени из његове позиције), на синтаксичком (и интерпункцијском) нивоу овај дискурс поседује лексичке, стилске и граматичке особине управног говора одређеног лика, те се тако налази у међупростору између директног и индиректног говора. Сваки језик има свој, мање или више стриктан, асортиман сигнала за ову праксу (присуство глагола говора или мисли у главној реченици, структура сложене реченице и сл.). Ово хибридно мешање мимезиса и дијегезиса (у Платоновом смислу речи) среће се увек када се ради о тренутном преузимању перспективе другог, значи и у свакодневној усменој комуникацији, у књижевности за децу, у журналистичким и колоквијалним наративима и сл.⁶

Шмид сматра да се у немачкој књижевности средњовековља, за разлику од француске књижевности истог периода, слободни индиректни дискурс не да открити, осим као преузимање француског манира. Систематски се појављује тек средином 18. века, у склопу ауторских експресивних напора, обележавајући тако мултиперспективност приповедања.

бих га фигуром анаграма илити преметаљке. Било је то оружје мог давнашњег атентата на Тињановљево тумачење повратничког романа *Село Сџејанчиково* Достојевског, као пародије на проscribeвану Гогољеву преписку. Унутар анаграма у „немотивисаном” наслову једног поглавља („О белом биму и камаринском”) „ћутала је” доброчувана тајна: *О Белинском*. Управо је учени анаграм презимена једног од пишевих ментора допринео преусмеравању пародијске и карикатуралне жаоке дела, са Гогоља на Белинског, као правог прототипа лика Фоме Фомича Опискина, и правог кривца за робијашку судбину писца. Успостављању шире дијахронијске перспективе ове фигуре прећуткивања свакако би помогли и увиди нашег покојног професора Миливоја Јовановића (за кога је поље књижевности било крцато смислогеним анаграмима), као и увиди многобројних истраживача анаграма.

⁶ Из свог скромног преводилачког искуства могу додати да детекција таквог дискурса захтева истински наратолошки слух; и можда баш стога што се он у пракси практикује најчешће посве аутоматски, неосвештено, притом одсудно сенчећи исказ „другошћу”. Превод не би смео да пренебрегне ту интересубјективну наратолошку шару или тек пукотину на оклопу изворне нарације.

Његову ефектну уметничку примену везујемо тек уз ране Гетеове романе. Праве мајсторе ове фигуре Шмид налази у немачком постреализму и модернизму. Руска историја ове фигуре пак почиње Пушкиновом поезијом и прозом, да би свој климакс досегла у роману *Двојник* Ф. М. Достоевског, изазвавши рецепцијски скандал са своје необичне технике (био је то моменат када В. Белински напушта свога пулена, али и потез на основу којег ће М. Бахтин изнети своју чувену тезу о полифонији). Шмид открива дубоку пенетрацију ове фигуре и у нарацију Чехова, што понекад доводи до погрешног разумевања вредносног система аутора (због мешања са позицијом неког од јунака). То нам показују и примери из опуса Љермонтова, Гончарова, Гогоља, уз занимљиву Шмидову опаску да Толстој овде представља изванредан изузетак: он спада у ауторе са изразитом ауторском/приповедном перспективом; свест ликова најчешће представља кроз интензивне унутрашње монологе, или пак ироничним посезањем за овом фигуром. Период социјалистичког реализма, мада баштини и домете раних постреалистичких стваралаца (Бели, Замјатин, Пиљњак, Ремизов), углавном се (под оптужбом за буржоаски формализам) окреће стилистички монотоним и безбојним маниру. Тзв. *јујовина* и перестројка донеле су и препород ове фигуре, поготово у опусу А. И. Солжењџина.⁷

Лариса Муравјова у бриљантној анализи осветљава феномен *mise en abyme*, од дубоке прошлости све до модернистичке и постмодернистичке наративне фикције, осветљавајући га из више углова. Ради се о дублирању наративног универзума посредством својеврсног коментара, мотива двојништва, лудила, сновиђења и др. Како није ограничен само на вербални медиј, срећемо га и у визуелним, графичким, пластичним и полисемиотичним формама. Ово удвајање „на рубу понора” се у руској књижевности први пут јавља у 17. веку, под утицајем европског и пољског барока, достижући врхунац код Симеона Полоцког, Силвестра Медведева и Кариона Истомина. Таква емблематска поезија (*picta poesis*) значила је и инкорпорацију визуелних елемената у дело. Симеон Полоцки то назива *скрижаль мноюуиџная*, вишеграно писаније, ослоњено на метафору лавиринта (са криптичким кључем за улазак у наративни текст).

Следећа станица анализе јесте Пушкинова *Кућица у Коломни*, поема грађена на „коментарима процеса настанка поеме”. Сличан дијалог између аутора и његовог дела срећемо у *Евџенију Оњегину*, са његовом самосвесном поетиком (свест о граници фикције и реалности). Овај роман у стиховима карактеришу и другачији продори дате фигуре, на

⁷ Моника Флудерник посматра исту појаву у енглеској књижевности од 1200. године до данас, у два веома инструктивна текста, указујући на успорени продор овог феномена у уметничку књижевност, што је у непосредној повезаности са појавом тзв. „психонарације” и унутрашње фокализације.

нивоу саме приче (чувени Татјанин сан, претекао из романтизма, што предсказује развој догађаја), као и мноштво других огледалских мотива.

Одређену метанаративност, односно „константну контролу структуре од стране аутора”, Муравјова открива и у Гогољевим *Мртвим душама*, баш као и наслеђе пикарског романа сервантесовског типа (ланац догађаја), са спиритуалним препородом јунака у финалу. Ту спада и директно обраћање читаоцу, као и текст у тексту („Прича о капетану Копејкину”), али и многобројна оговарања и гласине у својству микроогледала секундарне реалности.

У реализму долази до даљег развоја ове фигуре. Чеховљева прича „Црни монах” даје приказ лудила главног јунака, који комуницира са својим двојником, у знаку нерешивог сукоба између генија и филистарске ситничавости. И руска проза с почетка 20. века активно користи ову фигуру, најчешће на нивоу дискурса, кроз различите „редупликације” јунака и репетитивне мотиве. Бели, Манделштам, Вагинов, Набоков, Булгаков, Ахматова, Пастернак, Ољеша, Замјатин, Платонов – нуде нам своје преобликоване (удвојене, увишестручене) светове, скоро никада их (за разлику од западне модернистичке традиције) не деструирајући и не доводећи до апсурда. Муравјова примећује да је природа односа тих удвајања у *Мајстору и Маргарити* пародијска – појаве московске садашњице кореспондирају са дешавањима Мајсторовог романа, али у сниженом регистру (лице пијаног Степе Лиходејева понавља израз Јешуе на крсту, састанак Јуде и Низе гради се на основу првог састанка Мајстора са Маргаритом, одвођење мачка у полицију подсећа на спровођење кажњеника на Голготу). Таквим инвертованим одсликавањем, кроз комичне или пародичне паралеле, само се појачава трагичност јерусалимских збивања.

Програмска дела руског постмодернизма – *Москва–Пейушки* Венедикта Јерофејева, *Школа за будале* Саше Соколова и *Пушкински дом* Андреја Битова – такође користе унутарња огледала, али сада већ под утицајем Музила, Борхеса, Умберта Ека, Роб-Гријеа, у светлу „тоталне симулације”. Код савременог писца Јевгенија Водоласкина, Муравјова пак открива тзв. „интертекстуални *mise en abyme*”, одређено „преписивање” с улогом очувања културног сећања (семантички и структурни ехо из Робинсона Крусоеа, на пример, на путу самоспасења јунака).

Дијахронијским перспективама *мешалейсе* (у енглеској, немачкој, италијанској и чешкој књижевности) посвећена су четири рада, из пера Франсоаз Лавока, Јана Албера, Ондреја Сладека и коауторског пара који чине Мартин Себастијан Хамер и Урсула Кохер. Сви они полазе од пола века старе Женетове дефиниције металепсе, по којој она представља „сваки упад екстрадијегетичког наратора у дијегетички универзум (или дијегетичких ликова у метадијегетички универзум) или обрнуто”. Ради се,

дакле, о трансгресији из једног нивоа текста у други, по правилу између аутора, ликова и читалаца, коју Женет дискутује на примерима из златног доба те фигуре (*Жак Фајалиста* Дидроа и *Трисирам Шенди* Стерна). У свом познијем раду *Мејалейса: фигура фикције* (2004) Женет региструје ширење дате реторичке фигуре на фикцију у целини, „од пуне баналности” до „експлозије истинске смелости”. Више није у питању метафоричка већ књижевна и трансмедијална трансгресија између сцене и аудиторијума, чији витализам може да потврди и наша савремена књижевност.

Овде морамо да се зауставимо, дајући реч да је сваки прилог овога приручника једнако занимљив и изазован. Пред нама је још један убедљив доказ да наратологија спада у најезактније књижевнотеоријске дисциплине; да је ваља савладати, усвојити, довести до врхова прстију и унутрашње стране очних капака; као у свакој извођачкој, интерпретативној уметности, уосталом. Пошто уредници овог издања и сами напомињу да још увек има извесних методолошких неусклађености, неће се љутити због наше евентуалне неспремности. У игри је танани баланс тумачећег укуса, осећаја и знања. Дијагностички учинак наратологије је недвојбен и доказив, а не тек убедљив са своје досетљивости и допадљивости. То је разликује од уникатних и конгенијалних открића књижевне критике. Боравећи у мору метафора, наратологија се одлучује за – терминологију. Силом прилика, или с намером да нам добаци појас за спасавање? Јер данас се не може сувисло говорити о неком делу без тих и таквих, осведочених засада. Иначе смо осуђени на вечну, све мање изазовну, таутологију. Предстоји нам, дакле, да о књижевности говоримо (и мислимо) на новом, прпошном жаргону, понекад, додуше, обарајући заставице при вртоглавом, дрзновеном спуту низ планину уметничког текста. И још мало мало дилетантске искренности. Зар почетак читања лепе књижевности није увек у мраку најинтимнијег искуства, састављен од послушљивања (речи, пасажа, страница), тихе дрхтавице и нервозе стомака, да би се, ако имамо среће, све разрешило одушевљеним левитирањем? Чиста еротика, која баш и нема везе са хигијеном. Те „непростојне” почетке читалац чува у себи, као помало нелегитимна полазишта за вољење књиге. Шта ће му наука у кишно поподне?

Драгиња РАМАДАНСКИ