

СТЕФАН ПАЈОВИЋ

ПРИРОДА ХРОНОТОПА МЕСТА

Волтер је у 18. веку записао да је „сваки човек прилика доба у коме живи; јако мало нас успе да превазиђе идеје сопственог времена”.¹ Његове речи као да је поновио Томас Ман у *Чаробном бреџу*: „Човек не живи само сопствени живот као појединац, већ свесно или подсвесно живи живот своје епохе и својих савременика”.² Овакав светоназор је полазна тачка примене овог принципа у књижевности како је то учинио Михаил Бахтин у 20. веку. Попут свога творца, и књижевно дело је уроњено у време и простор и међу својим корицама крије пресек та два чиниоца. Штавише, тумачење књиге је само по себи хронотопично, тако да стижемо до већ знаног закључка да је свако читање јединствено. Ако бисмо позајмили и изменили Хераклитову крилатицу, она би гласила: „Ниједан читалац не залази у исту књигу два пута, јер нити је та књига иста, нити је читалац исти.” Измена читаоца је поприлично јасна, јер док смо деца књигу препознајемо готово искључиво као предмет, као млади људи не можемо проникнути у све њене слојеве, док нам је као старим људима у великој мери одагната потреба за самоспознајом коју читање нуди, умногome јер смо је током стварног живота задовољили. Ситуација се додатно компликује када са синхроног погледа на читање пређемо на дијахрони и запитамо се како су наши преци читали исту књигу, можда баш у време када је написана. Не изостаје ни питање како ће и да ли ће

¹ [Tout homme est formé par son siècle : bien peu s'élèvent au-dessus des mœurs du temps]. *Essai sur les Moeurs et l'Esprit des Nations* (1756), 46. Доступно на: http://www.ecole-alsacienne.org/CDI/pdf/1400/14111_VOLT.pdf.

² [A human being lives out not only his personal life as an individual, but also, consciously or subconsciously, the lives of his epoch and contemporaries]. Thomas Mann, *A Magic Mountain: A Novel*, Trans. John. E. Woods, Everyman's Library, New York 2005, 43.

наши потомци читати књиге које данас држимо на полици. У суштини, различитих читалаца је онолико колико има и људи, али Бахтину, иако је био филозоф, није била намера да осветљава читаоца већ сâмо дело, те ваља промотрити како се оно понаша у улози хронотопа.

Када данас књига изађе из штампе, она има цену коју је одредио издавач. Она се наредних неколико месеци продаје по тој цени, након чега ова пада како време одмиче. Напослетку, годину или две дана након њеног издавања, можемо је купити на полици уз још три књиге по цени нижој од првобитне за један комад. Капитализам настоји да нам поручи да у распону од само једне године један истоветни спис (узмимо да је посреди прво, нередиговано издање) може имати различите цене. Током тог периода аутор је остао исти, читаоци су остали исти, издавач је исти, време је исто, чак је и година издања иста: чему флукуација? На узрок су набасали како Волтер тако и Бахтин, а он лежи у природи саме књиге као форме људског делања. Ако бисмо се послужили Хајдегеровом онтолошком терминологијом, рекли бисмо да капитализам овде осветљава истину Бића, односно игра улогу феноменолошке лупе.

Хронотоп не представља ништа друго до основну градивну јединицу књижевног жанра, баш као што је ћелија основна градивна јединица нашег организма. Свака периодизација књижевности је на овај или онај начин заснована на јединственом хронотопу, као што су градивне ћелије и ткиво бубрега другачије од ћелија и ткива који сачињавају људско око. Као што је наш организам постојао и ваљано функционисао, па чак и еволуирао столећима пре него су га Да Винчи, Дарвин, Пастер и други описали, тако је и хронотоп у књижевности одувек био њена срж, само што смо морали сачекати да се Бахтин роди, а потом и да откријемо његове списе како бисмо спознали на основу чега смо тачно вршили периодизацију књижевности. У светлу нових сазнања, свако наредно раздељивање историје књижевности по времену настанка представља својеврсни плеоназам, јер је онда посреди дословно „временска периодизација”. Временски чинилац је двоструко увећан док просторни чинилац изостаје. Тек увођењем топоса као валидног члана једначине можемо на прави начин спознати шта то заиста Марк Твен жели да нам поручи у *Тому Сојеру*, или каква је архетипска природа таштине у роману *Гордост и њредрасуде* Џејн Остин.

Као што Бахтин признаје да је термин хронотоп позајмио из природних наука, тако је посве јасно да је он неодвојив од Ајнштајнове теорије релативности, која потврђује нераскидиву везу времена и простора. Чини се да је овде реч управо о књижевном хронотопу: *књиге насћају у њросћјору да би ѡрајале у времену; њихова*

је вредности међузбир *тхе две варијабле*. Примера ради, Софоклових трагедија је сачувано само седам, и готово све се и дан-данас прештампавалу и изводе на позорницама широм света. Пошто су бремените архетиповима људске расе, оне су биле у стању да превазиђу своју физичку форму и потврде се трајањем. Штавише, њих су преписивали исламски учењаци чија је филозофија различита од старогрчке и потоње хришћанске. Поменутом једначином се објашњава флоскула да је „добар писац само мртав писац”, а заправо би тачније било да је „добар писац само писац од чијег је писања протекло одређено време”. Нема потребе да га критика убије ради књижевне изврности.

Споменувши Софокла и институцију писца, намеће се питање у коју бисмо од две раније поменуте категорије могли да сврстамо аутора: у време или у простор. Одговор је: ни у једну, ни у обе. Као што смо на почетку текста констатовали, човек је изворни хронотоп који је до те мере окоштао да је постао чинилац сам по себи те се нужно мора укалкулисати у изворну једначину. Теорија релативности ово предвиђа још у свом имену: све зависи од угла гледања, односно угла читања. Посматач у физици је читалац у књижевности. Ако се вратимо на пример књиге која је изашла из штампе са једном ценом, схватамо да је измена њеног коштања оправдана јер, иако су све варијабле остале готово непромењене, није немогуће да се у међувремену појавила посве другачија читалачка публика која другачије цени оно што се налази између корица. Први примерак *Влајши траве* Волта Витмана је 1855. године стајао свега један долар, да би та иста збирка 2014. године била продата за 305.000 долара.

У расправи о делу и читаоцу не би требало заборавити ни аутора. За њега Ролан Барт тврди да је мртав, баш као што је Ниче тврдио за Бога да је мртав. Уколико уђемо у теургијску димензију стварања, није нимало случајно што аутор умире убрзо након Бога. Као што Бог ствара човека по сопственом лику, тако и аутор не пропушта прилику да у своје дело унесе део себе, укључујући ту и сопствено поимање просторности, које је код сваког човека јединствено. Да ли је Бог заиста мртав није могуће проверити, док је аутора свакако немогуће убити јер код читаоца увек остаје сазнање да је нечија рука написала умножени текст пред њим. Пре ће бити да постмодернизам доноси једну велику промену попришта које се измешта из традиционалне фокусираности на ствараоца. Стваралац и даље постоји, он није мртав, али га више нико не посматра јер је фокус на читаоцу, коме је допуштено фокализовање самог дела и готово једнак статус с аутором, заплетом и ликовима. Овакво тврђење је у складу са постмодернистичком сумњом у

метанарацију, односну једну и недељиву истину, или како би феминисткиње то формулисале: поред *history* постоји и *herstory* (и још небројено других „сторија“). Смрт аутора за хронотоп места не имплицира да је просторно поимање света писца изопштено из самог дела, односно да није ни ступило у њега, него само да није од значаја начин на који писац уноси топоним у своју књигу већ како ће га *чишалац* перципирати. Средњи запад Америке Марка Твена је данас прерастао пишчево виђење родног краја и редефинише се са сваким новим школским издањем *Тома Сојера* на стотинама светских језика и милионима деце која га прочитају. Али пишчево искуство Мисисипија, где је рођен и где је живео у стварном свету, морало је *јосијаши* пре него што је роман објављен 1876. године. Када књига напусти штампарију аутор се може „упокојити“, или се као Пинчон сам на време мудро склонити. Критичари и несужењени биографи управо преко Пинчонових романа настоје реконструисати његов живот и наслутити могућа животна искуства аутора. Они у богатом топонимијском каталогу америчког писца наслућују личну ноту која не би могла постојати да је аутор мртав кроз на кроз.

Пажљивом читаоцу упада у очи да све време истичемо спону природних и друштвених наука покушавајући да расветлимо суштинско питање: ко је од кога позајмио изворни концепт хронотопа? Одговор на ово питање је попут упита да ли је старије јаје или кокошка, али не у смислу да је немогуће да једно претходи другом, већ да је немогуће да су оба тврђења једновремено тачна. Ако узмемо пример квантне физике, где различити електрони могу у исто време заузимати иста места, прави одговор на питање гласи: *исте законијости важе и у природним и у друштвеним наукама, ствар је јровиђења или случаја (за јосимодерног човека) којим ће редом бити откривене*. На основу свега изреченог, покушаћемо да у светлу Бахтинове примене теорије релативности у књижевности изменимо и обогатимо хронотоп применом једне теорије из физике која је претходила Ајнштајновој за више од два века.

Теорију гравитације, односно универзални закон гравитације, Исак Њутн је дефинисао још у 17. веку. Сама срж овог закона физике је заправо постојање силе која нас привлачи ка земљи и она је разлог што не можемо лебдети као на Месецу, где је та сила шест пута слабија. Другим речима, можемо тврдити да је човек свезан за тло, што би за последицу имало нашу свеукупну месност јер увек морамо заузимати неку локацију. Да бисмо полетели у небо или се спустили у дубину земље потребан је велики напор, односно делање супротно сили гравитације. Запитаћете се какве сада везе има књижевност са нашим свакодневним упражњавањем гравитације.

Одговор гласи: веома велике. Да бисмо говорили о хронотопу морамо прво проговорити о његовој месности, баш као што ни Алберт Ајнштајн није могао развити своју теорију без Њутнове, која му је претходила. До оваквог закључка долазимо када желимо да испитамо хронотоп некога места и схватимо да нам Бахтинови списи нису од велике помоћи јер је сфера интересовања руског филозофа и критичара по овом питању остала у фикцији. Она нам пише о хронотопу гостинске собе, путовања, замка итд. Он нам пише о *некој* или *свакој* гостинској соби, о *неком* или *сваком* путовању, о *неком* или *сваком* замку итд. Гостинска соба може бити стварна, путовање може бити у машти, а замак може бити створен по узору на прави. Све ово је заправо делокруг књижевности, односно фикције која ступа у интеракцију са стварношћу, али не представља њен делић, већ постоји као њена супротност. Проблем настаје када у књижевном тексту напишемо, рецимо, „Њујорк”. Ово место, како год оно било представљено, увек ће имати само једну референцу ван писаног текста, прави град Њујорк и његов стварни хронотоп. Ако Андрић, Бајац, Пиштало, Буисон и други пишу о Београду, они стварају везу са правим Београдом. При спомену топонима, хронотоп напушта поље књижевности и прикопчава се на свој парњак у стварности. Другим речима, *интертекстуалност узмиче њед вантекстуалношћу*. Нови историзам тврди готово исто за време, односно историју. Гринблат и његове колеге читању књижевне текстове који су уроњени у историју која се и сама може читати као текст, као што је то већ формулисао амерички романописац Хенри Џејмс: „Историја нам је недоступна, сем у облику текста.”³ Уколико се историја (време) може читати као текст, онда се и простор може посматрати као књижевни (фиктивни) свет пар екселанс. Овакво гледиште није нимало ново и можда је најбоље сумирано у чувеној Шекспировој крилатици: „Цео свет је позорница.”⁴ Овакво виђење даје легитимитет стварности да може ући у текст, а затим проћи кроз низ текстова, испирајући интертекстуалност својом вантекстуалношћу. Фуко је био у праву када је књигу дефинисао као „чвор у мрежи”,⁵ али је превидео да се књига (материјална јединица) не може *физички* оделити од дела (дискурзивне јединице), већ се они само могу теоретски раздвојити и проматрати засебно. Израз „носач звука” се не користи

³ Цитирано у: Владислава Фелбабов, „Нови историзам”, *Дометии*, 29/108–111, 2002, 15.

⁴ [All the world's a stage]. *As You Like It*. Act II, Scene VII.

⁵ Мишел Фуко, *Археологија знања*, прев. Младен Козомара, Плато – Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд – Сремски Карловци – Нови Сад 1998, 27.

без разлога за звучник: koliko није спорно да су музика и парче пластике и метала различити, толико није спорно да без звучника не би било звука. Књига није ништа мање него „носач дела”. Онтолошко цепање књиге и њеног текста није могуће јер они постоје искључиво заједно, попут хришћанске догме о души: човек без душе није човек, а душа ван човека *на овом свету* (стварност, просторност) не може пребивати. Дискурс је феноменолошки неодвојив од књиге као просторне појаве. Фукоова дефиниција књиге као чворишта је валидна, али мрежа у којој обитава не може бити искључиво текстуалне природе у конвенционалном смислу. Чак и ако прихватимо да читамо историју као текст, не можемо да у текст не убројимо и стварност која се, о концу свега, може дефинисати као вођица историје.

Америчка списатељица Лидија Дејвис (Lydia Davis) сматра да уколико у књижевном делу запише реч „аутобус”, онда мисли на сваки аутобус, а уколико наведе тачну линију тог аутобуса (нпр. са именима полазне станице и терминаса), онда је сузила асоцијативно поље читаоца.⁶ Овакво сужавање је штетно по књижевност која са сваком новом информацијом из стварног света хрупи према пукој стенографској белешци. Књижевност, а нарочито поезија, зависи од метафоре и низа имплицираних значења која за разлику од свакодневног говора није пожељно различавати. Када Светислав Басара напише роман *Mein Kampf*, нема потребе дописати у поднаслову: „не онај Хитлеров *Mein Kampf*”. Такво различавање би у поезији било равно објашњавању сваке песничке метафоре, чиме би се угасило њено онтолошко биће. Двочасност је дакле више него пожељна глазура у књижевности, јер само ту и може неометано обитавати. Стварни свет је прагматичан: као што стенографска белешка није књижевност, тако ни за чисту метафору нема места у стварности. Једноставно, ако покренемо мотор аутомобила то није симбол рађања новог живота, виљушка служи за лакше уношење хране у уста, никако није музички инструмент, бацање смећа је хигијенска и просторна потреба, не представља морални авдес. Све наведено важи искључиво у хронотопу стварности, односно у употребном свету лишеном метафоре. У књижевности све може бити симбол и може имати неколико слојева значења. Када кренемо с писањем, употребни свет се нагло шири и писац готово да поприма одлике демијурга. Па ипак, на примеру месности хронотопа запажамо да чак и он на одређеним местима „губи

⁶ Elizabeth Floyd Mair, 2010, [Interview with:] *Lydia Davis: Mastering the short form*. Times Union. Доступно на: <http://blog.timesunion.com/books/lydia-davis-mastering-the%E2%80%A8-short-form/1644/>.

контролу” над својим рукописом, као када кола на леду не приањају уз коловоз. Ово се дешава управо при спомену топонима јер у тој једној речи или реченици фикција бива напуштена зато што се једина могућа референца, једини могући контекст, једини могући хронотоп – налази у стварности а не у фикцији.

Овде ћемо застати на тренутак да се попут америчког пост-модерног књижевног теоретичара Брајана Мекхејла запитамо: „Стварно, у поређењу с чим?”⁷ У теорији могућих светова Лубомир Долежел као једну од важних особина фикционалних светова наводи њихову *онтолошку различитост*⁸ у односу на стварни свет и његове законитости. Наравно, ово не имплицира да фиктивни свет не може бити *налик* стварном, али никада његов парњак већ искључиво супротност, као што смо и навели. Долежел до те мере сматра да су они опречни да уколико би се само један део стварног света транспоновао у фикцију она би се онтолошки разорила, то јест били бисмо принуђени да потражимо неки други појам којим бисмо је означили. Овај однос је попут односа научне фантастике и фантастике: само једна страница на којој се помињу змајеви претвара научнофантастични роман у бајку. Другим речима, стварност и топоним као њен спацијални репрезент једноставно не могу обитавати у домену фикције.

Умберто Еко такође не доводи у питање (не)порозност границе стварно–фиктивно, али пише о томе да фиктивни свет настаје као одговор на стварни, односно да је фиктивни свет „паразит стварног света”.⁹ Писани текст варира од стенографске белешке до *Алисе у земљи чуда*, што представља скалу чији је репер, односно полазна тачка према којој се равна, стварни свет. Еко такође примећује да је ова зависност узајамна када је посредни физичко присуство фиктивног света у папирнатом облику, односно он описује књижевне текстове као „тек напола бестелесне”.¹⁰ Иако Долежел жели да онтолошки чисту стварност прогна из фикције, не можемо да се не запитамо како онда фикција може имати анкер у стварном свету, ако ништа друго онда барем у папирнатој форми? Законитости које уређују однос фикције и стварности не могу бити творене на дуплим аршинима; биће да и стварност мора имати неко упориште у фиктивном свету, номинално ако ништа друго, нешто

⁷ Brian McHale, *Postmodern Fiction*, Chapter Six, Routledge, London 1987.

⁸ Лубомир Долежел, *Хејтерокосмика: Фикција и моћући светови*, прев. Снежана Калинић, Службени гласник, Београд 2008, 32.

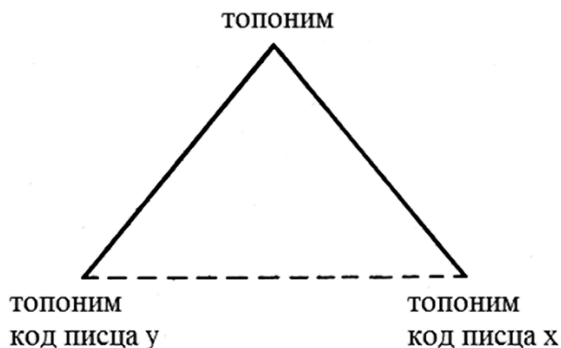
⁹ Умберто Еко, „Четврта шетња: Могуће шуме”, *Шест шећњи по нарашћеној шуми*, прев. Лазар Мацура, Народна књига – Алфа, Београд 2003, 97.

¹⁰ Умберто Еко, „О неким функцијама књижевности”, *О књижевности*, прев. Милана Пилетић, Народна књига – Алфа, Београд 2002, 7.

попут амбасаде. Оваквим присуством антитета једног света у другом не нарушава се онтолошка хомогеност. Напротив, она се присуством другачијег облика постојања само додатно ојачава. Што се поменуте „амбасаде” тиче, она као и у дипломатији служи да се на страниј територији одржи веза са матицом, у овом случају са топонимом стварности и његовим законитостима.

Колико год писаца да напише који редак о неком месту, све то писаније (уколико то завреднује својим квалитетом) иде у хроно-топичност тога места, а не књижевности. У њој стварност не може битисати перпетуално већ само као привремена творевина, односно месни хронотоп. На тај начин се творе интертекстуалне референце: уколико Чарлс Дикенс напише који редак (или роман) о Лондону, а Џулијан Барнс одлучи да га цитира, онда се Барнс позвао на Дикенсово виђење, које је виђење стварности. Та стварност јесте временски измештена у односу на Барнсову, али је чивијом месности свезана за једну просторну не-кретнину. Дикенсов Лондон је само поредбеник, никако изворник јер је једини оригинал град Лондон, то јест његов хронотоп. У светлу теорије могућих светова треба напоменути да би хронотоп стварног Лондона постојао само као слика у огледалу, односно утицај стварног града на фиктивни град. Онога тренутка када Дикенсово перо дотакне папир онтолошка јурисдикција Лондона се укида и преноси у свет фикције само као слика према којој се равна тај нови, измаштани Лондон. Онтолошка надмоћ фикције на страницама књиге није оспорена постојањем референта у стварном свету. Само су јој спутани апсолутизам и искључивост.

Графички приказана, ова корелација наликује семиотичком троуглу који срећемо у лингвистици, тачније семантици. Место симбола заузима представа одређеног топонима у делима или делу писца *x*, концепт са врха троугла је заправо топоним у стварности, док је референт представа тога топонима у делу или делима писца *y*.



Треба напоменути да се у семантици референт налази у појавном свету, што и јесте случај са књижевним делом које заузима одређено место у простору пошто је књига физичка ствар. С друге стране, концепт у лингвистици нема обресе месности и представља творевину ума, док је у нашој теорији он сушта супротност таквог виђења тиме што представља есенцију стварности. Уколико прочитамо у новинама да се одређени догађај збио у Новом Саду, због природе гласила одмах ћемо помислити на стварни град Нови Сад. Уколико тај топоним сретнемо у делу белетристике (које смо циљано узели из библиотеке/купили, знамо да је посредни роман/песма/прича), онда свакако нећемо мислити да је било шта од описаних збивања стварно, али ће нам стварни топоним Новог Сада ипак прво проћи кроз главу пре него што колрицовски „вољно одложимо неверицу” како бисмо уживали у фиктивном опису топонима.

Овакав однос књижевности и стварности не имплицира да је стварност надређена књижевности. Напротив, чести су случајеви када фикција модификује ту стварност. Мост на Дрини у Вишеграду не би ни приближно био познат колико јесте да Иво Андрић није написао роман *На Дрини ћурија*. Дословно схваћено, његове књиге су *уграђене* у конструкцију моста и чине њен саставни део исто колико и камени блокови. Обе грађевине (мост буквално, књига у пренесеном значењу) подигнуте су људском руком (присетимо се чиниоца Душе у једначини времена и простора) и као такве зависе од ње, било да је она дунђерска или списатељска.

На основу свега изреченог, јасно је да се хронотопи места у књижевности понашају другачије од уопштених. Тиме што је њихова просторна референца у стварном свету ограничена и свезана за једну локацију, они су осиромашени за једну важну димензију свога значења: просторну. Они јесу у потпуности уроњени у наративно време, али просторно задржавају обресе стварног света из ког потичу и још увек одржавају одређену везу с њим. Да ствари не стоје тако, читалац који прочита „Ниш” у Стоилковићевом роману *Константининово раскршће* не би уопште одреаговао јер не би повезао тај Ниш са градом Нишом за чије постојање врло добро зна. Пошто то није случај, очигледно је да спомени „Ниша” и „Бробдингага” не изазивају истоветне реакције код читаоца, те ни не могу бити стопроцентно фиктивни, односно нестварни. Уосталом, сви великани писане речи су били вођени чувеном крилатицом *write what you know*. Знање о коме је овде реч се морало кад-тад спознати, па тако и читалац мора прочитати назив места да би уопште могао да има икакве референце, било на други текст било на стварност. Аутор му се обраћа речју која стоји на папиру који је

материјалан. Размена дарова се врши путем стварности и немогуће ју је искључити из једначине. Аутор, колико и читалац, бива онтолошки „упрљан” мастилом, на које су обојица принуђени да би комуницирали. Управо је овакава нечистоћа присутна у хронотопу места који ће, колико год био фиктиван, увек имати прибежиште у стварности јер настаје *из* ње и *у* њој. Његово одредиште јесте у уму читаоца и писца, али су му друмови овоземаљски и опипљиви.

Теорија књижевности мора уважити природу хронотопа места и начин на који се они творе. Упоредна анализа два или више књижевних дела која као референцијалну тачку имају топоним никако се не може вршити тако што би једно дело било одређено за репер са којим би се упоређивала остала. *Једина валидна референца при поређењу хронолошког места у књижевности је искључиво времејпросторна природа стварног места.* Свако одступање од овог принципа наводи расправу о књижевности ван оквира науке и прелази у поље произвољности, која је одлика лоше књижевности.