

UDC 82.09

82-225

https://doi.org/10.18485/ms_zmskij.2025.73.1.2

<https://orcid.org/0000-0002-9444-8441>

Примљен: 30. јуна 2024.

Прихваћен: априла 2025.

Др Оливера С. Марковић

ЈУНАКИЊА ПАРОДИЈЕ ИЗМЕЂУ АКТУЕЛИЗОВАНОГ И ВИРТУЕЛНОГ*

У раду се из позиције когнитивне наратологије, семантике могућих светова и когнитивне семантике истражује проблем транссветовних идентитета централних женских јунака у књижевној пародији (Дулсинеје од Тобоса у Сервантесовом роману о Дон Кихоту и Чимпеприч у Стеријиној донкихотерији *Роман без романа*), при чему је тежиште стављено на виртуелне наративе у којима ове јунакиње учествују. Схватајући јунакиње као функције пародијске негације, истичемо њихову нестабилност и лиминалност, тј. интертекстуалну и интратекстуалну варијантност у актуелизованом и виртуелном свету референтног света текста, те свету приче пародираног текста. Пародија усложњава проблем транссветовних идентитета, доводећи у питање критеријум довољне сличности између варијанти књижевног јунака, будући да глас приповедача који аутентизује такву варијантност може потврдити пародију само уколико истакне разлику у транссветовним идентитетима.

Кључне речи: когнитивне студије, наратологија, пародија, транссветовни идентитет, виртуелни наратив.

* Ово истраживање подржало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор бр. 451–03–68/2022–14/200165).

Рана верзија овог истраживања представљена је на научној конференцији *Philologia Serbica* Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци одржаној 23. 3. 2023. године, и представља, у нешто другачијој верзији, део докторске дисертације *Теорије хумора у коинивиситичким наукама и могућности њихове примене у проучавању наративног књижевног текста* одбрањене на Филозофском факултету у Нишу 2024. године, под менторством проф. др Снежана Милосављевић Милић.

1. СТАТУС КЊИЖЕВНОСТИ У САВРЕМЕНИМ КОГНИТИВИСТИЧКИМ ИЗУЧАВАЊИМА.

Савремена когнитивнопоетичка и когнитивнонаратолошка проучавања књижевности, а посебно наративне књижевности, позиционирана су у амодалним когнитивистичким приступима, према којима људска когниција представља еколошку структуру, а не скуп уско специјализованих функција каква би била она језичка. Последице датог постулата су радикалне и превасходно се огледају у редефинисању предмета изучавања, који више није књижевни (или наративни) текст/дискурс, већ менталне репрезентације које су таквим дискурсом инспирисане, односно, процеси преко којих се такве менталне репрезентације граде. Датим се приступима не поништава аутономност књижевности, већ њено проучавање ставља у спрегу са достигнућима из области психологије, лингвистике, филозофије ума и језика, неуронаука итд, а њен методолошки (когнитивно-херменеутички) темељ за трансдисциплинарна укрштања налази у приступу тексту који иде одозго надоле и обратно (енгл. *bottom-up, top-down*). Према оцени једног од заснивача когнитивне наратологије у српској науци о књижевности, Снежани Милосављевић Милић (2016: 19), предност когнитивнонаратолошког разумевања наратива као „когнитивног, трансдисциплинарног, трансисторијског, трансгенеричког и трансмедијалног феномена”, односно, последичног методолошког плурализма изграђеног на емпиријским истраживањима, огледа се у могућности „повратка отвореном пољу херменеутике”, где „читава књижевна и културна традиција, као и савремена дела, још увек чекају да буду прочитани на нов начин, који ће у њима открити нове димензије и вредности”.

2. ОСНОВНЕ ТЕЗЕ ИСТРАЖИВАЊА. На трагу таквог сцијентистичког и херменеутичког оптимизма овај рад нуди оригинални и когнитивистички модел пародије, третирајући пародијске текстове као хуморне мреже појмовног сажимања (енгл. *conceptual integration network* – Fauconnier – Turner 1998) чија су „читања” обележена перманентним семантичким скоковима (енгл. *semantic leap* – Coulson 2001) и процесима дезинтеграције појмовне мреже. У оквиру предложеног модела посебно ћемо се усредсредити на питање менталних репрезентација за јунакиње пародија, имајући у виду поступке виртуелизације у креирању њихових транссветовних идентитета. Под виртуелним наративима подразумевамо алтернативне наративне рукавце који су у различитим степенима нереализовани у односу на актуелизовани домен света приче (в. Ryan 2001; Milosavljević Milić 2016). Како логика виртуелног почива на логици замене и премештања, њена манифестација на плану књижевног јунака јесте појава транссветовних идентитета (Milosavljević Milić 2016: 40). У том смислу упућујемо на концепт нестварних могућих јединки Јурија Марголина, који су схваћени као апстрактни објекти „које је слободно замислио или конструисао неки стваран људски ум поступцима стварања хипотеза, претпостављања или замишљања”, и чије се „постојање призива

и интерсубјективно манифестује помоћу израза којима се призивају ентитети (Doležel 1983) [...] то јест, помоћу референтних и дескриптивних механизма природног језика” (Margolin 1997: 89).

Узимајући Сервантесов роман о Дон Кихоту и Стеријин *Роман без романа* као студије случаја, предлажемо тезу да је статус њихових централних јунакиња (Дулсинеје од Тобоса и Чимпеприч), које су схваћене као функције пародијске негације, обележен нестабилношћу и лиминалношћу, односно интертекстуалном и интратекстуалном варијантношћу¹ у актуелизованом и виртуелном свету референтног света текста, те свету приче пародираниог текста. Пародија усложњава проблем транссветовних идентитета, доводећи у питање критеријум довољне сличности између варијанти књижевног јунака – будући да глас приповедача који аутентизује такву варијантност може потврдити пародију само уколико истакне разлику у транссветовним идентитетима, односно *синијейтички аспекти* (Phelan 2006) идентитета јунака. Сврха анализе се односи на допринос двама доменима: (1) посткласичној, посебно когнитивној наратологији, где намеравамо да укажемо на предности комбиновања теорије појмовног сажимања са теоријом могућих светова у проучавању жанра пародије и књижевних јунака; (2) теорији књижевности, тако што ћемо прецизирати неке читалачке и текстуалне стратегије које учествују у разумевању пародијских протагониста.

3. Методологија. Теоријско-методолошку основу за имплементацију когнитивносемантичке перспективе у књижевнонаратолошка изучавања даје нам појам света приче (енгл. *storyworld*). Ово је средишњи концепт посткласичних наратолошких приступа, будући да исти своје тежиште померају од приче (наратива) према наративности као њеном квалитету, тј. менталним моделима који се изграђују приликом наративног процесуирања. Свет приче разумемо као онтолошки попуњену причу, глобалну менталну репрезентацију која садржи њене основне координате (темпорална, спацијална, ментална и прагматичка димензија приче – Ryan 2006: 8; *шћѝа* је неко учинио неке у свету приче, *са ким, када, где, како* и *зашћѝо* – Herman 2002: 9).² Говорећи о урањању као операцији „оживљавања” приче, Мари-Лор Рајан (Ryan 2001: 91) истиче да наративни текст јесте „прозор у нешто што постоји изван језика и протеже се кроз време и простор који су далеко изван оквира прозора” [„a window on something that exists outside language and extends in

¹ Разматрајући проблем транссветовних идентитетских релација, Хилари Даненберг (Dannenberg 2008: 59–61) разликује екстратекстуалне, интертекстуалне и интратекстуалне типове путујућих јединки. Интертекстуални идентитетски односи подразумевају постојање оригиналног идентитетског парњака у постојећим фикционалним текстовима, док се интратекстуалне идентитетске релације односе на постојање идентитетских парњака на различитим онтолошким равнима истог фикционалног света.

² Свет приче се може разумети и као „способност креирања света, или, прецизније, способност инспирисања менталних репрезентација света” [„the ability to create a world, or more precisely, to inspire the mental representation of a world”] (Ryan 2013: 363).

time and space well beyond the window frame”]. Другим речима, наративни свет представља скуп знакова који се морају мапирати у скуп индивиду/јунака, објеката, стања и чињеница; наративни свет не постоји у вакууму, већ зависи од општих менталних механизма конструкције значења (енгл. *cognitive construal*), те идиосинкратичких особености реципијента, укључујући ту његова културолошка знања и искуства.

Идеја текстуалног света претпоставља да читалац у имажинацији конструише скуп објеката независних од језика, користећи као водич текстуалне исказе, али изграђујући ову увек непотпуну слику у живописнију репрезентацију кроз увођење информација које пружају интернализовани когнитивни модели, инференцијални механизми, искуство из стварног живота и културолошко знање, укључујући знање изведено из других текстова. Функција језика у овој активности је да бира објекте у текстуалном свету, да их повеже са својствима, да анимира ликове и окружење – укратко, да дочара њихово присуство машти (Ryan 2001: 91).³

Један од основних менталних механизма конструкције значења путем којих се светови прича као менталне репрезентације изграђују јесте појмовно сажимање. Ране верзије концепта можемо наћи у студији *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language* Жила Фоконијеа (Fauconnier 1984), али концепт је детаљно разрађен као теорија појмовног сажимања (енгл. *conceptual blending theory*) Ж. Фоконијеа и Марка Тарнера (Fauconnier – Turner 1998; 2002). Потоњи аутори дату менталну операцију виде као рутинску у преношењу значења између два ментална домена, те је у том смислу одређују као метафоричко мапирање у ширем смислу. Међутим, у односу на „класичне” теорије метафоре, теорија појмовног сажимања постулира постојање не два, него најмање три⁴ ментална простора у оквиру мреже појмовног сажимања (енгл. *conceptual integration network*) – два улазна простора (инпута) и амалгама (сажетог простора, бленда), наглашавајући могућност (вишеструких) повратних мапирања између датих простора, тј. могућност њихове допуне (енгл. *completion*) и разраде (енгл. *elaboration*).

³ „The idea of textual world presupposes that the reader constructs in imagination a set of language independent objects, using as a guide the textual declarations, but building this always incomplete image into a more vivid representation through the import of information provided by internalized cognitive models, inferential mechanisms, real-life experience, and cultural knowledge, including knowledge derived from other texts. The function of language in this activity is to pick objects in the textual world, to link them with properties, to animate characters and setting—in short, to conjure their presence to the imagination.”

⁴ Фоконијеов и Тарнеров модел заправо претпоставља постојање најмање четири ментална простора, укључујући, поред горе наведених, и тзв. генерички простор (енгл. *generic space*). Дати простор садржи све заједничке елементе инпута, понашајући се као нека врста контролног простора јер се у сваком тренутку изградње амалгама генерички простор пресликава на сваки од инпута, одржавајући баланс целокупне мреже. Због циљева овог истраживања оставићемо по страни питање генеричког простора.

Мрежа појмовног сажимања је динамична, нелинеарна и контекстуално сензитивна јер претпоставља постојање менталних простора као минималних структурних јединица. У питању су

мали појмовни пакетићи који се стварају док мислимо и говоримо, за потребе непотребног разумевања и деловања. Ментални простори су склопови који су делимични, али садрже елементе, и структурирани су на основу оквира и когнитивних модела. Они су међусобно повезани и могу се мењати док се мисао и дискурс одвијају (Фоконије и Тарнер 2014: 343).

У терминима теорије појмовног сажимања свет приче се може разумети као вишедимензионални макробленд који настаје у менталном простору рецепијента (Marković 2022: 331). С тим у вези треба подвући процедурални аспект, односно то да је

„[б]ленд” [...] интеграција која настаје у „менталном простору” рецепијента – у току читања текст се постепено прерађује путем умрежавања менталних простора, односно, краткорочних когнитивних репрезентација стања ствари (short term memory), које настају на основу инпута у тексту, са једне стране, и предзнања тумача (long term memory), са друге стране (Милосављевић Милић 2015: 14).

Мрежа појмовног сажимања за два тома *Дон Кихота* се врло њоједностављено може представити као мрежа састављена од најмање три улазна простора: улазног простора за жанр витешких романа, менталног простора о читаоцу који се губи у свету витешких романа, представљеног „реалног” света у роману (наративни свет); уз бленд, који можемо изједначити са светом приче који креира читалац, и који садржи елементе пројектоване из свих улазних простора, као и квалитативно нове елементе. У случају *Стеријиног Романа без романа*, улазни простори који су део овакве мреже јесу: простор који садржи прототипичне елементе текстова који се пародирају, прича о читаоцу – Роману који се губи у свету таквих романа, реални наративни свет (онтолошки сличан нашем) у којем се Роман креће, као и простор који се тиче полемике приповедача и адресата – читатељки које су уписане у текст.

4. ЖАНР ПАРОДИЈЕ КРОЗ ПРИЗМУ КОГНИТИВИСТИКЕ. У наставку рада истражићемо квалитет датих менталних репрезентација, с обзиром на 1. припадност поменутих романа жанру пародије, 2. начине на који су јунакиње пародије (Дулсинеја од Тобоса и Чимпеприч) уграђене у те репрезентације. У складу са одабраним теоријско-методолошким оквиром, пародијски дискурс ћемо третирати као хуморну (маркирану) мрежу појмовног сажимања. Маркирани/хуморни карактер такве мреже резултат је јукстапозиционирања њених конституитивних менталних простора (уместо последица њиховог „сливања” као код прототипичне метафоре), тј. наглашавања границе између њих. У том смислу остајемо у домену теорија хуморне инконгруенције,

претпостављајући да се хуморни феномен мора довести у везу са изненадним нарушавањем менталних образаца и очекивања (Morreal 2014: 568), односно непрототипичном (маркираном) употребом когнитивних механизма конструкције значења (Brône – Feyaerts 2003; 2004), те у домену теорије хуморне дистанце (хуморна инконгруенција резултат је семантичко-прагматичке дистанце између активираних концепата) (Fónagy 1982; Pollio 1996; Kyrtzisz 2003; Marković 2024). Пратећи ефекат нарушавања прототипичних менталних образаца (и очекивања реципијента са њим скопчаним) јесте замена оквира, односно реанализа претходно претпостављеног значења или адаптација „реципијентових представа у вези са датом ситуацијом у оквиру новог бленда, и то на основу релевантних информација које реципијент има у својој радној меморији, као и на основу дугорочног, позадинског знања” (Marković 2022: 333). Жанр пародије заузима амбивалентни однос према традицији коју пародира, изграђујући се путем поступка конјуктивне негације, и то на плану текста (текст:антитекст); на плану традиције (књижевноисторијски аспекти); на плану модела света (културноисторијски аспекти) (Vukićević 2018: 108).⁵ Износимо предлог да се жанр пародије може моделовати као хуморна мрежа појмовног сажимања у оквиру које су: 1. улазни простори јукстапозиционирани, а односи између њихових парњака претежно односи дисаналогичке; 2. тачка гледишта (као „простор из којег се може приступити другим доменима” – Milutinović 2015: 67) и фокус („домен у коме се значење конструише” – Milutinović 2015: 67) при конструкцији амалгама (света приче) се перманентно смењују, што резултује сталним враћањем на појединачне улазне просторе, њиховом допуном и елаборацијом, те (раз)градњом бленда услед замена оквира.

Дакле, горе дате појмовне мреже за Сервантесов и Стеријин роман су маркиране због тога што се улазни простори не сливају у једну кохерентну структуру, као што је то уобичајени случај са метафором, него се, због тога што преовладава дисаналогни тип односа између елемената инпута, они налазе у некој врсти процепа. У намери да текст прочита као кохерентан, читалац ће покушати да интегрише читаву мрежу, али, због опирања текста таквој структурализацији, неће успети, већ ће се стално враћати на један или други улазни простор, који ће узимати превагу у начину на који причу уоквирава. По тексту расути „окидачи” за сваки од менталних простора

⁵ „Негација која се јавља у пародији никада није порицање значења, напротив, она је стварање нових. Пародирани текст је прво вољен, да би потом био усвојен. [...] Амбивалентни однос према традицији заснива се на конјуктивним негацијама – текст није ни стари (пародирани), нити је само нови, независан од значења старог; то је и/и текст, ни/ни текст, и стари и нови, ни стари ни нови” (Vukićević 2018: 108). [„Negation occurring within parody is never a denial of meanings, on the contrary, it is a creation of new ones. The parodied text is first loved, in order to be adopted. [...] The ambivalent relationship with the tradition is based on conjunctive negations – the text is neither the old one (the parodied one), nor is it only the new one, independent from the meaning of the old one; it is both/and text, a neither/nor text, both the old one and the new one, neither the old one nor the new one.”].

мреже додатно ће интензивирати учесталост семантичких скокова при процесуирању наратива. Притом, мапирања се неће одигравати само у једном правцу, из улазних простора у бленд, већ и обратно, због чега и сматрамо да се таква мрежа може замислити као пуслирајућа, витална и вишедимензионална структура у којој промене (допуне, елаборације) једног њеног дела за собом могу повући промене у другом њеном делу (или у читавој мрежи, с тим што у том случају говоримо о преоквиравању или рекатегоризацији). Такав динамичан однос присутан је и у релацији непоуздани приповедача – протагонисткиње: када се улазни простори допуњују додатним информацијама везаним за јунакиње датих текстова, које су у инпуте иначе укључене као агенси (дакле, као елементи датих менталних простора реализоване су као когнитивни оквири за јунаке), когнитивни оквир за приповедача се мења.⁶ Последишно, овај процес ће пратити и динамичко смењивање перспектива – односно, тачке гледишта и фокуса. На крају, стални семантички скокови, често схваћени као изненађење или рушење очекивања која током читања изграђујемо а онда и разграђујемо, производиће хуморне ефекте.

5. СЕРВАНТЕСОВА ДУЛСИНЕЈА. Импликације датих опажања за проблем транссветовних идентета јунакиња Сервантесовог романа, односно Стеријине донкихотијаде/донкихотерије *Роман без романа*, односе се на то да ће се идентитет јунакиње налазити у процепу јер ће јунакиња егзистирати у више менталних простора појмовне мреже истовремено или наизменично. Притом треба имати у виду да је проблем идентитета Дулсинеје од Тобоса, због структуре самога романа, знатно компликованији у односу на идентитет Стеријине Чимпеприч, а ми ћемо овде назначити неколико могућности за његово проучавање. Дулсинеја егзистира, у својој интертекстуалној варијанти, као сурогат јунакињама из витешког романа, односно традиције која јој претходи (витешки еп, *dolce stil nuovo*, идеална петраркистичка драга и сл.). Као интратекстуални пандан, сада у улазном простору за читаоца који се губи у свету приче витешког романа, она постоји као предмет Дон Кихотове жеље. Међутим, у оквиру инпута за реални свет Дулсинеја или не постоји или има свој *врло различити* пандан у Алдонси Лоренсо. Други, компромисни случај је могућ због тога што у првом делу романа сазнајемо да је Дон Кихот, односно његов парњак, Алонсо Кихано, већ дванаест година заљубљен у Алдонсу – односно, сада, у свету у којем је он витез, у Дулсинеју. Изједначавање пандана и варијанте је несумњиво, али је проблематично то што долази управо од протагонисте:

„И није много важно што ће [писмо – *йрим. ауи*.] бити писано твојом руком, јер колико се сећам, Дулсинеја не зна да пише и чита и у

⁶ Ово је најочитије у Сервантесовом роману, где можемо говорити о преображајима (*морфини* – Руан 1999) приповедача блиског подразумеваном аутору. Категоричке тврдње о Дон Кихотовој лудости, те очита хуморна дистанца с почетка, у даљем току романа бива ублажена, а на то утиче и чињеница да изабрана дама заиста оплемењује, у духу дантеовске традиције, јунака који јој служи.

животу није видела мој рукопис, ни моје писмо, пошто је моја и њена љубав одувек била платонска, и није ишла даље од часног гледања. Па и то баш ретко, да бих се усудио да се истински закунем да за дванаест година откако је волим више од светлости ових очију које ће земљу јести, нисам је видео ни четири пута, и још би могло бити да од та четири, она једва ако је једном видела да је гледам: у толикој су је скромности и повучености њени родитељи, Лоренсо Везара и мајка Алдонса Ногалес, одгајили.”

„Чек, чек!”, рече Санчо. „Значи, ћерка Лоренса Везаре је госпођа Дулсинеја од Тобоса, другим именом звана Алдонса Лоренсо?”

„Та је”, рече дон Кихоте, „и заслужује да буде господарица целе васељене” (Servantes 2005a: 228).

Дакле, док је у прва два инпута Дулсинеја актуелизована, било као интертекстуална варијанта, било као прототип, у инпуту за реални наративни свет она може бити само фикција/илузија/рефлекс лудости, јер је на нивоу овог простора стварност јасно одељена од фикције, и илузија од реалности. Међутим, како је Дон Кихот агенс и другог и трећег улазног простора, ситуација је знатно компликованија у пародијском бленду: ако Алдонса Лоренсо није интратекстуални парњак Дулсинеји од Тобоса, онда пародије нема; ако она јесте њен (комички) двојник, она мора бити зачарана – да би пародија опстала, морамо бар донекле прихватити Дон Кихотову перспективу, тј. остати *и* у свету витешког романа у којем је он изгубљен. Поред тога, и Дон Кихот мора прибегавати причи о зачараности да би Дулсинеју задржао у реалном свету као актуелизовану варијанту, што значи да мора прихватити и туђе лажне приче у којима она јесте Алдонса Лоренсо. Управо те две чињенице дозвољавају вишеструка укрштања различитих прича и елемената прича и стална семантичка премештања (најчешће са хуморним ефектом).

Иако и сам идентификује Дулсинеју као Алдонсу, Дон Кихот нам не олакшава долажење до било каквих извесних закључака у погледу њеног идентитета. Чини се да је његово испаштање у Сјера Морени сасвим свесно опонашање витешких романа. На Санчово питање везано за намере боравка на забаченом месту, Дон Кихот одговара:

Зар ти нисам рекао [...] да хоћу да се угледам на Амадиса, и да овде очајавам, губим памет и махнитам како бих у исти мах подражавао и одважном Орланду, кад је на извору нашао знаке да је Лепа Анђелика починила мрзост с Медором [...] А пошто не мислим да се угледам на Роланда, или Орланда, или Ротоланда (јер је сва ова три имена носио) баш на длаку, у свим лудостима које је чинио, говорио и мислио, окушаћу се најбоље што могу у ономе што ми се чини најважније. А може бити и да ћу се задовољити само угледањем на Амадиса, који није чинио лудости кроз штету, него само кроз сузе и туговање, и досегао славу као и онај најдичнији (Servantes 2005a: 222–223).

Јасно је да опонашање литерарног модела бивања лудим нимало не наликује лудости, посебно када се тај модел бира према томе *да ли њи*

цићейиу или не. У наставку ове дијалошке партије Санчо прихвата дати пароксизам и упућује аргумент да Дон Кихот и нема *йравої разлоїа да йолуди*, на шта Дон Кихот одговара:

У томе и јесте ствар [...] и у *йоме је йананосїї моїа йосла*, јер *каг виїїез луїалица йолуди с разлоїом*, нема у *йоме* ни уживања ни заслуге: *кунсїї је у йоме да йомахниїам без разлоїа* и да моја дама види, кад насуво овако чиним, шта бих тек смочен чинио? [...] *Луд сам, и луд ћу биїи док се не врайиш с одївором* на писмо које по теби мислим да пошаљем својој госпи Дулсинеји; и ако буде онакав какав заслужује моја оданост, моје ће се безумље и моја испаштања окончати; *аколи буде суїроїно, бићу уисїину луд*, и будући луд, нећу осећати ништа (Servantes 2005a: 223, *курзив мој*).

На делу имамо учешће свих типова виртуелног наратива – контраприповести, симулираног наратива, хипотетичке фокализације, негације и поређења. Духовитост датог места почива на томе што Дон Кихот, и речима и поступцима, подрива ауторитет приповедача који тврде да је он луд: чини се да јунак пред собом има врло јасан циљ – умиловити вољену даму – и јасно средство долажење до њега – саможртвовање по узору на испаштања јунака из витешких романа. Дон Кихот ће још утврдити да „за оно што мени треба Дулсинеја од Тобоса, ваља ми [Алдонса Лоренсо – *йрим. ауїї.*] колико и најузвишенија кнегиња на земљи”, и показати свест да нису све даме које се славе у књижевности одиста биле даме „од крви и меса” (2005a: 230). Нашавши у литератури своје оправдање, и показавши да је заправо свестан разлике између фикције и стварности, Дон Кихот закључује, проглашавајући моћ имажинације за врховно начело, следеће: „[3]амишљам да је све што кажемо тако, и да ништа не недостаје и не претиче, и у машти је сликама онакву какву је желим” (2005a: 230).⁷

На крају, хуморни ефекти долазе и од, за Сервантеса специфичног, мешања стилских регистара: Дон Кихот без проблема прелази из високог у средњи (па и ниски) регистар, а чини се да и Санчо нема проблем да, задржавајући свој начин говорења, разуме Дон Кихотов. У контексту идентитета Дулсинеје од Тобоса ово је важно због тога што је она готово искључиво присутна у Дон Кихотовом дискурсу високог стила.⁸ У фиксираној стварности Дон Кихота таква је ситуација и једина могућа, јер витешка прича може функционисати само ако се супротстави живој речи према којој се

⁷ Уп. „Дон Кихот једном чак допушта, на пример, да су већину лепих дама у романима измислили песници (Сервантес, 1961, т. 1, с. 276), али га то не збуњује, пошто Дон Кихот свет књижевности ставља изнад саме стварности” (Мелетински 2009: 319).

⁸ Такав је случај са писмом које Дон Кихот упућује Дулсинеји из Сјера Морене, и пропратног Санчовог коментара: „Оца ми рођеног [...] то је најузвишенија ствар коју сам икад чуо. Тешко мени, и како јој само, ваша милости, рекосте све што сте хтели, и како се само лепо слаже потпис *Виїїез од Чемерне Прилике!* Заиста вам кажемо, ваша милости, ви сте сами ђаво, нема тога што ви не знате” (2005a: 232).

друга линија европског романа гради (в. Bahtin 1989: 148).⁹ Као апстракција, фикција, виртуелна јединка, Дулсинеја од Тобоса бива комично унижавана сваки пут када се фиксираној речи витешког романа супротстави стварност. „Сервантес даје генијални уметнички опис сусрета речи оплемењене витешким романом и вулгарне речи, у свим ситуацијама битним како за роман тако и за живот”, пародијски обрћући поступке апстракције витешког романа, „развијајући у поређењима низ намерно грубих асоцијација које срозавају оно што се упоређује на само дно вулгарно-прозне просечности”, тако што се „[г]оворна разноликост овде [...] свети за своје апстрактно истискивање (на пример, у говорима Санча Пансе)” (Bahtin 1989: 149, 150). Дакле, да би Дулсинеја постојала, она мора остати на нивоу апстракције: свака конкретизација је изводи из простора универзалног и снижава на ниво јунакиње каква је Алдонса Лоренсо. Исто тако, у свету стварности Алдонса Лоренсо можда не може бити јединка-сурогат јер би признавање Дулсинеје за њен пандан значило признавање стварности као другостепене фикције у односу на фикцију саму. Другим речима, Дулсинеја и Алдонса су две јединке које се не могу срести а да се не поништи онтологија света приче; услов њиховог постојања је стање епистемичке неодређености.

Наставак првог дела романа донеће лакрдијску варијанту Дулсинеје (у вези са планом попа и брице да прерушени у штитоношу и девицу у невољи приволе Дон Кихота да се врати у Манчу, у 26. и 27. поглављу) и измишљену Санчову причу о сусрету са Алдонсом, коју Дон Кихот интерпретира као сусрет са Дулсинејом, са свим елементима комбиновања виших и нижих планова значења (31. поглавље). У свим случајевима може се претпоставити ауторска интенција пародирања превазиђеног „етикецијско-књишког фундамента” канонског витешког романа у име његове реформације (тј. адекватнијег романеског представљања осећања и осећајности) (Мелетински 2009: 326–326). *Друџа књиџа маџиџолавоџ идалџа* у погледу идентитета Дулсинеје још је значајнија, будући да стварни сусрет са драганом – парњаком управља даље Дон Кихотове поступке ка ослобођењу Дулсинеје од чаролије коју су на њу бацили зли чаробњаци. Санчо је овде приморан да лаж о сусрету прикрије новом лажи, што кулминира забунама у личности и заменама личности. Дон Кихотову изјаву да *никада у живоџиу није видео несравниџу Дулсинеју, џе да је у њу заљубљен само џо чувењу*, којом оспорава тврдње изречене у првом делу романа и брише идентитетску релацију према Алдонси, Санчо Панса виспрено прихвата признајући да кад је *Дон Кихџи није видео, није је видео ни он*, односно, он је *џо чувењу видео и џо чувењу донео одџовор од ње* (2005б: 72). Како Дон Кихот мора бити сам у својој илузији/ симулацији, и како му је истовремено потребно да други ту илузију подрже, он Санчов покушај симулације забуне у личности одбацује као шалу: „Санчо, Санчо [...] зна се кад је време за шалу, а када шала није ни згодна, ни на месту.

⁹ „Дон Кихотов ’путујуће-витешки језик’ преводи читаву околину на план фантастичке и узвишене идеализације.” (Мелетински 2009: 319).

Не можеш ти, зато што сам ја рекао да нисам видео господарицу своје душе, ни разговарао с њом, да ми говориш да ниси с њом ни говорио, нити си је видео, кад је све сасвим супротно, као што знаш” (2005б: 72). Санчо ће, међутим, задржати суштинску идеју на којој почива покушај његове симулације лудила. Након комичног солилоквија у којем Дон Кихотову причу (наређење које треба да изврши) ставља у оквир реалног света и тиме показује коначну неспојивост двају светова, Санчо долази до закључка:

Па кад је луд, као што јесте, и то од лудила које најчешће једне ствари узима за неке друге и мисли за црно да је бело, и за бело да је црно, [...] неће бити много тешко да га уверим како је нека сељанка, прва на коју овде налетим, госпођа Дулсинеја; и ако не буде поверовао, заклећу се, и ако се и он закуне, ја ћу опет, и ако буде тврдоглав, ја ћу бити још тврдоглавији, тако да ћу опет да истерам своје, па нек буде шта буде (Servantes 2005б: 77).

У сусрету са непознатом сељанком (још једним панданом Дулсинеје, односно Алдонсе), карневалско-пародијска инверзија улога је потпуна: Дон Кихот је испрва затечен, његова „способност да догађаје преображава према својој илузији отказује пред грубом обичношћу призора сељанки” (Auerbah 1978: 331), али Санчо, у овом тренутку већ упознат са кодексима витештва, и речима и делом успешно верификује илузију као истину, представљајући Дон Кихоту књишки сценарио са узвишеном дамом и њеним пратиљама.

Дотле је дон Кихоте већ клекнуо поред Санча и избегених очију и замагљеног погледа посматрао ону коју је Санчо назвао краљица и госпођа; кад на њој није открио ништа друго осим сеоске девојке, и то не баш много лепог лица, пошто је било округло и спољштено, стао је запањен и задивљен, не усуђујући се да отвори уста. И паорке су занемеле кад су виделе она два тако различита човека како клече и не пуштају њихову другарицу да прође [...] (Servantes 2005б: 80).

Чини се да Дон Кихот испрва клечи по аутоматизму: Санчове претходне речи, чињеница да је он сељанку назвао својом краљицом и госпођом, сигнализирају му да треба прећи у стварност витешког романа и он тек на послетку говори, али сада сасвим у стилу високе реторике.¹⁰ Како дискурс витешког жанра монополизује стварност, Дон Кихотово решење са чаробњацима успешно функционише и на плану језика. Другим јунацима, као и приповедачима, ауторској и идеалној наративној публици, дата хибридикација језика, преламање дискурса витешког романа кроз призму свакодневног

¹⁰ На овом се месту може видети да Сервантесов однос према витешком роману није само рушилачки и да његова пародија није регресивна. Уп. „Такве, ритмом и сликама богате, већ рашчлањене и музикално бравурозне, примере витешке реторике [...] Сервантес веома воли, и у томе је прави мајстор; такође, он у том погледу није само критичар и рушитељ, већ настављач и довршилац велике епско-реторичке традиције [...]” (Auerbah 1978: 334).

језика делује комично, али Дон Кихот је ускраћен за ширу перспективу. Ова доследност протагонисте напоследку делује узвишено, и Дулсинеја, последично, делује потребно причи. Не треба заборавити да је овакав утисак присутан упркос томе што је епизода о зачараној Дулсинеји двоструко аутентизована – од стране Санча Пансе, који режира ситуацију, и од стране приповедача, који каже да су „дон Кихотове лудости овде дошле до границе и црте највећих које се замислити могу, па су и те највеће превазишле за још два пушкомета” (2005б: 74).

Дакле, једном када је криза превазиђена, када је реч витешког романа променила стварност, сцена се може наставити у комичном тону, и више није важно то што ће лажна Дулсинеја прозборити у ниско-свакодневном и вулгарном тону. Чак и када се епизоди дода још један ефекат комичког снижавања – Дулсинеја пада са магарца, дакле, она је дословно *на земљи* – равнотежа између светова се не нарушава јер Дон Кихотова прича о чаробњацима елегантно описује сваку могућност за сумњу. Дон Кихот је пронашао начин на који ће спасити своју илузију – тако што ће спасити, сада зачарану, Дулсинеју. Дулсинеја више не мора бити стварна јер она може бити било ко.¹¹ Зато Дон Кихот и може рећи (2005б: 249–250), свестан славе која га после објављене прве књиге о њему прати, да се о питању да ли је Дулсинеја дама из његове маште

има много штошта рећи. [...] Бог зна има ли Дулсинеје на свету или је нема, и да ли је из маште или није из маште; и то нису ствари које спадају у оно што би се до краја могло проверити. Нити сам ја зачео нити изродио своју госпу, пошто је контемплирам онако која доликује дами која у себи садржи својства која је могу учинити гласовитом на свим странама света.

Дулсинеја је, наставља Дон Кихот, „кћи својих дела”, и, ако је њена заслуга у томе да један витез луталица због ње управља све своје мисли и дела ка врлини, онда је она и стварна: „јер, заслуга лепе и врле жене шири се и на то да чини највећа чуда, и ако не формално, а оно барем виртуално у себи носи највеће врлине”. Заправо, клишеизирана и превазиђена представа о племенитој дами која оплеменеује свог обожаватеља, витеза или песника, преузета из витешке и стилновистичке традиције, у причу уноси узвишено-утопистички моменат. Амбивалентност функција и вредности датог клишеа (као узвишеног и комичког) још један је показатељ прогресивног карактера

¹¹ „А ти, о највећа врлино која се пожелети може, врхунче људске доброте, једини леку за ово уцвељено срце које те обожава, када ме већ злобни чаробњак прогања и преко очију ми је ставио облаке и мрену, када си само за њих, а не и за друге прометнула и преобразила своју несравњиву лепоту у лице сироте ратарке, ако још и моје очи није изобличио у некакву грдобу, да га учини мрским за твоје очи, ипак ме погледај нежно и љубезно, и у овом покоравану и клањању видећеш како пред твојом лепотом скривеном иза маске понизно клечи моја душа која те обожава.” (Servantes 2005б: 81).

Сервантесове пародије: не рушења, већ *укршћања* прве и друге линије европског романа, тј. традиције *romance* и *novel*. С тим у вези Мелетински (2009: 331) исправно примећује да у роману „многе епизоде имају двоструки смисао, који је смештен на та два плана”. Ова двовалентност – пародирање витешког романа ради његове трансформације у правцу „увођења у колосек вероватноће” (Мелетински 2009: 318) и сатиризација стварности путем наглашавања вредносно-моралистичке димензије витешке приче, у коначном креира, истиче Мелетински (2009: 318, 327, 334), нову романескну форму.

6. СТЕРИЈИНА ЧИМПЕПРИЧ. Када је реч о транссветовним идентитетима Стеријине јунакиње Чимпеприч, можемо разликовати следеће њене варијанте: 1. идеалну јунакињу књижевне традиције која се пародира; 2. јунакињу која постоји на актуелизованом нивоу приче и која је реализована углавном кроз поступак негације¹² идентитета идеалне јунакиње – Чимпеприч као агину кћерку специфичног изгледа и духовних и карактерних особина; 3. јунакињу као транссветовну варијанту Дулсинеје од Тобоса, с обзиром на то да *Роман без романа* жанровски доминантно припада традицији донкихотерија. У првом случају можемо говорити о интертекстуалном идентитету Чимпеприч, односно о Чимпеприч као парњаку јунакиња барокног херојско-галантног романа, сентименталистичког романа, те, у мањој мери, витешког романа, и свакако античког љубавно-авантуристичког романа од кога ова линија европског романа и полази. Овај аспект идентитета Чимпеприч је у вези са наратерима који су присутни на дискурсном нивоу романескног текста. Стратегија Стеријиног текста је управо таква да ако идеални адресат барокног и сентименталистичког романа тексту приступа симпатетички се идентификујући са јунацима, онда приповедачеви адресати – читаатељке којима се обраћа, али и наративна публика, овакав тип афективног везивања примењују и на Стеријину јунакињу, допуњујући менталну репрезентацију за Чимпеприч одговарајућим атрибутима карактеристичним за прототипичну јунакињу горе наведених типова романа. Хуморна инконгруенција у вези са Чимпеприч налази се, дакле, не само у текстуалном инпуту већ и у менталној активности читаоца, који те инконгруенције додатно производи. На овом месту може се препознати важност стратификације дискурса с обзиром на његове адресате: док се хуморни ефекат неће нужно везати за ниво приповедач – читаатељке (наратери), нити за наративну публику, он ће се свакако везати за идеалну приповедачеву и ауторову публику: ону која препознаје овешталост пародираног текста и модела света који су у њега уписани.

Оно шта у литератури није довољно наглашавано јесте да Чимпеприч има своју транссветовну варијанту и на дискурзивном нивоу приче, управо

¹² Негације представљају један од кључних синтаксичких поступака којима се уводе виртуелни наративи, будући да се виртуелни наратив супротставља актуелизованом свету приче, тј. да је једна од његових парадигматичних фигура антитеза.

у фигурама читатељки.¹³ Као и Роман, и оне остају без свог романа јер њихова жеља да постану јунакиње пародираног текста, да се изгубе у тексту, бива изнова фрустриран. Дакле, и ниво романа који се одвија на релацији приповедач – профилисани наратори (читатељке) отвара виртуелне приче, димензије наратива у оквиру којих апострофиране читатељке постају јунакиње својих сопствених романа. На овом се нивоу остварује, иако само у виртуелизованој варијанти, горепоменути рукавац приче који се завршава у тексту-прототипу; на овом нивоу се интратекстуални и интертекстуални идентитет Чимпеприч остварује као идентитет идеалне јунакиње пародираних романа (у оквиру овог виртуелног наратива пародијски ефекат заправо не постоји). Међутим, како се потенцијалне алтернативе које дати вид виртуелних наратива нуди „затварају” због чињенице да изостаје приповедачева аутентизација истих (приповедач анулира дате приче јасно им супротстављајући перспективе „нових” облика приповедања у оквиру комичког жанра), укида се и могућност за прогресивну пародију. Ово може бити један од разлога због којих у литератури влада неподељено мишљење да је Стеријин роман заправо пример антиромана: њиме се успоставља јасан (негативан) однос према видаковићевској линији романа, али не нуди алтернативни романескни модел који ће имати своје настављаче у српској књижевности (в. Деретић 1981: 79).

Међутим, реторички значај датог виртуелног наратива за пародијске ефекте романа је огроман јер је глобална стратегија Стеријиног текста таква да прича мора пратити логику пародираног наратива да би га подрио. Као идеална драга, Чимпеприч се, „огледалом добродетељи праведно у целој вароши” називана, одмах заљубљује, просуђујући да Романова „погрешка није никаква друга, осим што је добар јунак” (1982: 43). Међутим, до нарушавања очекивања трасираних жанровским кодовима пародираног текста долази одмах потом, јер је „милосрђе” јунакиње у супротности са понашањем својственом идеалној драгој барокног и витешког романа, те Дулсинеји од Тобоса као варијанти охолих драгана; поред тога, констатација о добром владању овде се доводи у питање јер јунакињину врлину младићи никада и нису искушавали, с обзиром на њен карактеристичан физички профил (в. Поповић 1982: 43, 44). Градећи на овом месту „пародистичку похвалу ругобне уседелице Чимперич”, Стерија се доследно ослања на „беседничке и традиционалне похвале женске лепоте”, као и „описе које су у истоме духу дали Сервантес, у *Дон Кихоту*, и Виланд, у *Дон Силвију*”, бурлескно их изврћући (Флашар 1982: 147–148). Додајемо, овај опис (духовних и физичких) особина Чимпеприч уводи се поступком поређења („Ова добра душа, велика

¹³ На овај апсект указује Мирон Флашар (1982: 205, *курзив мој*), у својој одличној, минуциозној студији о Стеријином роману: „Јер, аутор-приповедач уведен је у казивање књиге довољно, као некакав спој пророка и комедијаша, *док се фиктивни читаоци честито преображавају у комичне ликове и сивљени су шик уз раме са комичним ликовима из фабуларној дела текста*.”

у оној мери као што је Пантеина била”¹⁴ и негације („није баш праву матер у природи имала, и зато није чудо ако није Фидију или Апеласу у смотрењу лепоте за образац служити могла”) (Поповић 1982: 43). Комуникабилност читавог описа се ослања на когнитивну способност замене фигуре и позадине, али овде нећемо говорити само о негираном свету, већ о интеграцији негираног и актуелизованог света, јер се „у ’бленду’ актуелизује оно што је изван њега не-ствар и не-догађај” (Fauconnier – Turner 2002: 241, нав. према Milosavljević Milić 2016: 55), будући да „светови у негацијама нису просто у опозицији, међу њима се успоставља имплицитна релација” (Milosavljević Milić 2016: 57), односно један ентитет у бленду постаје „’нешто’, наслеђујући физичке карактеристике ствари из света у коме постоји, али истовремено наслеђујући и својства процепа из актуелног света у коме је та ствар порекнута” (Fauconnier – Turner 2002: 241, нав. према Milosavljević Milić 2016: 55). Читалац рутински приступа тексту преко поступка појмовног сажимања, али како је текстуални инпут заправо остварен као маркирана појмовна мрежа, поступак блендовања ће бити фрустриран тако да се константно на уму има и порекнути улазни простор (традиционална похвала женској лепоти) и актуелизовани опис Чимпеприч (в. Поповић 1982: 43–44). Од прототипичне јунакиње Чимпеприч одудара и због чињенице да је она та која предлаже ступање у брак, отворено признајући своју наклоност, али је истовремено представља као доказ сопствене врлине (Поповић 1982: 46).¹⁵ Дата ће се ситуација делимично поновити на још једном месту у тексту, у епизоди са гимнософистом. Гимнософист указује Чимпеприч на могућност брака („Мени је врло жао што сте тако тврдо себи представили девовати; иначе ја сам мислио за мене вас испросити” – 1982: 59), а ову понуду ће она прихватити следећим речима:

Почитајемо г. гимнософист (овако почне на то Чимпеприч у највећем срца движенију говорити), Ваша ова система тако ми се душе моје, која само за добродетелију чезне, коснула да ја, премда сам дојако увек постојана била – и саму непоколебиму реч моју погазити готова јесам; зато, дакле, почитајемо г. гимнософист, ако је отоичашња виша к мени, у призренију брака, понуда на истини основана, ја драговољно из једне токмо к добродетељи љубови пристајем. Ево инди моја рука, која јошт на мушким прсима почивала није. Ја вам је чистосрдечно (ако не срдечно чисто) дајем, и желим не само капу на главу метнути, него и покорност, коју ми мужевма радо одајемо, или коју би требало да радо одајемо, у пуној мери засведочити (Поповић 1982: 60).

¹⁴ Пантеја, из Ксенофантовог античког романа *Васйишање Кирова*, у европској је култури дуго била узимана као „пример супружничке верности и непоколебљиве чедности” (Флашар 1982: 147).

¹⁵ На овом месту присутан је, с обзиром на то да је Чимпеприч муслиманка, а Роман хришћанин, и „мотив религијских препрека који је у староме роману био чест, а у шпанско-маварском роману стаалан [...] Стерија је у *Боју на Косову* и сам следио француског писца Флоријана, чији је роман мотивски из шпанско-маварског круга, а по начину казивања везан за херојски роман барока” (Поповић 1982: 46, Флашар 1982: 148).

Јунакињин говор, одраз њених менталних својстава, само се донекле подудара са стилем јунакиња пародираних текстова, а са сличним тематско-дискурсним улогама. Модели света – посебно они који се односе на деонтичке вредности – који су уграђени у текстове који се овде пародирају, а које Чимпеприч нарушава, додатно отварају простор да се и Романов поступак напуштања своје помоћнице тумачи у комичком кључу, и са афективном дистанцом. Поређење Романа са Тезејем, односно на овом месту алудирање на Аријаднину судбину, отвара нови, виртуелни сегмент приче којим се употпуњава улазни простор за пародирани текст: судбина Чимпеприч и јесте и није Аријаднина – обе заљубљене, оне бирају да напусте своју домовину и побегну са дошљаком – али митска подлога сасвим је деградирана јер читалац мора митској причи приступити из домена који се односи на Чимпеприч из реалног наративног света, и обратно (тачка гледишта и фокус су у односу *глобалне сујројиносии*¹⁶). Епизоди напуштања Чимпеприч од стране Романа – Тезеја претходи сегмент који наизглед представља доживљени говор јунака, али заправо је у питању маскирани приповедачев метакоментар о томе у ком правцу радња треба да се даље развија:

Јер њу оваку, у овој форми узети, волио би смрт. Да је живота лиши? – но ја трагедије више не пишем. Да моли каквог волшебника да је у другу фигуру претвори? – али код ње није мана само образ, који се може од црног да је бео или румен начинити. Најпосле му падне житије Тезеја на памет, који је такође своју благотелницу напустио” (1982: 47).

Хипотетичка фокализација присутна у овом сегменту потврђује виртуелност пародијског текста уопште. Ако дати тип виртуелног наратива подразумева „употреб[у] хипотезе од стране приповедача или лика о томе шта би могло бити или шта би се могло перципирати из одређене перспективе, уколико би постојао неко ко би користио ту перспективу” (Milosavljević Milić 2016: 45), онда пример из Стеријиног романа представља својеврсну хипотезу о томе шта би се на плану читавог дискурса десило да се приповедач препусти конвенционалним кодовима претходне књижевне традиције и шта би се, следствено томе, одиграло у наративном свету. У овом последњем смислу хипотетичка фокализација представља контраприповест¹⁷ као подврсту виртуелног наратива (в. Milosavljević Milić 2016: 42, 46).¹⁸

¹⁶ Супротност између два концепта, ментална домена, стимулуса итд. присутна у само једној димензији (в. Canestrari – Bianchi 2013).

¹⁷ Појам контраприповеданог (*disnarrated*) увео је Џералд Принс, реферишући на оне елементе приповести који се експлицитно баве и упућују на оно што се није десило (Prince 2003: 22, нав. према: Milosavljević Milić 2016: 37), одн. „алетичке изразе немогућности или неостварене могућности, деонтичке изразе разматраних забрана, епистемичке изразе игнорације, онтолошке изразе неегзистенције, потпуно измишљене или измаштане светове, неиспуњена очекивања, неоправдана веровања, неуспеле покушаје, скрхане наде, претпоставке и погрешне процене, грешке и лажи, итд.” (Prince 2004: 300, нав. према: Milosavljević Milić 2015: 59–60).

¹⁸ Читав роман се заправо може посматрати у овом коду, као „један велики коментар”, односно, због чињенице „да и сам коментар из пародираниог романа, као њихов саставни

Једном када је виртуелни наратив о Аријадни и Тезеју уведен у текст, он ће се даље проширивати поступцима компарације, па ће приповедач накнадно ословљавати Чимпеприч као „бедну нашу Аријадну” и поредити је са Дидоном (двојако кодираном: преко Вергилијевог епа, али и травестије *Ајнеида*, делом *Пусџоловине њобожној јунака Енеје* Алојза Блумауера [Blumaueŕ]). Виртуелни карактер приче о Чимпеприч као напуштеној јунакињи биће продужен кроз епистоларни уметак који она намењује Роману, а који представља травестију, пре свега, Овидијеве десете хероиде.¹⁹ Међутим, управо зато што се интертекстуални идентитети јунакиње углавном уводе кроз поступак негације и поређења, виртуелизација идентитета јунакиње је присутна у мањој мери, јер се *комбинацијом ових њосџуџака* уводе приче са нижим степеном виртуелности.²⁰ Због тога се лик Чимпеприч остварује и као трансфикционална и као контрафикционална варијанта идеалне драге, односно, њен онтолошки статус у наративном универзуму одражава лиминални карактер пародијског жанра уопште. Осим тога, за Романа, који никада није у потпуности у роману, Чимпеприч (парадоксално) постоји само у својој актуелизованој варијанти, што значи да из његовог света изостају горенаведене паралеле. Последица тога јесте проблематизација веродостојности приповедачевих исказа; како се додатно подривају дата упоређења, која иначе припадају приповедачевом говору (који је и посредник између јунакове свести и читаоца), иста добијају двоструко негирајући и двоструко иронијски ефекат: њима се дестабилизује и транссветовни идентитет јунакиње и аутентичност исказа приповедача. Као што смо претходно навели, глас приповедача који у пародији аутентизује варијантност идентитета јунакиње може потврдити ауторитет пародије само уколико истакне разлику у јунакињиним транссветовним идентитетима, односно *синџиџички асџекџ реџрезенџације књижене лика* (в. Phelan 2006: 15). С обзиром на то да случајеви када виртуелни наратив припада приповедачу који није и лик у већој мери откривају реторичке потенцијале текста и арбитрарност мотивацијских система који су у текст уграђени (Milosavljević Milić 2016: 47), текст који Стеријин приповедач исписује бива додатно измештен из калеровског оквира „конвенционално природног” и смештен

део, такође није промакао Стеријном пародијском и комичном обликовању”, као „својеврсни метакоментар”, односно другостепени метатекстуални коментар (Милосављевић Милић 2006: 103, 105).

¹⁹ Сјајну и врло детаљну анализу овог уметка, на десетак страница, даје М. Флашар (1982: 211–227).

²⁰ То није нужно случај са овим поступцима појединачно: С. Милосављевић Милић (2016: 48) наводи да је највећи интензитет виртуелности (степен одступања од реализоване приче) присутан у контраприповестима и, потом, у негацијама, док хипотетичке фокализације и поређења могу бити различито (али ниже) распоређени на датој скали; најмањи потенцијал виртуелности имају симулирани наративи. На овом месту, у вези са проблемом степена виртуелности услед комбиновања виртуелних наратива и поступака њиховог увођења, уочавамо простор за даља истраживања.

у домен „конвенционалног/вештачког” (Калер 1990: 197–239). Другим речима, услов постојања јунакиње донкихотске пародије почива на поступку дестабилизације критеријума довољне сличности између варијанти књижевног јунака. Када такав услов не би био испуњен, приповедач би порекао пародијски карактер своје наратије, јер би морао одбацити бинарну релацију према пародираној традицији на којој гради текст и, уместо тога, аутентизовати само једну варијанту јунакиње као прототипа у актуелном свету приче. Због лиминалности пародије, све варијанте јунакиње могу поседовати високи степен засићености, и управо такав поступак садржи потенцијал за хуморне инконгруенције. У Стеријином тексту идентификација између прототипа и двојника онемогућена је и самим избором имена за протагонисткињу, али отворену трасу за њена (њихова) путовања кроз светове одржава се, бар донекле, преко континуираног разговора који приповедач води са читатељкама које прижељкују идеалну хероину.

Уколико идентитет актуелизоване верзије јунакиње подрива хоризонт очекивања публике на дискурсом нивоу, њена артифицијелност тиме није порекнута – напротив. Актуелизована варијанта Чимпеприч не може постојати ни у виртуелном свету романа (због имена, наратори према њој изграђују хуморну дистанцу), ни у извантекстовном свету; у том смислу она је негација, смештена између актуелног и виртуелног, и као таква у функцији пародијског огољавања поетичких механизма европског романа прве линије. И начин на који је јунакиња уведена у наративни свет сигнализује артифицијелност:

Али моја [...] комшиница [...] овако почне перорирати: ’Г. списатељ, ви баш сасвим оћете да сте особити човек и да се од други разликујете. Ја нисам још роман видла без љубави, код вас пак осамнајсти је табак [...], а о љубави ни мукајет. Узмите, дакле, и ви стари калуп ако мислите да нам се допаднете, иначе бадава је сва ваша шегачина и досетљивост (1982: 41).

Фигура комшинице – читатељке, дакле, не више наратора него књижевног јунака (в. Милосављевић Милић 2006: 106–107), експлицира фикционални карактер новог наративног оквира, оног за љубавну причу. Исти је додатно потврђен металептичким скоком – читатељка ступа у роман чији је протагониста приповедач јер праве романескне приче још увек нема, она је тек у повоју. Последишно, наглашен је двојак, контрачињенични карактер Чимпеприч – она улази у причу јер према обрасцима романескног жанра мора ући у причу; идентификација адресата уписаних у текст могућа је само уколико прича испоштује литерарне кодове, односно приповедач допусти да адресати уроне у роман. Како је јунакиња изграђена преко дисаналогије према моделу идеалне драге, али је ипак део романескне приче, иначе жанровски натурализоване тематско-дискурзивне улоге које јој приповедач додељује сада показују своју пуну конвенционалност. Интерполација

схематизоване љубавне приче о Светомиру и Људмили (Поповић 1982: 41) делује као контраприповест и хипотетичка фокализација, односно наглашава шта би се у причи о Роману одиграло да приповедач жели да књигу начини „по старом калупу”, „како моја комшиница зактева”, тј. када би желео да пише као *шлендријан*. Опет, без делимичног ослањања на „стари калуп” пародије не би ни било, због чега јунакиња ипак проживљава свој роман: бег из тамнице, напуштање јунакиње у непознатом простору, препуштање на милост и немилост судбине, сасвим су романескни, што потврђују и одговори читатељки, показатељ да и оне *јесу у роману*:

Сад питам моје читатељке шта би оне радиле кад би им овако стран човек у непознатој пустињи искрснуо?

„Ја бих се уплашила.”

„Ја бих вриснула.”

„Ја бих побегла.”

Како вам је год воља, плашите се, вриштите, бегајте; али агина кћи нит’ се уплашила, нит’ је врискала, нит’ је побегла, јер је она врло просто, и то следећим начином аргументирала: онај који се плаши, мора једанпут себи доћи; онај који вришти, мора и ућутати; а онај који бега, може бити ухваћен. Је ли пробитачније, дакле, оно чинити што би ви на балу или у каквом друштву само од неке моде чиниле, или боље непознатом човеку прићи и од њега помоћ искати? (Поповић 1982: 57).

Романескна прича о дами у невољи овде се прекида, и прелази, због увођења лика гимнософисте, у готово филозофски разговор. Сасвим прилично, јер је „наша Дулсинеја” (Поповић 1982: 59) претходно „аргументирала” начином не романескним, већ здраворазумским. Заправо, иронија овде чува разлику и искључује стриктну транссветовну релацију. У духу конвенције срећног краја, након што Чимпеприч проналази себи приличног партнера, приповедач може завршити овај рукавац приче: „Сад, љубезни моји читатељи, пошто смо добру агину кћер усрећену видели, мислим да је време оставити је њеној радости, која сведоцбе не тражи, и к нашем скоро заборављеном Роману вратити се.” (Поповић 1982: 62).

Као што смо претходно назначили, у случају идентитета Сервантесове јунакиње, Дулсинеје од Тобоса, ситуација је знатно сложенија јер „не постоји хијерархија наративних светова” (Milosavljević Milić 2016: 112), па је и статус чињенице у свету приче вишеструко проблематизован. Поред идентитета идеалне јунакиње витешког романа, те конструкције идентитета идеалне јунакиње витешког романа у уму Дон Кихота, ту су и идентитети јунакиње који су у вези са актуелизованом причом (јунакиња као Алдонса Лоренсо), али и симулираним наративима и контраприповестима које припадају дискурсу јунака чији је ум на граници (на пример, случајеви када Дон Кихот аутентизује један аспект контрачињеничне приче преко мотива зачаране јунакиње тј. активности злонамерних чаробњака). Управо се у чињеници да се Дон Кихотова конструкција Дулсинеје остварује и као контра-

приповест – односно, рефлексивна његових жеља, надања и опсесија, али и као симулирани наратив (када се јунак претвара, „свесно стварајући привид реалног” – Milosavljević Milić 2016: 43) може тражити и један од разлога за нашу запитаност о менталном здрављу јунака: читалац до краја романа не разрешава, бар не са сигурношћу, загонетку да ли је Алонсо Кихано луд или свесно управља ситуацијама чији је део. Другим речима, ако се интертекстуални идентитети Дулсинеје могу поприлично лако објаснити јер се сусрећемо са романом (а не антироманом), њен интратекстуални идентитет је врло сложен јер она „путује” кроз светове мултиверзума Сервантесових романа који никада до краја не бивају верификовани од стране фигура различитих приповедача. Спрам тога, мушки протагониста Стеријине приче ни у једном тренутку није заведен од стране Чимпеприч јер никада у потпуности није у причи романа – он свесно симулира причу о заљубљености и то само да би од јунакиње побегао, односно, он се у сопственој причи сусреће са варијантом Дулсинеје од Тобоса само у смислу у којем се Дон Кихот сусреће са правом Алдонсом Лоренсо у Тобосу (у десетој глави *Друје књије*), када њен изглед и понашање објашњава делањем злих волшебника. И Роман ће покушати да сопствени роман мотивише на исти начин, додељујући самој Чимпеприч волшебничку улогу,²¹ али ће убрзо потом себи рећи (пример доживљеног говора у тексту) да „[...] њу оваку, у овој форми узети, волио би смрт” (1982: 47). Роман није ни луд ни до те мере урођен у литературу коју чита да може занемарити појаву и понашање Чимпеприч, и у том га смислу можемо прогласити за антикихотску фигуру уведену у донкихотску причу: „Да моли каквог волшебника да је у другу фигуру претвори? – али код ње није мана само образ, који се може од црног да је бео или румен начинити” (Поповић 1982: 47). Другим речима, снага књижевноисторијске традиције и културних модела који су у њу уграђени немају потребну моћ да Романа претворе у Дон Кихота и Романову причу претворе у роман, односно превазиђу оквире *фикционалној* и трансформишу се у оквир *конвенционално-ћиродној*. На овом месту заправо долази до још једне вредносно-епистемичке инверзије: реално у наративном свету треба (и не може) да опонаша традиционални текст који је претходно већ трасирао наративни ток: реалност наративног света јача је од реалности традиције која га креира. Са друге стране, управо зато је и могућа стерновско-дидроовска полемика приповедача са читаоцем у роману.

7. ЗАКЉУЧАК. Наша анализа је показала да јукстапозиционираност улазних пародијских простора за светове приче двају романа производи наративе различитих степена виртуелности, те да онтолошко-епистемолошко устројство пародијског света приче захтева да вишеструки идентитети пар-

²¹ „Роман се заиста у већем недоумјенију наодио него Херкулес кад је путање бирао [...] добро је он знао: *né tela comprag a lume di candeo* (жену и платно при свећи не узимај), *но сѝра* ако ову прилику пропусти, *која је јамачно волшебница у ћиреображеном виду*, да нигда неће белог света видити, *ћриволе* ља да јој се обећа узети је” (Поповић 1982: 46, *курзив мој*).

дијских јунакиња истовремено постоје и у виртуелним световима и на нивоу референтног света приче. У односу на транссветовне идентитете јединки у непародијским текстовима, дистинктивно својство транссветовних идентитета јунака у оквиру пародијског жанра јесте једнак онтолошки статус свих алтернативних идентитета.²² Другим речима, пародијски текст не производи пандане јединки јер би у супротном пародијски ефекат био анулиран. Уместо тога, у сваком од могућих светова јединка егзистира у свим својим варијантама. На овом је месту од посебног значаја наша опсервација да пародијски текст захтева сталну замену тачке гледишта и фокуса, те да је учинак таквог читања дезинтеграција и лимиализација идентитета јунака на свим онтолошким нивоима приче (интратекстуална и интертекстуална варијантност) али и, парадоксално, услов стабилности тог идентитета. Јунак(иња) пародије директно зависи од своје виртуелне позиције у свету приче, ситуиране између света пародираног (овешталог) наратива (модела света) и актуелизованог наративног света. Ово је посебно уочљиво у Сервантесовом роману, где виртуелни наративи као резултати пародијске негације одређују и квалитет пародије као прогресивне. У том се смислу може закључити да разлику између Сервантесове прогресивне и Стеријине регресивне пародије производе другачији поступци увођења јунакиња у свет приче (доминација негације и поређења као поступка код Стерије, симулирани наратив и контраприповести код Сервантеса), те различити видови аутентизације виртуелних наратива у којима ове јунакиње учествују.

ИЗВОРИ

- ПОПОВИЋ, Јован Стерија. *Роман без романа*. М. Флашар (прир.). Београд: Нолит, 1982.
- SERVANTES, Migel de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče*. Prevela A. Mančić. Beograd: Rad. 2005.
- SERVANTES, Migel de. *Maštoglavi idalgo Don Kihote od Manče. Deo 2*. Prevela A. Mančić. Beograd: Rad, 2005.

ЛИТЕРАТУРА

- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит, 1981.

²² У пародијској наративној ситуацији немогућност избора „праве” верзије идентитета „можемо схватити као гранање или дивергирање светова које долази после фазе заједничког света, при чему јединка има неколико алтернативних неодредивих будућности, по једну у сваком од тих светова. Све те различите верзије као свој суштински услов имају поклапање порекла, исти степен континуитета у односу на порекло и узајамну некомпатибилност. Другим речима, свака од верзија могућа је у односу на заједничко порекло, али ниједна од њих не може постојати истовремено са неком другом.” (Margolin 1997: 97, курзив ауторки).

- КАЛЕР, Донатан. *Структуралистичка поезика: структурализам, лингвистика и истраживање књижевности*. Превела Милица Минт. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- МЕЛЕТИНСКИ, Јелеазар М. *Увод у историјску поезику епа и романа*. Превела Радмила Мечанин. Београд: Српска књижевна задруга, 2009.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. *Модели коментара у српском роману XIX века*. Ниш: Просвета, 2006.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. „Когнитивна наратологија.” *Књижевна историја*, год. 47, бр. 156 (2015): 11–23.
- ФЛАШАР, Мирон. „Романописац Јован Стеријин Поповић или О фабули у ’Роману без романа’”. Ј. С. Поповић, *Роман без романа*. М. Флашар (прир.). Београд: Нолит, 1982, 175–228.
- ФОКОНИЈЕ, Жил, Марк ТАРНЕР. „Мреже појмовног обједињавања”. К. Расулић и Д. Кликовац (ур.). *Језик и сазнање: хрестоматија из когнитивне лингвистике*. Београд: Филозофски факултет, 2014, 337–416.
- AUERBAH, Erih. *Mimezis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*. Beograd: Nolit, 1978.
- БАХТИН, Mihail. *O romanu*. Prevod Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- BRÔNE, Geert, Kurt FEYAERTS. “The cognitive linguistics of incongruity resolution: Marked reference-point structures in humor”, 2003. <<https://www.ling.arts.kuleuven.be/iclc/Papers/BroneFeyaerts.pdf>>. 26. 2. 2019.
- BRÔNE, Geert, Kurt FEYAERTS. “Assessing the SSTH and GTVH: A view from cognitive linguistics”. *Humor: International Journal of Humor Research*. 17(4) (2004): 361–372.
- CANESTRARI, Carla, Ivana Bianchi. “From perception of contraries to humorous incongruities”. М. Dynel (ed.), *Developments in Linguistic Humour Theory*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2013: 3–24.
- COULSON, Seana. *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*, New York: Cambridge University Press, 2001.
- DANNENBERG, Hillary P. *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.
- FAUCONNIER, Gilles, Mark TURNER. “Conceptual Integration Networks”. *Cognitive Science*, 22(2) (1998): 133–187.
- FAUCONNIER, Gilles, Mark TURNER. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- FÓNAGY, Ivan. “He is only joking: Joke, metaphor and language development”. Keifer, F. (ed.), *Hungarian Linguistics*. Amsterdam: Benjamins, 1982, 31–108.
- GRADY, Joseph, Todd OAKLEY, Seana COULSON. “Blending and metaphor”. G. H. Steen & R. W. Gibbs Jr. (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 1999, 101–122.
- HERMAN, David. *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. 2002.

- KYRATZIS, Sakis. "Laughing Metaphorically. Metaphor and Humor in Discourse". Paper presented at the *Cognitive Linguistics, Functionalism, Discourse Studies: Common Ground and New Directions*. Panel: *Cognitive Linguistic Approaches to Humour* (July 20–25, 2003), La Rioja, Retrieved March 8, 2018, from CiteSeer^x database.
- MARGOLIN, Juri. „Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva.” *Reč*, (1997): 30.
- MARKOVIĆ, Olivera. „Kako razumemo priče smeštene u period pre velikog praska? Nivoi utemeljenja kao metodološka alternativa pri proučavanju humora.” *Jezik, književnost, alternative/Language, literature, alternatives – Jezička istraživanja*, 2002, 329–343.
- MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ, Snežana. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu; Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- MILUTINOVIĆ, Dejan. „Okviri u kognitivnoj naratologiji”. *Književna istorija*, 47, 156 (2015): 63–79.
- MORREAL, John. "Philosophy of Humor". In: S. Attardo (ed.), *Encyclopedia of Humor Research*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2014, 566–570.
- PHELAN, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- POLLIO, Howard R. "Boundaries in humor and metaphor". In: Scott Mio, J., and Katz, A. N. (eds.) *Metaphor: Implications and Applications*, Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, 1996, 231–253.
- RYAN, Marie-Laure. "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative. In: D. Herman (ed.). *Narratologies: New Perspective on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999, 113–141.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 2001.
- RYAN, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- VUKIĆEVIĆ, Dragana. „Negation as a constituent of parody in the 19th century Serbian noel written in the spirit of Cervantes's Don Quixote". S. Milosavljević Milić, J. Jovanović, & M. Bojanić Ćirković (eds.). *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije/From narrative to narrativity: half a century of narratology*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta, 2018, 99–111.

Dr Olivera S. Marković

THE HEROINE OF A PARODY BETWEEN THE ACTUALIZED AND THE VIRTUAL

Summary

Methodologically grounded in cognitive narratology, possible worlds semantics and cognitive semantics, the paper explores transworld identities of female heroins in a literary parody – Dulcinea del Toboso in Cervantes's novel about Don Quixote and Chimpeprich in Steria's *quixotic* novel *A Novel without a Novel* – where the focus of the problem is placed on virtual narratives in which the heroines participate. Understanding the central heroines as functions of parodic negation, we highlight their instability and liminality, i.e. intertextual and intratextual variation in the actualized and virtual world of the reference world of the text, and the storyworld of the parodied text. Parody complicates the problem of transworld identities, calling into question the criterion of sufficient similarity between variants of a literary character, since the narrator's voice authenticating such a variant can confirm parody only if it emphasizes the difference in her/his transworld identities.

Key words: cognitive studies, narratology, parody, theory of conceptual integration, transworld identity, virtual narrative, Don Quixote.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
olivera.markovic@filfak.ni.ac.rs