

***FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA –
ČASOPIS ZA NAUKU O JEZIKU I
KNJIŽEVNOSTI
(22)***

**Filološki fakultet, Nikšić
Univerzitet Crne Gore**

**Faculty of Philology, Nikšić
University of Montenegro**

FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA – Časopis za nauku o jeziku i književnosti
FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA – Journal of Language and Literary Studies

Izdavač: Institut za jezik i književnost, Filološki fakultet, Nikšić
Publisher: Institute for Language and Literature, Faculty of Philology, Nikšić

Glavni urednik / General Editor: Marija Krivokapić

Uređivački odbor / Board of Editors:

Rossella Abbaticchio, University of Bari
Aleksandra Banjević, University of Montenegro
Nick Ceramella, University for Foreigners of Perugia
Vesna Vukićević Janković, University of Montenegro
Ginette Katz-Roy, Paris West University Nanterre La Défense
Bernhard Kettemann, University of Graz
Jelena Knežević, University of Montenegro
Vlasta Kučič, University of Maribor
Radmila Lazarević, University of Montenegro
Aleksandra Nikčević Batrićević, University of Montenegro
Ana Pejanović, University of Montenegro
Ljiljana Pajović Dujović, University of Montenegro

Sekretar / Secretary:

Jovana Đurčević, University of Montenegro

email:

foliaredakcija@gmail.com

Grafički dizajn / Graphic Design:

Biljana Živković, Studio Mouse

© Filološki fakultet, Nikšić, 2018

SADRŽAJ / TABLE OF CONTENTS

Interdisciplinary Approach to Literature / Interdisciplinarni pristup književnosti

Uvod	
Marija Krivokapić i Svetlana Kalezić Radonjić	7
Literary Fiction and Sciences: the Case of the Novel	
Bernard Franco	11
Shared Concepts in Arts and Literature	
Sanna Nyqvist	23
Književno-znanstveni hipertekst Jasne Horvat	
Andrijana Kos Lajtman.....	37
Interdisciplinarni pristup književnosti: književnost i psihologija/psihijatrija	
Jasmina Ahmetagić.....	65
Antropološki i komunikološki aspekti „čitanja“ kulture – interpretativna antropologija	
Lidija Vujačić.....	79
Interdisciplinarno sagledavanje odnosa književnosti i prava na primjeru jedne grčke tragedije	
Svetlana Kalezić Radonjić	87
Literature and Translation Studies	
Jelena Pralas	103
The Current Relevance of Realist Discourse	
Aleš Vaupotič.....	111
Muzika i književnost – zvuk riječi	
Isidora Damjanović.....	125
Interart Studies of Literature and Visual Arts	
Vladimir Martinovski	139

Književnost i arhitektura: Alesandro Bariko – Granice prostora Slavica Stamatović Vučković.....	149
UPUTSTVO AUTORIMA.....	159
INSTRUCTIONS FOR CONTRIBUTORS	161

INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LITERATURE
INTERDISCIPLINARNI PRISTUP KNJIŽEVNOSTI

UVOD

Marija Krivokapić i Svetlana Kalezić Radonjić

Interdisciplinarnost kao poseban oblik naučnog pristupa koji integriše različita znanja iz tradicionalnih akademskih disciplina i koji se, kao takav, razlikuje od monodisciplinarnosti, multidisciplinarnosti, pluridisciplinarnosti i(li) transdisciplinarnosti, aktualizovao se sedamdesetih godina XX vijeka. Od tada do danas ovaj fenomen u podjednakoj mjeri privlači veliki broj naučnika, ali i pokreće brojna pitanja u vezi sa svojom svrhovitošću od kojih se ključno tiče njegove epistemološke utemeljenosti.

Želeći da sa jedne strane ispitamo korisnost ovog koncepta, a sa druge da problematizujemo socijalnu konstruisanost nauke (kao i samih akademskih disciplina), odlučili smo se na tematski broj u kojem bi se dosljedno primijenio interdisciplinarni pristup književnosti. Sa tim ciljem okupili smo zanimljive teme i autore koji su u širokom rasponu, posredstvom psihologije, prava, prirodnih nauka, studija kulture i prevođenja, muzike, slikarstva, arhitekture i dr., pristupili literarnim tekstovima i problemima. Tako se u radu *Literary Fiction and Sciences: the Case of the Novel* Bernar Franko, na primjeru romanesknih ostvarenja Getea (*Elective Affinities*), Melvila (*Mardi*) i Flobera (*Bouvard et Pécuchet*), bavi ispitivanjem veze između fikcije i naučnog znanja. Problematizujući enciklopedijski koncept podjele „znanja“ na nauku, istoriju i poeziju kojima se, istim redoslijedom, bave razum, sjećanje i mašta, profesor Franko je pažnju usmjerio na djela koja su pokušala da na različit način ujedine stvaralaštvo i naučni diskurs u književni projekat gdje znanje postaje glavna svrha romana. Na drugoj strani, Sanna Nyqvist je proučavala vezu između književnosti i drugih umjetnosti – u radu *Shared Concepts in Arts and Literature* posebno se bavi fenomenom burleske pokazujući na koji način transfer iz jedne umjetničke discipline, u okviru koje je prvobitno ponikao neki umjetnički pojam, u drugu (ili druge), utiče na njegov interdisciplinarni potencijal, ističući pritom transformativnu moć pojma kada se koristi u inovativnom kontekstu koji generiše nove forme i(li) ideje. U radu *Književno-znanstveni hipertekst* Jasne Horvat Andrijana Kos-Lajtman se bavi interferencijom književnog i naučnog diskursa na primjeru postmodernističkih romana *Az* (2009), *Bizarij* (2009), *Auron* (2011) i *Vilikon* (2012) pomenute hrvatske spisateljice. U sagledavanju interferencijskog dijapazona čitavog niza prirodnih, društvenih i humanističkih

nauka poseban akcenat se stavlja na funkcije ovih elemenata unutar književnog teksta pri čemu se ističe složenost i atipičnost ovakvog literarnog tkanja. Jasmina Ahmetagić u radu *Interdisciplinarni pristup književnosti: književnost i psihologija/psihijatrija* analizira jedan od imanentnih pristupa književnom tekstu u kojem se posredstvom psiholoških i psihijatrijskih znanja osvjetljavaju ključne literarne osobenosti, naročito u slučajevima kada postoji visoka korelacija između porasta psiholoških saznanja i uvida u semantičke slojeve djela. Takođe, naglašava se transformacija ovog pristupa tokom vremena, ali i njegova metodologija, dometi i ograničenja. Lidija Vujačić u tekstu *Antropološki i komunikološki aspekti „čitanja“ kulture – interpretativna antropologija* analizira fenomen „čitanja“ kulture kao teksta, pri čemu se akcenat ne stavlja toliko na estetski aspekt pomenute komunikacije koliko na tumačenje ljudske prakse u procesu (pre)oblikovanja ličnosti na razmeđu individualnih i kolektivnih vrijednosno-motivacionih okvira. Rad *Interdisciplinarno sagledavanje odnosa književnosti i prava na primjeru jedne grčke tragedije* Svetlane Kalezić-Radonjić razmatra fenomene građanstva, prava i pravednosti, građanske neposlušnosti i odnosa pisanih i nepisanih zakona na primjeru Sofoklove *Antigone* pokušavajući da odgovori na pitanje na koji način književnost može da dopuni, obogati ili koriguje pravo, obezbjeđujući dublji uvid u pravne probleme. Jelena Pralas u radu *Literature and Translation Studies* bavi se studijama prevođenja koje obuhvataju niz pravaca i škola u čijem se središtu proučavanja nalazi sam tekst. Na primjeru proze Džulijana Barnsa pokazuje kako istraživanje u okviru prevodilačkih studija (u ovom slučaju u domenu prevođenja kulturoloških obrazaca) može da doprinese znalačkim čitanju književnih djela i analizi izraza književnih stvaralaca. *The Current Relevance of Realist Discourse* Aleša Vaupotiča razmatra različita viđenja realizma, od onih koji su ga u vidu opozitnog para povezivali sa velikom romantičarskom tradicijom, do onih koji su i avangardni pokret vidjeli kao njegov produžetak. U radu se navode razlozi za za diskurzivnu definiciju realizma, koju je unaprijedio Hans Vilmar Geppert na temelju Pirsovog pragmatizma, izbjegavajući zamke tradicionalnog pristupa ovom tematu. *Muzika i književnost – zvuk riječi* Isidore Damjanović bavi se uzajamnim odnosom književnog teksta, muzičke strukture i njenog značenja. Takođe, razmatraju se i pitanja konteksta (teksta u muzici i muzike u književnosti) kao spontanog multimedijalnog procesa stvaralaštva, ali i kulturološkog konteksta u kojem umjetnost obitava. *Interart Studies of Literature and Visual Arts* Vladimira Martinovskog analizira međuumjetnička proučavanja književnosti i vizuelnih umjetnosti (na primjerima iz savremene makedonske književnosti) uz posebno akcentovanje fenomena ekfrazisa, kao i proučavanja miješanih diskursa koji podrazumijevaju analizu zajedničkog

prostora slike i teksta. Slavica Stamatović Vučković, u radu *Književnost i arhitektura: Alesandro Bariko – Granice prostora*, bavi se odnosom Barikovih junaka prema prostoru oko sebe, stvarnom ili imaginarnom, fokusirajući pažnju na fenomen *prostornih granica* koje ne mogu postojati u vidu jasno definisanih linija, već samo u međuprostoru pretakanja svijeta od spolja ka unutra i obratno.

S obzirom na to da se interdisciplinarnim pristupom kreiraju nove oblasti znanja, koje se oblikuju *između* disciplina u procesu njihove integracije, moglo bi se reći da je, bez obzira na sve kritičke tonove koji se ovom pristupu upućuju njegova ključna epistemološka vrijednost – proširenje znanja kroz izgradnju novih domena nauke. Nadamo se da će tematski broj *Folie – Interdisciplinarni pristup književnosti* – u tom smislu poslužiti kao inspiracija u traženju inovativnih puteva ka nutrini teksta.

LITERARY FICTION AND SCIENCES: THE CASE OF THE NOVEL

Bernard Franco, University of Paris-Sorbonne (Paris IV),
bernard.franco4@gmail.com

UDK 82-3"17/18"

Abstract: The common sense builds a border between fiction and reality. Fiction may be represented by the novel, which is between the 18th and the 19th centuries mainly focussed to sentimental stories. The discourse about reality is generally represented by History and Science. Therefore, the border between fiction and reality has an equivalence, on one hand on the representation of the tree of knowledge in the *Encyclopédie* (science belongs to reason, history to memory and poetry to imagination), and, on the other hand, on the opposition between imagination and reason. German Idealism tried to recreate a union between the human faculties, imagination and reason, by unifying criticism and poetry. But novelists like Goethe (*Elective Affinities*), Melville (*Mardi*) and Flaubert (*Bouvard et Pécuchet*) tried in very different ways to unify poetry and scientific discourse in a literary project where knowledge becomes the main purpose of the novel. From the goethean ideal of universalism to Flaubert's irony about human aspiration to know, the three novels show different ways to question the relationships between fiction and scientific knowledge and lead to this question: in which way is there a part of human knowledge that can belong only to literature?

Key Words: novel, literary fiction and sciences, Goethe, *Elective Affinities*, Melville, *Mardi*, Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*.

Common representation builds a border between fiction and reality. More precisely, it builds a border between the framing of a representation through imagination, and the observation of historical or scientific reality. This border affects the very organization of the *Encyclopédie*-project by Diderot and d'Alembert. The *Encyclopédie* is indeed structured into a three-branch project, the three of them emerging from the three main faculties of the mind: memory – the source of historical knowledge, reason – the source of philosophy, and imagination – the source of poetry.

Such an organization of human knowledge into three branches comes from the image of the tree of knowledge. It is an old biblical symbol that came to France with the Franciscan Raymond Lulle (himself inspired by Porphyres in his *Isagogé*) and with Francis Bacon. In fact, its image crosses our whole cultural history since the *Genesis*. The Bible evokes a tree of the knowledge of good and evil next to the tree of life, in the same part of Paradise, grown from the same ground. The meaning of such neighbourhood supposes a close proximity of knowledge with all activities of the human mind. It also supposes unity between morality and knowledge, and unity between knowledge and life.

Still, Flaubert, in one of the *scenarii* of his *Bouvard and Pécuchet*, mentions the story of two characters having the project of “making the tree of the human knowledges” (“faire l'arbre des connaissances humaines”) (Séginger, 2004). The use of the plural form, as well as the use of the adjective “human”, contrasts with the *Genesis* representation. The critical and ironic perspective is therefore obvious: Flaubert will bring the representation of knowledge back to the level of human mediocrity.

His novel answers one of the most important questions of the German Romanticists, who meant to restore the lost union between two human faculties, imagination and reason, by unifying two activities of the mind, Criticism and Poetry. According to Friedrich Schlegel, Romantic Irony was the activity revealing the unity of Imagination and Reason, and giving birth to a work which would be at the same time Creation and Criticism.

Still according to him, the archetype of Romantic Irony was to be found in the fifth book of Goethe's *Wilhelm Meister*, where *Hamlet* was discussed, for this discussion is a work of fiction and at the same time a criticism of Shakespeare's play. Furthermore, Wilhelm, playing *Hamlet*, is in the same situation as the actors of the play, who on the stage represent the main action of the plot. So, the fifth book of *Wilhelm Meister* was a rewriting of a passage of “the play within a play” in Shakespeare's *Hamlet*.

It probably is no coincidence when, a few years later, Goethe himself chose to write a novel with the ambition to link fiction and science. The *Elective Affinities* have been published at the end of 1809, when Goethe was more than 60. The title itself obviously has a chemical connotation, and is a direct quotation from the work of the Swedish chemist Torbern Bergman, *The Elective Affinities*. Bergman's text was published in 1785. Goethe came to know it through its second translation by Christian Ehrenfeld Weigel (the first translation, by Tabor, did not use the word *Wahlverwandtschaft* – *Elective Affinities* in German). Another clear source of Goethe's novel is the article “affinities” in Gehler's *Dictionnary of Physics*, where he writes about an *attractio electiva duplex* (double elective affinity), which is a suggestive situation for a novelist.

Bergman's work deals with the relationships of attraction and repulsion between particles. The possible analogy with sentimental relationships, which is the subject of Goethe's novel, is also obvious. And most of the experiments described by the Captain to Charlotte in the novel come from this work.

The connection between the chemical model and the plot of the novel is thus explicit. A famous discussion about chemistry is even to be found in the fourth chapter of the first part, where the Captain explains to Charlotte those “elective affinities.” Charlotte's point is that scientific discourses are unable to explain the logical chain of phenomena. Eduard first tries to convince her through examples about the reactions of water, oil and mercury. He adds

explanations about the combination of wine and water. She reacts by noticing an analogy with living beings, and the relationship between the moral and the physical world. Eduard is the one who formulates the explicit connection of these scientific laws with the situation of the characters in the novel. The Captain then tells them about the *attractio electiva duplex* through two couples of particles, A-B on one hand, C-D on the other hand, and through the relations between A and D and C and B. Eduard tells Charlotte: “You are A, Charlotte, and I am your B [...] C is of course the Captain,” and D is Ottilie. This discussion can be understood as another illustration of the ideal of Poetry of Poetry, the Romantic Irony celebrated by Schlegel in his comment about *Wilhelm Meister*.

However, the novel is not a classical love story. In Goethe’s complete work, it symbolically stands opposite to two previous works: *Werther* and *Faust*. *Faust* is about the will of man to get a knowledge forbidden to him. Faust is a scientist, but the knowledge he is looking for is beyond the capacity of science and regards religion. The other work which Goethe reverses in his *Elective Affinities* is *Werther*, a novel from his youth and from the Storm-and-Stress period. Instead of presenting the story of an impossible love between young and passionate characters, the *Elective Affinities* starts with a situation that is contrary to the situation of a novel: Eduard is a mature man, and is already married to Charlotte, with whom he lives in her foam garden house. This house is small, though “big enough for the two of them,” Charlotte says. But she and Eduard add that the house is even big enough for a third one, and even for a fourth one, introducing and commenting at the same time the topic of the novel. The *Elective Affinities* thus chose a situation outside the common situation of the sentimental novel to show the universal power of elective affinities.

The work has probably not been well understood at the time, especially in France. It is an exemple of Goethe’s paradoxal reception in this country. His reputation is well established, which is proved by two translations of the novel in 1810, or more precisely within one year after its first publication. But one of the translators, Breton de la Martinière, avoids the chemical reference of the title and calls the novel *Ottilie, or the Power of Sympathy*. He writes in his introduction (regarding the way Goethe deals with the question of knowledge in his work), that it is not acceptable for the “natural public of the novel”, that is to say the ladies.

During the same year, an article of the *Journal de Paris* makes this comment: “le nouveau système de Goethe est de faire entrer la science dans le roman, comme nous avons vu depuis quelque temps, en France, des dames de beaucoup de talent vouloir à toute force y faire entrer l’histoire” (“Goethe’s new system is to put science into novel, as we have also seen here, in France, for a

certain time, some well talented ladies want to force History to enter into it”¹. The critics add that the scientific novel would fail, just like the historical novel, and that the only affinity Goethe has proven is the one between arrogance and ridiculousness (“l’affinité qui se trouve entre la prétention et le ridicule”).

This article is an allusion to the success of the historical novel at the time, a fashion that Pierre-Georges Castex links with the influence of Walter Scott in France (Castex 1983). However, the common reproach against the two types of novels, the historical and the scientific, is the natural break between literary fiction and the world. Mme de Staël and Benjamin Constant are shocked by the connection between chemistry and love, moral and physical phenomena, while they develop the theory of the correspondances in *De l’Allemagne* and in the “Reflexions on Wallenstein’s tragedy and on the German stage” respectively. But the difference with Goethe’s approach is that the correspondances are a vision of the world derived from the influence of Illuminism, while Goethe changes religion into science. More generally, Goethe is not well understood and Benjamin Constant judges *Faust*, in his *Diary*, to be a “derision of humankind”.

Still, a change in Goethe’s reception appears in the 1860s (Baldensperger 1904) through the role of a group of friends: Taine, Renan and Sainte-Beuve, who had a profound influence on Flaubert. Sainte-Beuve did a thorough recension of the translation of the *Dialogs with Eckermann* by Joseph Numa Charles in October 1862. In his *New Mondays (Nouveaux Lundis)* he calls Goethe “the greatest modern critics of all times” (“le plus grand critique de tous les temps”). But he also notices that “all efforts made until now to naturalise him among us have only been half successful” (“tous les efforts qu’on fait [...] pour le naturaliser parmi nous, n’ont réussi jusqu’à présent qu’à demi”).

Another reason for this evolution was the development of scientism and positivism, which increased the interest for Goethe’s novel. The seventh chapter of the first book of Stendhal’s *Le Rouge et le Noir* is entitled “Elective Affinities”. Goethe’s influence on Flaubert is even more obvious and recognised by some critics of the time: Barbey d’Aurévilly, in *Les Romanciers (The Novellists)* remarks the cold style of both young Flaubert and old Goethe. And Maxime du Camp, in his *Souvenirs littéraires*, retells an anecdote regarding *Sentimental Education*, during a public reading from Flaubert: “Be careful, what you have just read is nearly literally in Goethe’s *Wilhelm Meister*” (“Prends garde, ce que tu viens de lire se trouve presque littéralement dans le *Wilhelm Meister* de Goethe”).

Several other critics noticed similarities between *Saint-Antoine’s Temptation* and the second *Faust*, between *Mrs. Bovary* and *The Elective Affinities*, between *Sentimental Education* and *Wilhelm Meister*. Indeed, *Sentimental Education* from 1869 is an echo of the *Bildungsroman*, and the first

¹*Journal de Paris*, 25th June 1810.

1845 version has evident connections with Goethe's work. Like Wilhelm, Jules has theatre experience and falls in love with an actress, Lucinde, while his friend Henri falls in love with Emilie. Even the two names of the characters are allusions to Goethe, who in *Poetry and Truth* states that he met a Lucinde and an Emilie in Strasbourg, both daughters of his dance teacher. Goethe was attracted by Emilie, but loved by Lucinde. *Lucinde* is also the title of Friedrich Schlegel's only novel (1799), where he puts forward his theory about the "absolute novel" (Haberl 165).

Flaubert admired Goethe and many books of this German author were to be found in his library. Even though in his correspondance he admits that he cannot understand German, he owns several books from Goethe in German. Among them were several scientific treatises, *Zur Naturwissenschaft, Mineralogie und Geologie, Meteorologie, Zur Farbenlehre, Zur Pflanzenlehre, Osteologie*.² There is no trace of *Elective Affinities* in his library, but his correspondance proves that he read the novel.

Furthermore, there is a piece of evidence that Flaubert was inspired by Goethe even in his personal relation to his own work. Like the *Elective Affinities, Bouvard and Pécuchet* is a novel of the last period of the author's life. At Flaubert's death in 1880, it remained unfinished. However, its genesis had started a long time ago. The idea probably came from a short story written by Barthélémy Maurice, entitled *The Two Scriveners (Les Deux Greffiers)*, published three times in reviews in 1841, and once again in 1848³. Flaubert meant to write the story of two scriveners probably in 1843. However, the true starting point was 1863, after publishing *Salammbô*, under the title *The Two Cockroaches (Les Deux Cloportes)*. Flaubert first writes *Sentimental Education*, then really starts his *Bouvard and Pécuchet* in 1872, presenting it, in his correspondance as a "counterpart to *Saint-Antoine*", with a pretension to be funny ("un roman moderne faisant la contrepartie de *Saint-Antoine* et qui aura la prétention d'être comique"), far removed from Goethe's serious project.

The novel would cover all fields of a scientific novel: agriculture, politics, literature, history, metaphysics, religion, science, education. It would have an ambition of being a criticism of the whole knowledge of the time. Flaubert's sources were not only the scientific books his novel quoted, but also documents from the technical fields of life, like a memo from notary Jules Duplan, used to describe Bouvard's heritage in chapter 1. Knowledge is not only represented by books. In order to find the location where his characters would explore the different fields of knowledge, Flaubert organizes several trips. He visits Beauce and Brie in August 1873, but finds the appropriate place (between Falaise and Caen) only in another trip in June 1874.

² See: <http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque>.

³ See: *Gazette des tribunaux*, 14th April 1841.

This ambition to gather and criticize all branches of science makes the genesis of the novel very slow, so that when Flaubert dies, the tenth and the last chapter remains unfinished. The *scenarii* he had prepared show what the end should have been: the two characters, who have escaped from their life of copists to explore the fields of knowledge, go back to a work of copy, where they try to grasp the whole of reality.

A second volume was planned, presenting the content of the copy of the two characters. This second volume should have been called *The Copy* (*La Copie*) or *The Volume of Notes* (*Le Livre des notes*). Even if the project seems to have evolved towards a larger presence of the narrative part, it was intended to be constituted nearly completely of quotations, thus representing the ideal of “a book made with books” (“un livre fait de livres”). Its conclusion was to be the discovery of a letter of the doctor explaining that they were “harmless dudes” (“imbéciles inoffensifs”), a letter that they finally decide to insert into the copy.

The whole structure is the line of destiny followed through the geographical and spiritual movements of the characters and ending on the note of worthlessness of any knowledge. The movement itself, bringing the characters from Paris to Chavignolles, is a caricature of a trip, similar to the ridiculous adventures of Bouvard and Pécuchet during their journey at the end of the first chapter. In fact, Flaubert uses the model of the *Elective Affinities* regarding the ambition of literature to treat the sciences, but his deeper reference is *Wilhelm Meister*. His novel reverses the pattern of the *Bildungsroman*, the story of a young man having everything to learn from life, and undertaking a journey which represents the way he learns and accomplishes himself. Flaubert’s two mature characters, even in their archeological journey, do not learn anything from their exploration of the different sciences. Far from reaching a personal realization, they are lead back to the destiny they tried to escape at the beginning of the novel by exploring the sciences.

Criticism of knowledge is therefore bound to criticism of the movement: across the different sciences they explore, Bouvard and Pécuchet repeat the same experiences and the same failures. *Mardi* is a novel about a journey across the ocean where Melville choses to show the other side of the relationship between movement and knowledge. Published in 1849, *Mardi* is written at a crossing point of Melville’s literary carreer, and takes an ambiguous place between autobiography and fiction. Melville’s previous texts, *Typee*, published in 1846, and *Omoo*, published one year later, were narratives of true journeys, and the autobiographic part meant a gap between the journeys and the idea of fiction. His evolution means a dislocation from the narrative of a journey to the allegorical romanesque, that is to say to the romance rather than to the novel. After *Mardi*, Melville writes *The Whale*, which was to become *Moby Dick*, his masterpiece published in 1851. *Moby Dick* has overshadowed the whole space of Melville’s works’ reception.

The preface to Mardi presents Melville's project as an opposite situation to that of *Typee* and *Omoo*. Both were autobiographies mistaken for fictions by the readers. But even when his text is a work of fiction, Melville introduces parts of his earlier life, or more accurately when he travelled in 1840 through the Galapagos, left the boat, went to Tahiti and organized a riot. All of these events find echoes in his novel, in which the exploration of the borders between reality and fiction partly follows Walter Scott's model.

Melville's ambition also was to embrace totality: fiction and autobiographical reality, romance and ethnographical discourse and, within the field of literature, narrative and poetry. The journey in *Mardi* thus represents a quest, looking for Yillah, the beloved woman, who will never be found again. The symbolic part of the character is also embodied in Hautia, the reverse model of femininity, the sensual reality where Yillah represents an unaccessible ideal.

Duyckinck, Melville's friend, writes about *Mardi* that it is "a kind of an utopia".⁴ Through the utopia of the invented archipelago of Mardi, the fiction underlines its function of criticism of different fields of knowledge. Apart from the obvious ethnographical aspect of the novel with references to Polynesian practices, many problems of the occidental society are treated just like in Goethe's *Elective Affinities*. The political problem appears behind the criticism of dogmatic religion. On Maramma island, the Protestant point of view is presented against Catholicism, and Hivohité appears as a representation of the Pope. The austerity of nature and the poisoned vegetation show (in chapters 105, 106 and 107) the effects of such a religion. This description of nature is also a reference to Dante in the first song of *Hell*. Melville presents a parody of Dante's cosmology to criticize Hivohité and his ridiculous pretensions. Intertextuality underlines the connection between this fictional world and reality, and also regards the Bible with Babbalanja's point of view, presenting an archaic and religious language. The dislocation allowed by imagination is therefore a way to create a distance with the object of knowledge.

Through the idea of dislocation, Gilles Deleuze asserts the superiority of Anglo-American literature⁵. According to him, Anglo-American literature is a literature of quest, of movement. The concepts he develops are the "line" and the "deterritorialization." "Going away is tracing a line", he writes. Crossing the horizon and penetrating another life like Melville is, according to him, the highest ambition of literature. Deleuze also quotes Fitzgerald and the notion of a "clean break": "This led me to the idea that the ones who had survived had made some sort of clean break." He later explains what a "clean break" is: "A clean break is something you cannot come back from: that is irretrievable

⁴ Recension of the novel published in *Literary World*, 14th April 1849.

⁵ See his *Dialogs with Claire Parnet* (Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues* [Paris: Flammarion, 1977], especially the chapter entitled: "Sur la supériorité de la littérature anglo-américaine".

because it makes the past cease to exist" (Fitzgerald 53). Passing this line makes you a traitor, like Captain Achab in *Moby Dick*. Captain Achab is guilty of having chosen Moby Dick, the white whale, rather than the law of the fishers according to which no whale should be hunted. This is how the "becoming whale" works in *Moby Dick*.

The Anglo-American novel is a novel of traitors, according to Deleuze, because traitors, like Cain, are led to a transformation, which is the true meaning of the dislocation. On the contrary, the French novel is a novel of tricksters, and Deleuze quotes Flaubert's example, and his famous sentence "La Bovary c'est moi" ("The Bovary is me"), which, according to Deleuze, is the sentence of a hysterical trickster ("phrase de tricheur hystérique").

From the very beginning the three novels insist on the relationship between knowledge and movement, between fiction and dislocation. Flaubert's first page describes the movement of the two characters until they meet: "The first one came from the Bastille, the other one from the Jardin des Plantes". Goethe presents a description of the garden, as well as Eduard's movements to Charlotte, until he reaches the entrance of Charlotte's garden house. In these two examples, the movement also describes the entrance into the literary field: with Flaubert, the water of the "Canal Saint-Martin" has the colour of ink, just as the poison which kills Mrs Bovary at the end of the eponymous novel has the taste of the ink. And Goethe does insist on the process of creation of the novel when he presents the name of his character: "Eduard, this is how we will call him".

The same meaning of movement is clear in the first sentence of Melville's novel: "We are gone", with the ambiguity of "we", which refers to the sailors, but may also refer to the narrator and the reader on a common journey. The journey is therefore also a journey into fiction, and abandoning the boat at the beginning of the story refers to the change of gender, the sliding from a narrative of a journey to a true piece of fiction. The direction then becomes important: the name of the boat is Arcturion, a clear allusion to the star Arcturus which helps the sailors to find their way. Arcturus is in the north-east. The reason why the narrator leaves the boat is that the Captain betrays the contract: instead of going south-west, the new world of all discoveries, he decides to go north-east, in the direction of America, the already known place. These directions also represent the fields of knowledge.

In our three examples, human knowledge becomes the main purpose of the novel. The three novels question the possibility for a human being to know and they lead to a double question: is there a part of human knowledge that remains unreachable for the scientific discourse and that can belong only to literature? In which way is literature responsible for a certain dimension of science? The three texts question the power of literature: Goethe through the narrative within the narrative in the story of the two neighbours, Melville

through the metatextual comment of the poem “Kostanza”, representing the novel itself in chapter 180, Flaubert in the part where the advantage of fiction over history builds a ridiculous answer to Aristotle’s *Poetics*. Flaubert transforms literary text into criticism of the scientific discourse, showing through each of the numerous examples he quotes in the story of Bouvard and Pécuchet the failure of any discourse on science. This is the essence of the 1500 books he asserts to have read to prepare for his novel, in a well-known sentence of his correspondence in January 1880. Literature only can assert that the only thing we know is that we do not know anything. Between the beginning and the end of Bouvard and Pécuchet’s story, thirty years have passed. At the end of the story, the characters are nearly eighty years old, and nothing has changed, neither for them, nor for the world. Their experiences through the different fields of knowledge remain useless. The fiction becomes a criticism of science, and criticism must be understood in its true meaning: tracing the borders.

Goethe and Melville choose another way: their novels are exhibitions of fiction in the exploration of knowledge. They both conclude that there is a possibility for the fiction to reach a specific knowledge – through scientific knowledge. The movement of the exploration of the islands shown in Melville’s novel is a movement away from science (geography or ethnography) to fiction: the first islands belong to reality, the other ones suggest an unreal world. Melville insists on the reality being connected with the scientific discourse of his time. The Ravavai Island is mentioned in the 1834 *Bulletin de la Société de Géographie* which, just like Pitcairn, belongs to the Capricorn Tropics in the third chapter. In the same way, Kingsmill, named in chapter 3 again, belongs to Gilbert’s Islands, and Mulgrave to Marshall Islands. Radak, quoted in chapter 13, was introduced by Louis Chiron in his *Voyage pittoresque autour du monde avec des portraits de sauvages d’Amérique* in 1822. These references obviously give a kind of probability to the discovery of the *terra incognita* represented by Mardi, and the novel switches to unexisting islands in chapter 153: the Delices Island, Amma, Tedaïdi, Oroulia. However, there is another interpretation of this structure of the trip, as a movement away from science and into fiction, which would be exhibited by the direction of the trip itself.

The construction of Goethe’s novel enlightens the same purpose but in another way. Intertextuality, for exemple, allows the debate about pedagogy to happen. And the eleven first chapters of the second part are an answer to Rousseau’s *Emile*: Goethe insists on the importance of poetry and botanics in education. Fiction is also a painting of aristocratic life and gives place to a discussion about marriage, which is no coincidence in the context of a crisis of marriage at the time. In 1749, the *Corpus Juris Fridericianum* increased the number of reasons to divorce and, needing to cope with the massive increasement of divorces, Frederic the Second reacted with the *Corpus Juris Fridericianum* in 1781 and the edit of 1782 to limit their number. Literature is

here attributed the function to understand the society and to reach an eternal truth that cannot be grasped by law.

Digressions and discussions are completed with narrations, and Goethe introduces a short story, "The Strange Story of the Two Young Neighbours", which is a second illustration of the law of chemical affinities. The young hero cannot be anybody else than the Captain, a fact which shows the deep connection between all parts of the world. On the other hand, this short story, introducing a relation to time, tells something else about sentimental relationships. Fiction can only bring an overview on the world and grasps the relationships between the macrocosm and the microcosm, the movement of the particles and the human feelings. In a letter to Riemer from July 24th, 1809, Goethe insists on the power of literary discourse to deal with the spiritual part of physical phenomena:

The moral symbols we find in the natural sciences (like for example the elective affinities, discovered and used by the great Bergman) are spiritual and are nearer to poetry and society than the others, even mathematics, which are only anthropomorphic, because we hear human nature and reason in them.

This point shows the discrepancy with Flaubert, who uses the same matter through parody. In the first chapter, he talks about the "fibres secrètes" and the "sympathies" between the two characters, a clear allusion to Goethe's elective affinities and to its very first source, Empedocles, who spoke of the "sympathy" between water and wine, of the "antipathy" between water and oil. Chemistry is the science explored by the two characters in chapters 2 and 3. Chapter 7 again comes back to the questioning of chemistry as a science, with a parallel with practices of magnetism in the context of a new mesmerism.

From the goethean ideal of universalism to Flaubert's irony about human aspiration to know, the three novels show different ways to question the relationships between fiction and scientific knowledge. Goethe's *Elective Affinities* seem to be the other side of the project of the Treaty of Colours. Both texts aim to embrace science and literature in the same work, to develop a discourse which would be at the same time poetic and scientific. Melville is focussed on the complex nature of a human being and tries to outline an exploration which would be at the same time a personal adventure, a scientific discovery and a poetic experiment. In its criticism of romantic aspirations, Flaubert, on the contrary, shows the dead end of the human pretention to know, and the literary discourse is for him the conscience of the limit of any knowledge. But in each of the three cases, the novel embraces science and takes the form of a discourse on discourse: a literary discourse on scientific

discourse, but also a discourse on literature and its capacity of reaching a specific knowledge in the shape of criticism.

References:

- Baldensperger, Fernand. *Goethe en France: une étude de littérature comparée*. Paris: Hachette, 1904.
- Castex, Pierre-Georges. *Horizons romantiques*. Paris: José Corti, 1983.
- Deleuze, Gilles and Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Crack-Up, with other Pieces and Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Haberl, Hildegard. *Écriture encyclopédique – écriture romanesque. Représentations et critique du savoir dans le roman allemand et français de Goethe à Flaubert*, thèse de doctorat en cotutelle, dir. : Pr. Gérard Jorland and Pr. Birgit Wagner, EHESS/ Wien University, 2010.
- Séginger, Gisèle. "Formes romanesques du savoir. *Bouvard et Pécuchet* et les sciences naturelles." *Revue Flaubert*, n° 4, 2004, <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue4/02seginger.htm>

KNJIŽEVNA FIKCIJA I PRIRODNE NAUKE – SLUČAJ ROMANA

Zdrav razum povlači granicu između fikcije i stvarnosti. Fikciju može predstavljati roman koji je između XVIII i XIX vijeka uglavnom bio usmjeren na sentimentalne priče, dok je diskurs o stvarnosti uglavnom predstavljan historijom i (prirodnim) naukama. Stoga, granica između fikcije i stvarnosti približno je jednaka enciklo-pedijskom predstavljanju znanja sa jedne strane (nauka pripada razumu, historija sjećanju, a poezija mašti), i suprotnosti između mašte i stvarnosti, sa druge. Njemački idealizam pokušao je da ponovo stvori savez između humanističkih znanja, mašte i razuma, združujući kritiku i poeziju, ali, romanopisci poput Getea (*Elective Affinities*), Melvila (*Mardi*) i Flobera (*Bouvard et Pécuchet*) pokušali su na veoma različite načine da ujedine stvaralaštvo i naučni diskurs u književni projekat gdje znanje postaje glavna svrha romana. Od geteovskog ideala univerzalizma do Floberove ironije u vezi sa ljudskom težnjom ka znanju, ova tri romana pokazuju različit način ispitivanja veze između fikcije i naučnog znanja, te do vode do pitanja: da li i na koji način postoji neki dio ljudskog znanja koji samo pripada književnosti?

Ključne riječi: roman, književna fikcija i nauke, Gete, *Elective Affinities*, Melvil, *Mardi*, Flober, *Bouvard et Pécuchet*.

SHARED CONCEPTS IN ARTS AND LITERATURE

Sanna Nyqvist, University of Helsinki, sanna.nyqvist@helsinki.fi

UDK 7.03:82

Abstract: In this paper, I argue for the usefulness of the historical study of concepts for the understanding of relations between the arts and between the different disciplines of arts research. Discussion on concepts often focuses on precision: by careful definition and delimitation we make concepts into functional “tools” that are the result of a linear, teleological formation. Such streamlining often obscures from view the multiple, fragmentary origins of concepts and their transfer across disciplinary borders. Yet it is particularly the ambiguity and discursivity of concepts that renders them their cultural and critical relevance. Taking as an example the concept of burlesque, I demonstrate the role of concepts as sites of debate that retain their edge even when they become adapted to new contexts. The case of burlesque shows how interdisciplinarity begins “at home”: much of the critical vocabulary that literary studies uses is not its own but shared with and shaped by other arts and disciplines.

Key Words: aesthetic concepts, arts discourse, interart relations, burlesque.

In order to recognise and analyse cultural phenomena we need concepts. A concept is a complicated entity that can be analysed in different ways. At a very basic level, concepts are words that can be used like ordinary words, but that also entail and evoke a wealth of often conflicting meanings, attitudes and evaluations. In *Travelling Concepts in the Humanities* (2002), Mieke Bal calls concepts “shorthand theories”: they implicate ideas and conceptions and can be used as intellectual tools, but in comparison to theories, they are more pliable and can be more easily applied to new contexts and objects (Bal 23). Their flexibility means that their meanings are constantly adjusted and altered by the new applications and that they have multiple meanings. Even when adapted to a new context, a concept carries with it its previous usages and their implications. This, together with the different ways in which individual users use a concept, can create conflicts and misunderstandings, but it is also here that the power of concepts lies. Concepts convey and generate ideas that enable discussion and exchange between different domains and disciplines (Neumann & Tygstrup 2009).

In recent years, concepts have become the focus of renewed interest in the humanities. Whereas previous scholarship emphasised the importance of

period and genre concepts as basic tools of analysis,⁶ current discussion centres on concepts that have philosophical depth, multiple usages and interdisciplinary potential. *Ästhetische Grundbegriffe* (2000–2005), the seven-volume compendium of key aesthetic concepts, analyses concepts of immediate and obvious philosophical or historical interest such as “media”, “mimesis”, “nature” or “originality”, while in cultural studies and arts research, interdisciplinary concepts are often seen as the intellectually most rewarding objects of study. Concepts such as “image”, “space”, “representation” or “performance” travel back and forth between disciplines and cultures gaining in each exchange (Bal 2002). Their concrete and metaphoric meanings enhance each other, and their broad extension makes them particularly relevant for the analysis of interdisciplinary issues and dynamics.

The current intellectual climate focuses on what I shall call “major” concepts, complex interdisciplinary concepts that can be applied to a wide range of objects or phenomena. Less attention has been paid on “minor” concepts – technical terms, discipline-specific terms, genre and period terms – that are fundamental to the teaching and analysis of arts and culture, but that are often taken simply as uncomplicated tools. The division is evident in the different attitudes towards concepts and terms: concepts are regarded as complex, dynamic and intellectually challenging, whereas terms are seen as technical aids or labels that do not require further reflection or contextualisation.⁷ Dictionaries of key terms, available in every discipline of arts studies, aim to offer authoritative and concise definitions that guide the reader in the correct use of the term. Yet, “minor” terms travel and change like “major” concepts: they acquire new meanings and change in interaction with their objects and contexts of use. Moreover, many aesthetic terms are not neutral and descriptive, but imply aesthetic and ideological preferences. For instance, the term parody was for a long time used chiefly in a derogative sense, implying servitude and low comedy, until it was recognised as a formative component of literary history by the Russian formalists. Reinterpreted again decades later, it became one of the key concepts in the politicised debate on the possibilities and forms of postmodern fiction.⁸ Yet these functions are not recorded in

⁶ E.g. René Wellek, *Concepts of Criticism* (1963); Anders Pettersson, *Realism som terminologiskt problem: några definitioner i modern litteraturvetenskap och deras giltighet* (1975).

⁷ Sometimes “concept” is used to refer to the content of a concept and “term” to refer to the verbal form of a concept. However, I use the two words interchangeably, and while I evoke the hierarchical notion of “complex concepts” and “simple terms”, the aim of my paper is precisely to problematise such distinctions.

⁸ For the debate on postmodernism and parody, see e.g. Hutcheon (93-117); Jameson (1984). For the history and different interpretations of parody, see e.g. Rose (2000); Dentith (2000); Nyqvist (2010, 186-194).

typical dictionary definitions of parody, which only cover its imitative function and tendency to ridicule through exaggeration.⁹

Is parody therefore a “simple” term or a “complex” concept? As parts of natural language, words like ‘parody’ can be used in multiple ways: as uncomplicated labels, solid categories, heuristic tools, theoretical concepts, weapons of intellectual debate. In that respect, it does not differ from the so called “major” concepts that are likewise used in different ways and for many ends. If we wish to understand the functioning of critical discourse and initiate our students to critical terminology in a way which avoids unnecessary rigorousness and dogmatism, we need to recognise and analyse this flexibility of uses and acknowledge also the conceptual dimension of the “minor” concepts or terms. “Minor” concepts are sometimes more revealing of their users’ intentions and values than the more prominent “major” concepts that are used within a wider theoretical framework or to a particular argumentative end. Moreover, “minor” concepts are often closely associated with artistic practices in their specific historical contexts. These concepts are, for instance, often used in titles and paratexts by the authors/artists, or they occur in contemporary criticism. They are part of the everyday discourse about the arts, and thus reflect the changes in artistic practices and reception.

Such changes are not confined within one art form, which is reflected in the transmission of concepts across arts. Many technical terms (such as “local colour”, “point of view”) and concepts of style and genre (“satire”, “romance”) are common to two or more art forms. Sometimes their content remains more or less the same regardless of the medium. Satire, for instance, has a similar meaning in literature, theatre and cinema, and its meaning has remained more or less stable over centuries. Local colour, by contrast, began as a technical term of art history, denoting the natural colour of the painted object which distinguishes it from its surroundings, but when adapted to literature, it began to mean those elements which situate a literary work to a particular spatiotemporal setting. This meaning was in turn borrowed back to visual arts (and adapted to music), rendering the original 17th-century art-historical meaning obsolete. As Vladimir Kapor (2009) has argued, the “travels” of local colour from one culture and art domain to others demonstrate historical shifts in the relationships and comparability of the arts, as well as a general shift of emphasis in arts discourse from structural elements to the content of art works. Through this “minor” concept it is possible to trace how cultural and linguistic matrices affect the dissemination of a term. Moreover, changes in how “local” has been understood contribute to a deeper understanding of how “space” (a

⁹ For instance, according to the popular *Oxford Dictionary of Literary Terms*, parody is “a mocking imitation of the style of a literary work or works, ridiculing the stylistic habits of an author or school by exaggerated mimicry.”

“major” concept in today’s interdisciplinary cultural studies) has been understood in different times and in different arts, thus blurring the problematic distinction between “minor” and “major” concepts.

Concepts as case studies: the example of burlesque

In this article, I argue that the “minor” concepts can offer valuable insights into the history of critical thought and artistic practices. Of special interest is what I call shared concepts, or concepts that are used in different arts, but have diverse meanings. Shared concepts can be approached as real-world case studies of interart dynamics and phenomena. Such concepts often cause misunderstandings and impose hierarchical relations between art domains, cultures and disciplines, as when etymologies are evoked to justify a particular meaning or when the meaning in one domain is taken as the definitive, general meaning imposed on others.¹⁰ However, tracing the history of interart concepts can also build connections between seemingly separate domains and enrich understanding of complex phenomena in their historical contexts, as the example of my case study, burlesque, illustrates.

Plurality of burlesques

Today, burlesque is most readily associated with “new burlesque,” the erotic and often subversive performance art that reinterprets and recycles elements of pin-up culture, striptease and cabaret. Its older association with literature still lingers on, although the term burlesque is rarely used in literary studies anymore, except in certain historical contexts. In the conservative realm of dictionaries of literary terms, it still holds on, but its meaning often overlaps with the neighbouring concepts of parody and travesty. It is commonly defined as ridiculing imitation of earlier literary models or styles, especially the lofty style of the epic. For instance, *The Oxford Dictionary of Literary Terms* (2008) defines burlesque as

[a] kind of parody that ridicules some serious literary work either by treating its solemn subject in an undignified style (see travesty), or by applying its elevated style to a trivial subject, as in Pope’s mock-epic poem *The Rape of the Lock* (1712-14).

The dictionary also records the theatrical meaning of the term, but there too the scope of the term is limited to historical uses. In theatre,

¹⁰ For an example, see my analysis of the debates concerning the concept “pastiche” in Nyqvist 2010.

burlesque is usually taken to mean comic or absurd performances that mediate classics or popular contemporary plays to mixed and lower-class audiences.¹¹ French-speakers will associate the term with slapstick, the often violent non-verbal humour of early cinema, and in art history and history of music it usually means the comic depiction of peasants (e.g. J. S. Bach's *Cantate burlesque*, known also as *Peasant Cantata*).¹²

As this brief sketch of the scope of the term burlesque illustrates, the term has been applied in different arts to different phenomena and traditions. Working from a domain-specific perspective has discouraged scholars from tracing the connections and influences indicated by the shared concept. While dictionary entries might acknowledge the different meanings of the term, scholarly articles and monographs have focused on a particular art form. Moreover, some scholars and writers have actively downplayed the interart connections and the impact of conceptual changes that have shaped the term. In *Burlesque* (1972), a standard introduction to the literary tradition by that name, John D. Jump begins by denying that literary burlesque has anything to do with striptease which in American English is also called burlesque. Historians of new burlesque have in a similar manner had trouble relating the older, canonised tradition of literary burlesques to the present-day subversive performance (see e.g. Baldwin 2010; Westerling 17). Literary burlesques are too distant in the history and of the wrong kind: while subversive in their own time, they now represent a canonised form of high culture that is ill compatible with the image of alternative subculture promoted by practitioners of new burlesque. Striptease, on the other hand, represents an obvious but problematic predecessor: stripping is an important element in new burlesque, but the practitioners of new burlesque emphasise the distinction between straightforward striptease that reduces the performing women to objects of male desire, and the empowering masquerade and stripping that gives new burlesque its feminist and political twist. A more positive model for new burlesque has been found in the Victorian burlesque (burlesque extravaganza), a comic melange of music, dance and acting often performed in wildly extravagant dresses and setting.¹³ This popular form of entertainment gave women leading roles in performances that challenged existing mores and tastes.

Tradition and history are thus constructed to serve the ends of those defining burlesque from a contemporary perspective, whether their intention is

¹¹ Cf. Pavis 1998; Schoch 2006.

¹² For filmic burlesque, see Tessé 2007, and for burlesque in music, Schwandt, Woodbridge Wilson & Root (2001).

¹³ For instance Baldwin (2010), Westerling (2011) and Willson (2008) discuss Victorian burlesque as one if not the most important predecessor for contemporary new burlesque. Of special importance for them is the British dancer and comedienne Lydia Thompson, who has become the icon of Victorian burlesque.

to elevate burlesque into a literary category meriting serious attention (as in Jump's case) or to protect it from being associated with outmoded literary predecessors and preserve a sense of illegitimacy while fending off the problematic sexual politics of ordinary striptease (as is the case in many writings on new burlesque). By contrast, widening the perspective to include different traditions and distant predecessors, it is possible to trace the affinities between different arts in a dynamic historical perspective and gain a more nuanced understanding of the cultural phenomena associated with one particular travelling concept.

What's in a name?

Following the conceptual signposts in this manner attaches great significance to the name. The processes in which concepts become attached to objects depend on many contingent factors that reveal the multiple and conflicting ideas, associations and evaluations that contribute to the collective understanding of a new phenomenon. That new burlesque is called burlesque at all is somewhat of a coincidence. Until quite recently, these new kinds of erotic and subversive shows were advertised in the US under different names that brought up a range of associations: "vintage" referred to the retro fashions favoured by many performers, "follies" drew attention to the entertaining quality and female performers, and "comic erotic performance" offered a blunt description. "Drag show" was also used, although in distinction to the conventional drag shows, in burlesque women dress up as women (Baldwin 48-55). None of these terms or descriptions singled out new burlesque as a distinct phenomenon or a genre of its own. The adoption of the older, but now practically vacant term burlesque brought together like-minded performers and helped to launch the new phenomenon into wider consciousness. The adoption and establishing of a name created an aesthetic and political movement out of separate instances of performances. The name also rendered it with a tradition that it actively began to reinterpret.

Choosing burlesque out of the other possible terms – travesty would have been an option¹⁴ – also meant activating the connotations of embedded in the French form of the name: the auditorially sensuous term calls forth the stereotype of France as the culture of eroticism and lasciviousness. Although new burlesque largely stems from Anglo-American popular culture, it has

¹⁴ Travesty has the benefit of referring to ridicule in the form of dressing up as someone else. However, it has the same limitation as the term drag: travesty role conventionally refers to "a role designed to be played by a performer of the sex opposite to that of the character represented" (*OED*). Contrary to travesty, the ethos of new burlesque rather lies in discovering, not disguising oneself.

appropriated the Frenchness of its name, as is apparent for instance in the launching of the Hootchy Kootchy burlesque club in Stockholm, Sweden, in 2006. While the name of the club is in English, the opening night of the club was titled “Est-ce que vous êtes burlesque?”¹⁵ This French phrase encapsulates the ethos of new burlesque – a sense of community that blurs the distinction between performers and audience – and defines burlesque as an identity. The choice of the French language also heightens the sense of foreign exoticism and allure of burlesque.

The French context of the term also alleviated the rapid international success of new burlesque. Deriving from the Italian *burla* (meaning ridicule or mockery), the term was adopted to European languages through French in the 18th and 19th centuries. Hence no translation or conceptual domestication was needed when the new kind of burlesque began to spread to Europe from the US and UK at the beginning of the 21st century. The local variants – like the Swedish “burlesk” – were effortlessly adapted to the new purpose, and burlesque became an international phenomenon and community, googleable in any language.

Literary history provides another example of the power of naming. In the late 1630s, the French Academy discussed the recent literary trend that borrows its name from the Italian *burla*. In the protocols of the Academy, it was complained that

we may say that it [burlesque] not onely passed in France, but that it has overrun it, and made strange havock there. Is it not plain that for these last yeares we have played at this game, where he that wins, loses? and is it not the opinion of most men, that to write well in this kind, ‘tis sufficient to speake things that have neither sense nor reason. Every one thinks himself able enough for it, of what sex soever, from the Ladies and Lords at Court to the Chambermaides and Pages. This madnesse of Burlesque, which at last we begin to be cured of, went so far, that the Stationers would meddle with nothing that had not [t]his name in the front [page]. (quoted from Pellison 1657, 72)

To the dismay of the Academy, they had seen only the beginning: the burlesque mania reigned for several decades, producing some of the most memorable works of the century, such as Scarron’s *Virgile travesti* (1648-1653) and *Les Murs de Troie ou l’origine de burlesque* (1653) by the Perrault brothers. Like in the case of new burlesque, where the adoption of a catchy term spurred

¹⁵ In the film *Tournée* (2010), Mathieu Amalric deliberately thwarts the stereotype of France as a culture of sophisticated eroticism by transplanting a group of glamorous American new burlesque performers in the setting of shabby clubs in inhospitable France.

its success, in 17th-century France the appearance of the word burlesque on the title page of a manuscript or book ignited publishers and audiences. It promised “surprising absurdity” (to borrow the words of an 18th-century burlesque writer, Henry Fielding¹⁶) that contrasted starkly with the classicist norms of the era. The report of the French Academy cited above traces the word to Italy, but it was through French cultural influence that the term and the subversive literary phenomenon were mediated to other European languages and literatures. The early French influence and the present-day American dominance in new burlesque attest to shifts in the geography of cultural hegemony. Centres of cultural capital disseminate concepts and ideas, which might, in due time, return to them in different form, as is the case in France. The current entry for burlesque in the French Wikipedia concentrates on filmic burlesque and cites many American examples, and there is also a separate entry for “new burlesque” (not “nouveau burlesque”).

Gaps, breaks and continuities

The reappropriation of the term burlesque at the turn of the 21st century was possible because its older meanings were no longer current. As a literary genre, burlesque relied on the epic, its main target of ridicule, and on the strict distinction of styles. With the emergence of modern genres and the loss of stylistic hierarchies, burlesque was left without a target and method, and the use of the term withered. By the end of the 18th century, only a few contemporary literary works were titled or discussed as burlesques. Cut from an existing literary tradition, the term however lived on, and due to the massive popularity and literary historical impact of earlier literary burlesques, burlesque remained a gauge for other kind of comic imitations and appropriations long into the 20th century, as the the influential Critical Idiom series illustrates. Introducing key concepts of literary study, the original Critical Idiom series (1969-1985) included the aforementioned volume of burlesque written by John D. Jump (1972). One of its subchapters was devoted to parody, treated as a minor variant of burlesque. By contrast, the New Critical Idiom series (from mid-1990s onwards) has a volume on parody (Dentith 2000), where burlesque is discussed as a historical mode of literary parody (17th and 18th centuries) and a type of comic theatre. The shift of the main category of comic and subversive literature from burlesque to parody testifies to the success of the concept of parody in 20th-century literary criticism and theory, where it has become an umbrella term for all kinds of critical and/or humorous textual relations. The theoretical debates of postmodernism highlighted parody and pastiche, which gave these concepts complexity and acuteness that the related historical

¹⁶ See Fielding’s introduction to *The Adventures of Joseph Andrews* (1742) (Fielding 1965, xviii).

concepts of burlesque and travesty seemed to be lacking. Even as a term of performance, burlesque had more or less become redundant. The witty variety burlesque had died out before the Second World War, and the ban on burlesque clubs of the striptease kind in the US in 1940s further marginalised the phenomenon. At the turn of the millennium, burlesque was a concept loaded with a controversial and complex history but largely devoid of contemporary uses. Its reactivation thus attests to the power of concepts to forge links between the past and the present, and convey models and ideas to new contexts.

Analysing the historical changes in concepts can help to identify “hinge moments” in the history of arts, when art forms and/or discourses take new turns. Yet, they can also signal gaps or omissions. John D. Jump’s bracketing of striptease as completely separate and irrelevant to literary burlesque, and the unease at which the literary origins of burlesque are treated in contemporary analyses of new burlesque, hint at a disjunction in the history of the term. While the established status of literary burlesque and the current media attention to new burlesque have foregrounded these two forms of burlesque in the popular imagination, the perhaps most enduring tradition of burlesque belongs to theatre. Spanning over three hundred years, from mid-17th century to early 20th century, theatrical burlesque was able to adjust to the substantial changes in culture and society and to continue attracting audiences. Earlier theatrical burlesques, like literary burlesques, took as their targets established classics, but soon the applications of subversive treatment expanded, and virtually any dominant cultural narrative, myth or stereotype could function as material for burlesque. Music was from early on an important element in burlesque, which often indulged in radical eclecticism as a source of humour. *The Beggar’s Opera* (1728) by John Gay and Johann Christoph Pepusch, one of the most enduring classic of the genre, took the melodies of its musical numbers from established composers such as George Frideric Handel as well as from popular ditties of the time. Victorian burlesques were often melanges of elements from ballet, comic opera, pantomime and *commedia dell’arte*. Their protean forms, low status as well as the relative lack of surviving manuscripts means that theatrical burlesque has been somewhat marginalised in theatre history and is only partially acknowledged in interart contexts.¹⁷

Yet theatrical burlesque is vital in understanding the gap between the literary and performance traditions of burlesque and in explaining how a mode of predominantly verbal subversive comedy turned into (non-verbal) physical performance, such as slapstick and the new burlesque. When literary and theatrical burlesques gradually lost their ability to mock the elevated styles of serious epic and drama, verbal means of subversion were complemented and

¹⁷ For the historical study of theatrical burlesque, see e.g. Schoch 2006.

later replaced by other means capable of producing the characteristic mixture of laughter and indignation in its audiences. Props, special effects, nudity and violence (the latter especially in slapstick) are more immediate and striking methods for conveying a message or creating a comic effect than verbal imitation which moreover requires particular cultural literacy from its audiences.

Establishing this “lost” connection between the historical and contemporary forms of burlesque challenges the received notion of their disparity and offers points of departure for comparative analysis that can draw attention to previously underestimated or unnoticed aspects of these cultural forms. For instance, the dominance of women and feminist problematic in new burlesque draws attention to the prominence of similar issues in earlier burlesques. Victorian burlesques already discussed the “woman question”, but even in the earlier literary and dramatic burlesques topics related to women’s rights (to inheritance, to choose their husbands or even sexual partners) or fashions (how women were supposed to dress and look like) are strikingly common. Shifting the focus from one art form to the continuities and gaps between several art forms calls forth new questions. If burlesque is a comic form that foregrounds women in its different manifestations, how does its subversiveness function in different contexts? Does the transposition of styles and cultural norms counteract the constructive critical edge that many burlesques about and/or by women can be seen to have? To put the question in another way, does the daring and liberating ethos of burlesque backfire in its (deliberately) conservative treatment of the subject?

Layers of ambivalence

The concept of burlesque thus relates to the problematic of “ambivalence”, a “major” concept with wide interdisciplinary relevance. Not only are burlesque works and performances often fundamentally ambivalent; also the meaning of the term vacillates. Burlesque is seldom used as a neutral, descriptive term. Despite its canonised versions, such as Scarron’s *Virgil travesti* or Gay and Pepusch’s *The Beggar’s Opera*, it connotes excessiveness or bad taste, ridicule for ridicule’s sake only. The negative sense has been elaborated on by Kenneth Burke, who in *Attitudes toward History* (1937) applied the term to a new sphere, politics, attesting to its potential to “travel.” According to Burke, burlesque is a mode of political criticism that is partisan and unproductive, not aiming to find the necessary balance between rights and duties. Referring to the literary meaning of the term, Burke writes that “though we enjoy burlesque as an occasional dish, no critic has ever been inclined to select it as the *pièce de résistance* for a steady diet” (Burke 54). Burke’s remark

explains the apologetic tone of those who nevertheless seek to discuss burlesque as a relevant phenomenon in literature and in other arts.

Following Mieke Bal's seminal *Travelling Concepts in the Humanities*, discussions on conceptual change have focused on the adaptation and transmission of concepts between different disciplines. However, it is equally important to bear in mind that art research shares its vocabulary with another important discourse, art criticism. Reviewers and researchers operate with the same, often value-laden terms, but they might use them differently. Whereas academic criticism aims at neutrality, art criticism is normative, seeking to differentiate between performances and works on the basis of their artistic quality (and possibly also other characteristics, such as social and political relevance). Comparing the analytic and normative uses of an inherently ambivalent and value-laden concept can be a valuable contribution to the analysis of how aesthetic concepts travel in history and between the different domains of art, as well as between academic study and critical discourse.

Conclusion: interdisciplinary highways and winding paths

My chosen object of study, burlesque, is not an exceptional concept. Many concepts of arts discourse are either interdisciplinary or have interdisciplinary potential. They have emerged in the context of one art form, but have since been applied (or are waiting to be applied) to other arts. Thus they offer natural foci for an interdisciplinary study of the shaping forces of tradition and innovation, adaptation and (mis)interpretation in the arts and arts discourse. A concept-based comparative analysis of artistic phenomena calls for a critical attitude that goes beyond simple juxtaposition. By offering insights into the transformative power of concepts, it serves to highlight the creative potential of concepts in criticism: as there are no definitive definitions, concepts can be (and should be) put to innovative and challenging uses that generate new forms, ideas and contacts. Even seemingly marginal concepts raise, in closer analysis, fundamental questions about the functions, value and ethics of arts, and prompt reflections upon the methodology of arts research. Interesting conceptual travels thus do not take place only in the trodden interdisciplinary highways, but in also in the narrower paths of historical terminology that forms a dense network of connections between arts and their disciplines.

References:

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

- Baldick, Chris, ed. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3rd edition. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Baldwin, Michelle. *Burleskin paluu*. Original: *Burlesque and the New Bump'n'Grind* (Denver: Speck Press, 2004). Translated by Tytti Heikkilä. Helsinki: Like, 2010.
- Burke, Kenneth. *Attitudes toward History*. 3rd edition. Berkeley: University of California Press, 1984.
- “Burlesque”. *Wikipédia – L’Encyclopédie libre*. Accessed May 9, 2018. [≤https://fr.wikipedia.org/wiki/Burlesque>](https://fr.wikipedia.org/wiki/Burlesque)
- Fielding, Henry. *Joseph Andrews*. London: Dent, 1965.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Original 1989. London & New York: Routledge, 1999.
- Kapor, Vladimir. “Couleur locale – A Pictorial Term Gone Astray?” *Word & Image* 25:1, 2009, pp. 22-32.
- Neumann, Birgit & Frederik Tygstrup. “Travelling Concepts in English Studies.” *European Journal of English Studies* 13:1, 2009, pp. 1-12.
- Nyqvist, Sanna. *Double-Edged Imitation: Theories and Practices of Pastiche in Literature*. Helsinki: University of Helsinki, 2010.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Pellison, Paul [Pellison-Fontanier, Paul]. *The History of the French Academy*. London, 1657. Accessed through Early English Books Online <<https://quod.lib.umich.edu/e/eebogroup/>>.
- Pettersson, Anders. *Realism som terminologiskt problem: några definitioner i modern litteraturvetenskap och deras giltighet*. Lund: LiberLäromedel, 1975.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Original 1993. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Schoch, Richard W. *Not Shakespeare: Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*. Original 2002. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Schwandt, Erich, Fredric Woodbridge Wilson & Deane L. Root. “Burlesque”. In *Grove Music Online*, 2001. Accessed May 9, 2018. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04381>>
- Tessé, Jean-Philippe. *Le burlesque*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.
- Wellek, René. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.
- Westerling, Kalle. “Burleskens ingredienser.” In *Burleska bastarder: sagan om HootchyKootchy Club och den udda familjen vid rengbågens ände* by Shang Imam et al. Stockholm: Voltaire Publishing, 2011, pp. 16-25.
- Willson, Jacki. *The Happy Stripper: Pleasures and Politics of the New Burlesque*. London & New York: I. B. Tauris, 2008.

ZAJEDNIČKI POJMOVI (U) UMJETNOSTI I KNJIŽEVNOSTI

U ovom radu raspravljam o koristi istorijskog proučavanja pojmova za razumijevanje odnosa između umjetnosti i između različitih područja umjetničkih istraživanja. Diskusija o pojmovima često se usmjerava na tačnost: pažljivim definisanjem i razgraničavanjem pretvaramo pojmove u funkcionalni „alat“ koji je rezultat linearnog, teleološkog oblikovanja. Ovakvo usmjeravanje često iz gledišta mnoštva zatamnjuje fragmentarne začetke pojmova i njihovih transfera kroz granice disciplina. Ipak, dvosmislenost i diskurzivnost pojmova naročito im daju njihov kulturni i kritički značaj. Uzimajući kao primjer pojam burleske pokazaću ulogu pojmova kao mjesta rasprave koji zadržavaju svoje „ivice“ čak i kada se prilagode novom kontekstu. Slučaj burleske pokazuje kako interdisciplinarnost počinje „u kući“: mnogo kritičkog vokabulara koji se koristi u proučavanju književnosti nije njen sopstveni, već zajednički, oblikovan drugim umjetnostima i disciplinama.

Ključne riječi: estetički koncepti, umjetnički diskursi, međuumjetničke relacije, burleska.

KNJIŽEVNO-ZNANSTVENI HIPERTEKST JASNE HORVAT

Andrijana Kos Lajtman, Sveučilište u Zagrebu, andrijana.kos-lajtman@ufzg.hr

UDK 821.163.42.09-31:001

Apstrakt: U radu se razmatra suodnos književnog i znanstvenog diskursa u suvremenom postmodernističkom romanu. Kao primjer izrazite, gotovo radikalne interferencije književnog i znanstvenog, kako u nacionalnim tako i u svjetskim okvirima, sagledava se romaneskni opus suvremene hrvatske književnice i znanstvenice Jasne Horvat. Analizom četiriju romana navedene autorice – *Az* (2009), *Bizarij* (2009), *Auron* (2011) i *Vilikon* (2012) – raščlanjuju se pojedinačne diskurzivne razine na kojima dolazi do situiranja znanstvenih elemenata u romaneskni tekst te se utvrđuju funkcije istoga. Također, sagledava se širok dijapazon zahvaćanja u referencijsko polje pojedinih znanstvenih disciplina koji pokriva područje velikog broja danas legitimnih znanstvenih polja i pripadajućih znanosti – počevši od matematike, kemije, biologije, historiografije, filologije, znanosti o umjetnosti, do filozofije, psihologije, sociologije, etnografije i folkloristike. Različito usmjerenim interdisciplinarnim i intermedijalnim strategijama četiri konceptualna romana autorice Horvat potvrđuju se kao složeni književno-znanstveni hipertekstovi, netipični romani-projekti, s osebujnim kibernetičkim kodovima svog ustrojstva i unutarnjeg funkcioniranja. Kao takvi predstavljaju fenomen koji je nezaobilazan u promišljanju suvremenog romana postmaterijalnog internetskog doba i njegove hipotetičke budućnosti.

Ključne riječi: interferencija književnog i znanstvenog, hipertekst, romani-projekti, ikonička konceptualnost, *Az*, *Bizarij*, *Auron*, *Vilikon*.

1. Uvod

1.1 Znanost i umjetnost u suodnosu

Znanost i umjetnost dva su autonomna polja ljudskoga djelovanja čije se postojanje stoljećima reflektira na čovjekov život i društvo kojega je dio. Povijest umjetnosti seže u najdublju prošlost ljudskog bivanja na Zemlji, vodeći nas prahistoriji, točnije, starijem kamenom dobu. Iz toga doba datiraju neki pronađeni špiljski crteži i petroglifi stari oko 40.000 godina, dok se najstarijim artefaktima uopće smatraju male brušene školjke iz južnoafričke pećine, korištene u funkciji nakita i stare oko 75.000 godina, odnosno, one stare oko 82.000 godine, pronađene u jednoj marokanskoj pećini tek u najnovije doba (Saiti 2009). Za razliku od povijesti umjetnosti, povijest znanosti, u onom smislu u kakvom znanost sagledavamo danas, uglavnom se veže uz novovjekovnu znanost. Iako prvom novovjekovnom znanosti možemo smatrati Newtonovu matematičku fiziku (Primorac 6), konciznu sliku novovjekovne znanosti prvi su ponudili filozofi tzv. Bečkoga kruga u prvoj polovici 20. stoljeća naglašavajući specifičnosti znanosti u odnosu na druge oblike ljudskog promišljanja, osobito u odnosu na filozofiju.

Znanost je s gledišta njihova logičkog pozitivizma bivala sagledavana kao skup znanstvenih iskaza čije je ključno svojstvo podlijevanje strogoj logičkoj i empirijskoj kontroli, sa specifičnim ciljem koji se može jasno formulirati, te uz pouzdane metode koje dovode do cilja (Primorac 6-7). Takav pristup znanosti, međutim, zamijenjen je post-pozitivističkom filozofijom znanosti, osobito djelovanjem Karla Poppera¹⁸. Za razliku od ranijih pozitivističkih pogleda koji su temeljnim ciljem znanosti smatrali objašnjenje pojava, sagledavanje cilja znanosti zaokreće se u smjeru pokušaja definiranja i rješavanja problema (Primorac 6-7). Pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća problematika filozofskog promišljanja znanosti okrenula se „sa verifikacije na spoznajni subjekt, ali više kao produkt kategorijalne analize, nego kao objekt same znanosti“ (Primorac 7). U drugoj polovici prošlog stoljeća sve više se profiliraju pojedine znanstvene discipline s obzirom na njihove temeljne specifične pojmove i metode, tzv. disciplinarnе matrice (Primorac 8), dok se istodobno intenzivno razvija problematika etike znanosti, ali i pogled na znanost iz osebujnih perspektiva – sociologije, psihologije, politologije, ekonomije i drugih disciplina.

Bez obzira na povijesno i svjetonazorski uvjetovane mijene u pristupu znanosti, nije lako dati precizan uvid u ono što je znanost, koje su njezine funkcije i mehanizmi funkcioniranja. Teoretičari naglašavaju da moderna znanost nije tek skup znanja, već „djelatnost kojom se znanje prikuplja i organizira u obliku provjerljivih objašnjenja i predviđanja o svijetu“ (Hrupec 80). Determinirajući temeljna obilježja znanstvenog pristupa, Hrupec ističe eksperimente kao njegovo bitno obilježje, te prikupljanje podataka na temelju kojega se grade teorijski modeli koji pak ne samo da se trebaju slagati s opažanjima nego trebaju davati i predviđanja. Znanost je, prema Hrupecu, „znanje utemeljeno na znanstvenoj metodi“ (Hrupec 80).

Lytard pak ističe da se znanje ne svodi na znanost, čak ni na spoznaju, jer je znanost samo podskup spoznaje. Iako i znanost čine denotativni iskazi, znanost „nameće dva dodatna uvjeta njihovoj prihvatljivosti: predmeti na koje se odnose trebaju biti povratno dostupni, dakle u eksplicitnim uvjetima promatranja; mora se moći odlučiti pripada li ili ne svaki od iskaza jeziku što ga stručnjaci smatraju odgovarajućim.“ (Lytard 27)

Objektivno sagledati umjetnost kao izdvojeno područje ljudskih zajednica te opisati mehanizme njezina funkcioniranja još je teže, zbog same prirode predmeta kao i raznovrsnosti njegovih pojavnih oblika. Umjetnost se, prije svega, vezuje uz pojam *ljepote*, definirajući se uobičajeno kao „ljudska djelatnost koja proizvodi nešto korisno ili lijepo“ (Mišić, Macan i Krkač [http, na: www.scribd.com/doc/52311310/Mali-filozofski-rijecnik](http://www.scribd.com/doc/52311310/Mali-filozofski-rijecnik)), iako se pogled na umjetnost povijesno također mijenjao. Za razliku od znanstvene djelatnosti koja

¹⁸ Popperov utjecaj na filozofsko promišljanje znanosti započeo je njegovim djelom *Logik der Forschung* (1934) koje je 50-ih godina prevedeno i na engleski jezik.

je temeljena na normi (metodološkoj, ali i zakonskoj), umjetnost i umjetnička djelatnost prijeporne su već u samom pokušaju njihova definiranja. *Enciklopedija Britannica* tako pojam umjetnosti definira kao "korištenje vještine i imaginacije u stvaranju estetskih objekata, okruženja ili iskustava koja se mogu podijeliti s drugima" (<http://www.britannica.com/search?query=art>). Dok je po nekim pristupima umjetnost nemoguće definirati, po drugim teorijama pokušavaju se ponuditi različite definicije umjetnosti – funkcionalističke, povijesne ili institucionalističke. U *Pojmovniku suvremene umjetnosti* Šuvaković tako ističe da su tri temeljna pristupa definiranju umjetnosti: „1. suglasno tradiciji i tradicijom utvrđenih spoznaja općeg pojma umjetnosti i umjetničkih disciplina, 2. na temelju materijalnih, medijskih i morfoloških aspekata umjetničkog djela, 3. na temelju konceptualnog, stilskog, vrijednosnog i značenjskog prepoznavanja konteksta pojavnosti umjetničkog djela“ (Šuvaković 2005, 130). Postoje i teorije, kao što je ona Weitzza iz 50-ih godina 20. stoljeća, utemeljene na skepticizmu u mogućnost definiranja općeg pojma umjetnosti (usp. Šuvaković 2005, 677). U većini slučajeva, ipak, umjetnost se sagledava kao ljudska djelatnost ili proizvod ljudske djelatnosti koji ima za cilj stimuliranje ljudskih čula, uma i duha, tj. kao svojevrsne aktivnosti ili objekti stvoreni s namjerom da se prenesu emocije ili/i ideje (usp. Saiti 2009). U različitim teorijskim koncepcijama umjetnost se na različite načine dovodi u odnos s pojmovima kao što su estetski užitak, ljepota, emocionalnost ili razumijevanje (usp. Graham 2005) – u širokom vidokrugu zanimljivih pitanja i podtema koje svaki takav suodnos otvara.

Iako se bitno razlikuju po nekim temeljnim principima, umjetnost i znanost nužno su usmjerene jedna na drugu, uvjetujući se međusobno. Razvoj novovjekovne znanosti bitno je utjecao na kretanja u umjetnosti, ali i obrnuto. Kale, primjerice, naglašava kako su i znanstvena učenja, osim predmetom proučavanja, bitno uvjetovana kulturom i vremenom – iako se inače smatra da ih određuje relativno autonoman razvoj unutar određene discipline (Kale 23). O suodnosu umjetnosti i znanja/znanosti, promišljali su i mnogi raniji teoretičari. Tako Hegel, primjerice, umjetnost promatra svojevrsnim oblikom, modalitetom znanja, slično kao što su to na svoj način religija i filozofija – umjetnost predstavlja prezentaciju i razumijevanje istine kroz senzualne slike, tj. slike i vizure, zvuk i dodir (Graham 52). Hegel je, kao i neki prije njega, na umjetničke forme gledao kroz prizmu svojevrsne vrijednosne hijerarhije, dok je suvremena znanost o umjetnosti odustala od hijerarhijskog pristupa umjetnostima, iako ne i od uočavanja njihovih međusobnih korelacija. Postmoderna praksa osobito je orijentirana korištenju potencijala različitih iskaznih modela, formi i jezika, njihovom supostavljanju, intertekstualnom i intermedijalnom kombiniranju i sučeljavanju. Produkti umjetnosti zamišljaju se koncepcijom biblioteke, muzeja ili skladišta, tj. predodžbom umjetnosti, kulture i civilizacije kao labirinta u kojem su „nagomilani spisi, knjige, predmeti, slike, sjećanja i tragovi povijest“

(Šuvaković 2005, 113). Hibridni modeli i žanrovi stalno su mjesto suvremene kulture pa hibridizacija zahvaća čak i one tipove iskaza koji su primarno orijentirani znanstvenom promišljanju, a ne samo one koji pripadaju području umjetnosti. Moguće je, kao što čini Lyotard, govoriti o *krizi znanstvenog znanja* (Lyotard 56), kao rezultatu unutarnjeg podrivanja načela legitimnosti znanja. Mnoštvo znanstvenih disciplina uvjetuje mnoštvo 'jezika', odnosno pluralitet formalnih i aksiomatskih sustava (Lyotard 2005). S druge strane, suvremeni diskursi izvan uskog područja pojedine znanstvene discipline, a osobito oni umjetnički, obilježeni su interferencijom komponenti različitih estetskih i/ili spoznajnih sustava – umjetničkih, znanstvenih, filozofskih, religijskih. Teorijski diskursi kombiniraju se s onima neteorijskima, proizvodeći specifične iskazne napetosti i igre razlika između raznorodnih elemenata koji se odnose jedni prema drugima (usp. Šuvaković 1995, 134). Tako je i postmodernistički roman moguće prije svega odrediti kao *roman razlike* (Bajramović 211). Suodnos elemenata različitih iskaznih područja čovjekova djelovanja, osobito znanstvenih i umjetničkih, vidljiv je, međutim, i u nizu svakodnevnih, javnih ili privatnih praksi suvremenog društva, primjerice, u funkcionalnom sjedinjavaju područja umjetnosti i znanosti u nazivima i vidokrugu djelovanja vrhovnih intelektualnih institucija kao što su nacionalne akademije.¹⁹

1.2 Znanstveno u književnom – dijakronijski presjek

Upliv znanstvenih elemenata, pogleda, teorija i terminologije u diskurs koji se bilo eksplicitno deklarira kao književni, bilo implicitno želi biti shvaćen kao književni, nije nova pojava, a još manje pojava rezervirana samo za suvremeno doba. Takvih je naznaka bilo oduvijek, osobito u vremenima koja su svojim svjetonazorom i poetičkim obilježjima tome pogodovala, primjerice, univerzalizmu sklona renesansa ili prosvjetiteljski orijentirano 18. stoljeće. Tako je, primjerice, u poemi Ruđera Boškovića *Pomrčine Sunca i Mjeseca (De Solis ac Lunae defectibus)*²⁰ doslovno prezentirana „znanost u pjesničkom ruhu“ (Hitrec 2012). Bošković svoj tekst određuje kao *znanstvenoepsku velepjesan* i u njemu je „združio znanost, umjetnost, kozmologiju i mitologiju“ (Hitrec 2012), sučeljavajući čitatelja s „apstraktnim astronomskim teorijama doživljenima pjesničkom imaginacijom iz pera svestranoga genija“ (Hitrec 2012). Glavna je tema spjeva pomrčine Mjeseca i Sunca koje autor objašnjava sukladno

¹⁹ *Crnogorska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i dr.*

²⁰ Poema je na hrvatskom objavljena 2012., u povodu tristote godišnjice Boškovićeve rođenja (rođen je 1711.) u biblioteci *Stoljeća hrvatske književnosti* Matice hrvatske. Tekst je preuzet iz dvojezičnog izdanja Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, tiskanog u Zagrebu 2007., što je bio i prvi prijevod toga spjeva na hrvatski jezik. Izvorno je napisan na latinskom, u daktilskom heksametru, i do sada je sveukupno doživio sedam izdanja, od kojih je prvo bilo u Londonu 1760.

znanstvenim spoznajama²¹, osobito u popratnim bilješkama gdje detaljno donosi teorije Galilea, Kopernika, Keplera i Newtona. Dok u samoj poemi njeguje klasičan izričaj, u bilješkama u potpunosti rabi znanstveni latinski jezik s kraja 18. stoljeća. Iz nekih zapisa saznajemo da je i Goethe radio na projektu „romana o svemiru“ (usp. Calvino 126), dok je Novalis „namjeravao napisati ‘apsolutnu knjigu’, koju shvaća čas kao ‘enciklopediju’, čas kao svojevrsnu ‘Bibliju’“ (Calvino 127). Analogija između znanosti i književnosti bili su svjesni i neki autori 19. stoljeća, primjerice, Zola ih je smatrao toliko očitima da je Bernardovo djelo o eksperimentalnoj medicini uzeo kao predložak za modernu poetiku romana. U književnoteorijskim raspravama *Eksperimentalan roman (La roman expérimental)* Zola primjenjuje Bernardove postavke iz područja prirodnih znanosti na književnost, namjenjujući romanopiscu ulogu znanstvenika koji se služi eksperimentalnom metodom utemeljenom na opažanju, eksperimentu, determinizmu i objektivnosti (Žmegač 201-203; Slabinac 137). U okviru hrvatske književne kritike slično oduševljenje znanstvenim pristupom u književnom stvaranju dijelio je Kumičić, ističući dijagnozu i istraživanje kao temeljne književne postupke (Slabinac 138), dok je Flaubert „posvetio deset posljednjih godina života najenciklopedičnijem romanu ikada napisanom, *Bouvard et Pécuchet*“ (Calvino 127). Za glavne protagoniste toga romana Calvino kaže da su „dvojica Don Quijitea scijentizma devetnaestog stoljeća“ (Calvino 127). Iako u završnim dijelovima nedovršenog romana protagonisti Bouvard i Pécuchet odustaju od znanstvene spoznaje svijeta, svako poglavlje sazdano je na spoznajama iz različitih znanosti, pretvarajući se u svojevrsnu enciklopedijsku epopeju za koju je sam autor, evidentno je i iz njegovih pisama, morao rastvoriti „čitavu lepezu najraznorodnijih znanosti“ (Calvino 128). Autori 20. stoljeća, možda i više nego njihovi prethodnici, nastavljaju korespondirati sa svijetom znanosti, otvarajući nove specifične pristupe. Prema Calvinu dvije su temeljne odrednice tih pristupa: s jedne strane skepticizam, a s druge radoznalost, pri čemu je „spoznaja kao mnogostrukost nit [je] koja povezuje najznačajnija djela, koliko ona što ih danas nazivlju modernizmom, toliko i ona nazvana *postmodern*“ (Calvino 129).

2. Konceptualni književno-znanstveni hipertekstovi

2.1. Romani-projekti ikoničke konceptualnosti

Četiri romana – *Az* (2009), *Bizarij* (2009), *Auron* (2011) i *Vilikon* (2012) – zbog svojih su poetičkih obilježja ključna u determiniranju autoričine poetike. S gledišta kanonskog modernističkog, ali i postmodernističkog romana, riječ je o netipičnim romanima-projektima, eksperimentalnim romanima teško usporedivima s onima kakvi dominiraju u književnoj tradiciji, ali i onima koje

²¹ Newtonove spoznaje o općem zakonu gravitacije, vlastita Boškovićeva istraživanja o svjetlosti i sl.

nudi postmodernistička praksa zadnjih 40-ak godina. Svakim od navedenih tekstova Horvat propituje ne samo konvencije književne tradicije, svrhu i način funkcioniranja romanesknh narativa, već i izvanknjiževnu zbilju u tematskom rasponu od slabo poznatih historijskih motiva, preko jezičnog i grafijskog sustava hrvatskog jezika te matematičkih odnosa koji determiniraju čovjeka i prirodu, pa do različitih popularnih motiva suvremenog društva i kulture. Od svih diskurzivnih razina ovi romani najveći angažman stavljaju na kompozicijsko-strukturalnu razinu koja je osmišljena konceptualno, baratajući osviještenom oblikotvornošću kao svojom temeljnom orijentacijom. Za njih stoga vrijedi sve ono što i uobičajeno prepoznajemo kao determinante konceptualnog pristupa u umjetnosti. Konceptualna umjetnost, prije svega, jest „autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti“ (Šuvaković 2005, 309) te joj cilj nije samo stvaranje konkretnog artefakta već i „istraživanje, analiza i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkog djela, odnosa umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcioniranja umjetnosti u svjetovima kulture, tržišta i ideologije“ (Šuvaković 2005, 309). Konceptualizacija u umjetničkom iskazu prije svega pridonosi prezentaciji koncepta i teorijskih predodžbi s ciljem unošenja poremećaja u uobičajene konvencije stvaranja, prezentiranja, recepcije i potrošnje umjetnosti (usp. Šuvaković 2005, 309). Navedeno nalazimo i u sva četiri romana autorice Horvat, no za razliku od nekih drugih romanopisaca koji prakticiraju konceptualne pristupe, primjerice, Cortazara, Pavića, Calvina, u ovim romanima nalazimo nov pristup konceptualizaciji romaneskne forme. Riječ je, naime, o romanima gdje su oblikovni i semantički vid konceptualizacije maksimalno upućeni jedan na drugi – na način da proizlaze jedan iz drugoga kao vlastito ishodište – forma romana predodređena je sadržajem, a sadržaj formom, pri čemu i jedno i drugo upućuje na isto. Sva četiri romana oblikovnom razinom diskurzivno opredmećuju svoju glavnu temu postajući time svoj vlastiti znak. Tako je u *Azu* matrica za konceptualizaciju derivirana iz semantike glagoljice, drevnog hrvatskog pisma – u skladu s brojevnim, slovnim i simboličkom razinom glagoljičkih znakova osmišljena je višedjelna struktura romana, unutarnja fragmentarnost svakog romanesknog dijela, ali i pojedinog poglavlja. Rezultat navedenog jest konceptualna mreža u kojoj pojedino poglavlje, lik ili situacija ima osmišljeno mjesto, određeno semantikom glagoljskog znakovnog sustava (usp. Kos-Lajtman 2011). U *Bizariju* je konceptualno ustrojstvo romana utemeljeno na jezičnom sustavu hrvatskoga jezika, tj. na sustavu zavisnih i nezavisnih veznika. Navedeni gramatički ustroj determinira kompletnu strukturu romana u smislu razdiobe na poglavlja-priče, ali i tip veze što je svaki od 15 glavnih protagonista ispoljava u svom osobnom odnosu s gradom Osijekom – kao centralnim toposom zbivanja i tematskim horizontom svih priča. Isti simbolički kôd deriviran iz strukture jezika upisan je također u međusobne veze između glavnih protagonista i ostalih likova u romanu. Na taj način cjelokupna

sintaktička substruktura (Peleš 1999) romana u kauzalnoj je vezi sa semantičkom dimenzijom svakog poglavlja-priče koje se njime predočuje. Koncept za ustrojstvo *Aurona* jest omjer *zlatnog reza*, teorijom i praksom potvrđena 'idealna' proporcija između cjeline i njezinih dijelova koja je ugrađena u tematski plan romana ali i u njegov kompozicijsko-narativni ustroj. Omjer svih poglavlja koncipiranih u dva glavna dijela, veći i manji, određen je 'zlatnorezovskim' odnosom, a slijed poglavlja slijedi matricu Fibonaccijevog niza. Konceptualizacija pri tome zahvaća i raspodjelu pripovjedača i fokalizatora koja je također kodirana Fibonaccijevim nizom, što sve zajedno uvjetuje situaciju da roman vlastitim 'tijelom' oblikuje Fibonaccijev niz, odnosno, princip *zlatnoga reza*, postajući tako model vlastite teme. U *Vilikonu* model za konceptualizaciju predstavlja tzv. magični kvadrat broja 12, jedan od više hipotetičkih kvadratnih modela koji omogućuju palindromsku strukturu čitanja – vodoravno i okomito, slijeva nadesno i zdesna nalijevo, te dijagonalno (usp. Bagić 2012). U *magičnom kvadratu broja 12* zbroj svih polja, vodoravnih, okomitih i dijagonalnih, iznosi 12, a *Vilikon* je strukturiran na način da su poglavlja romana sukladna matrici polja navedenog kvadrata. Također, pojedine narativne jedinice unutar svakoga polja, ispunjene nefikcionalnim tipom teksta i usmjerene na tematiku vila u folkloristici, također su usklađene s koncepcijom navedenog kvadrata. Cijeli roman pri tome postaje modelska prezentacija svoje glavne teme jer govoreći o vilama i *magičnom kvadratu broja 12*, istodobno oblikovno konstruira taj isti kvadrat.

Iz navedenih, makar i globalnih uvida u konceptualne strategije romana autorice Horvat, vidljivo je da je riječ o jedinstvenom tipu romaneskne konceptualizacije. Taj bismo tip konceptualizacije narativnog teksta mogli nazvati *ikoničkom konceptualizacijom*²² iz razloga jer navedeni romani funkcioniraju kao književni semiotički sustavi ikoničkog tipa. Riječ je naime, o tekstu kao znaku, i to znaku upravo za ono što sam tematizira. U temelju je, naime, svih semiotičkih teorija shvaćanje da znak stoji za 'nešto', za svoj 'predmet' (objekt). Iako je čvrsta veza između označitelja i označenog prepoznata tek u manjem dijelu književnih iskaza (shvatimo li ih kao specifične semiotičke sustave), ponajprije u poeziji, ona je neprijeporna i u specifičnim konceptualnim proznim tvorevinama kao što su oni autorice Horvat. Romani-koncepti *Az*, *Bizarrij*, *Auron* i *Vilikon* funkcioniraju, naime, kao književni semiotički sustavi koji imaju sve odlike ikoničkih znakova u tročlanoj Peirceovoj podjeli. Riječ je o znakovima koji sliče predmetu što ga prikazuju dijeleći s njim određene značajke. Biti navodi: „Obilježja ikone sliče obilježjima predmeta i proizvode

²² Pojam je prvi put upotrebljen u radu *Nova konceptualnost u romanima Jasne Horvat*, autorice Andrijane Kos-Lajtmán, koji je objavljen u američkom časopisu *Journal of Croatian Studies* ("A New Conceptuality in Contemporary Croatian Novels: The Novels of Jasna Horvat as Iconic Concepts", *Journal of Croatian Studies*, XLIX (2017), 61-70).

analogne osjećaje i predodžbe onoga tko to opaža kao sličnost“ (205). I Morris ističe *ikoničnost* kao mjeru sličnosti znaka s predmetom (Morris 1946), kao i neki ostali semiotičari, primjerice, Nöth, naglašavajući karakter njihove veze kao motiviranost, odnosno analogiju (usp. Bagić 2011). Konceptualne forme romana o kojima govorimo prezentiraju takvu simbiozu označitelja i označenog gdje tekst postaje znak koji vlastitim diskursom materijalizira sličnost s predmetom o kojemu govori, figurirajući kao ikona predmeta koji tematizira (glagoljski sustav znakova; veznički sustav hrvatskoga jezika; princip *zlatnoga reza*; *magični kvadrat broja 12*). Riječ je o romanima-modelima koji formom simulakrumski predočuju pojavnosti izvanknjiževne zbilje na koju referiraju, a istodobno, svaki od njih autoreferencijalno upućuje i sam na sebe kao na autopoeitičnu formu.

2.2. Diskurzivne razine znanstvenog u *Azu*, *Bizariju*, *Auronu* i *Vilikonu*

U sva četiri romana kojima se ovdje bavimo, znanstveni elementi imaju iznimnu ulogu, toliko da je moguće reći da ovi romani bez njih ne bi ni bili mogući. S jedne strane, ti su elementi mnogobrojni i viševrsni, dok su s druge strane i diskurzivne razine na kojima se očituje ono znanstveno u svim navedenim romanima mnogostruke, a konačan učinak rezultat je njihovog sinergijskog djelovanja. Takve razine na kojima zapažamo situiranje elemenata pojedinih znanosti moguće je prikazati tablicom koja slijedi.

DISKURZIVNA RAZINA	<i>Az</i>	<i>Bizarij</i>	<i>Auron</i>	<i>Vilikon</i>
NASLOV	+	+/-	+	+
LIK	+	+	+	+
FABULARNI MOTIV	+	+	+	-
STIL	+	+	+	+
KONCEPT	+	+	+	+
METATEKSTUALNI PRIBOR	+	+	+	+
VIZUALNI MATERIJAL	+	+	+	+/-

Tablica 1. Diskurzivne razine znanstvenog u romanima *Az*, *Bizarij*, *Auron* i *Vilikon*
Tumač: + prisutstvo svojstva; - odstustvo svojstva; +/- djelomična prisutstvo svojstva

Iz tablice je vidljivo da su elementi znanstvenog uvelike prisutni u sva četiri romana i to na gotovo svim tekstualnim razinama.

Razina naslova

Već sama razina naslova, kao najeksplicitniji signal koji tekst odašilje, u sva četiri romana na određen je način vezana uz ono znanstveno. U *Azu*, romanu o glagoljici, ta se veza očituje putem zadiranja u lingvističku, paleoslavističku terminologiju – *az* je naziv prvog znaka u glagoljskoj azbuci, čije je značenje „ja“ (usp. Damjanović 2007). *Auron* svojim naslovom izravno zahvaća u prostor znanstveno-stručnog nazivlja referirajući na geometrijsko-likovnu terminologiju, tj. označavajući „pravokutnik čije su stranice u zlatnom omjeru (tzv. zlatni pravokutnik)“ (Pejaković, 2000), što pak je u skladu s činjenicom da je upravo *zlatni rez* glavna tema romana. Naslov *Vilikon* pak upućuje na dvije semantičke sfere – s jedne strane na vile kao tematsku okosnicu koja se obrađuje na temelju folklorističkih spoznaja, a s druge strane, nastavkom *-kon* asocijativno uspostavlja referencijsku vezu s imenicom *leksikon* kao specifičnom vrstu neknjiževnog diskursa s obzirom da se i *Vilikon* određenim pripovjednim strategijama prezentira kao leksikon. Osobito postupkom fragmentarizacije, tzv. lematizacije teksta (usp. Kos-Lajtman i Horvat 2012), na manje narativne jedinice koje funkcioniraju srodno onima u leksikografskim tipovima knjiga (leksikonima, rječnicima, enciklopedijama). U *Bizariju* je naslovna veza s onim znanstvenim slabija, no moguće ju je čitati na konotativnoj razini, uspostavljanjem asocijativno-tvorbene veze s leksemima kao što su *herbarij*, *dokumentarij*, *imaginarij*, tj. kroz aluziju na (znanstvenu) zbirku nečega.

Razina likova

Sva četiri romana jesu višedijelnih struktura, s izrazitim polifoničnim karakterom pripovijedanja. Iako svi likovi nisu i pripovjedači, svi pripovjedači istodobno su likovi. Među njima je određen broj onih koji dolaze iz svijeta znanosti. Tako je u *Azu* glavni lik, Konstantin Filozof, prikazan u svojoj najvažnijoj životnoj ulozi, onoj tvorca glagoljice, srednjovjekovnog znanstvenika i mistika. Takav njegov profil uspostavljen je zahvaljujući nizu ulomaka u kojima se dotiču srednjovjekovna teološko-filozofska polazišta, te teorija o smislu i značenju pisma.²³ Osim Konstantina, u trećem dijelu *Aza* nalazimo i lik Anastazija Knjižničara kojemu je funkcija kroničara, svojevrsnog recenzenta povijesti

²³ Primjeri nekih takvih ulomaka: „Tumačio mi je raspored slova u kojima se odražava slika svijeta. ‘Az’ odgovara broju jedan. Jedan izražava apsolutno Biće iz kojega proizlaze sva bića. ‘Az’ je A, A je jedinstvo. Sinteza riječi i brojeva... Križnog je oblika kao i čovjek koji se izražavanjem uzdiže do vječnosti.“ (Horvat 2009, 14). Ili: „Razlagao mi je sličnosti i razlike od svih ostalih pisama – samaritskog, etiopskog, hebrejskog, grčkog, latinskog i protoindijskog... Crtao mi je rozetumandalu iz koje ih ispisuje...“ (Horvat 2009, 15) Također: „Uključio se u raspravu o slovima. Focije je posumnjao da je Konstantin pristalica ikonoboraca i da se priklonio bivšem učitelju Ivanu VII. Gramatičaru.“ (Horvat 2009, 19)

pridodana kao temeljna funkcija. Pišući *Italsku (Kersonsku) legendu*, svjestan je da ispisuje tek subjektivnu interpretaciju Konstantinova života, što ga ne sprječava da se u tom poslu koristi višestrukim pisanim izvorima, ističući istinu kao svoju primarnu motivaciju.²⁴ U *Bizariju* znanstvenih osobnosti nema puno, no jedno od poglavlja posvećeno je Adeli Desazathy, kemičarki, u čijoj samoprezentaciji u prvom licu zatječemo vrlo detaljne uvide u svijet atoma i njihovih veza.²⁵ Također, nalazimo i lik Maksimilijana Eugena Gosseau d'Heneffa koji, iako ne sudjeluje u znanosti u užem smislu, svojim misaonim i praktičnim djelovanjem kao graditelj i konstruktor duboko zadire u problematiku arhitekture i promišljanje njezinih mogućnosti.²⁶ *Auron* je od svih četiriju romana najviše otvoren uplivu znanosti pa je navedeno vidljivo i u konstrukciji glavnog lika Aurona. Auron je ne samo zaokupljen fenomenima ljepote posredovanih praktičnim realizacijama Fibonnacijevog niza i *zlatnoga reza*, nego je i teorijski posvećen njihovu izučavanju proučavajući ostvarenja kao što su Leonardov *Traktat o ljepoti*, Pitagorino tumačenje matrice *lambda*, Vitruvijevu *Treću knjigu o ljudskim proporcijama*, Paciolijev *Pregled matematike* i *Božanski omjer*, neobjavljen rukopis Sitchina *Revizija postanka* i mnoge druge. Spoznaje do kojih dolazi ugrađuje u vlastita promišljanja i zapise. U *Vilikonu* je jedan od dvojice glavnih likova, Marko Polo, iako putnik, trgovac i pustolov, a ne znanstvenik, nadahnut temom vila i matematičkim modelom *magičnog kvadrata broja 12*. Ne samo da je u dalekoj Kini zabavljen upravo dvjema kompleksnim temama nego u njima nalazi sredstvo čijom narativizacijom pred moćnim Kublaj kanom, slično Šeherezadi, iznalazi mogućnost za pridobivanje starog vladara i povratak kući. U svome pripovijedanju koje se temelji na jednoj od najzanimljivijih tema hrvatske i slavenske folkloristike Marko je vrlo stručan, detaljan i pažljiv, preuzimajući ulogu svojevrsnog medija za ekskluzivne spoznaje.²⁷

²⁴ „U pisanje knjige o Konstantinu Filozofu uključio sam se iz radoznalosti... Zanimala me istina...” (Horvat 2009, 137)

²⁵ „Da me nije odgajao moj otac, ljekarnik Josip Horning, ne bih poznavala kemiju i valentnost atoma, niti bih u nama, ljudima, prebrojavala naše valencije. Prve poduke primila sam rano, igrajući se pretakanjem tekućina iz velikih u male boce. Na bočice sam lijepila nazive spojeva, imena elemenata koji čine spojeve i broj valencija svakog od elemenata. Rano sam doznala da valencije elemenata ovise o sposobnosti njihova primanja atoma vodika. Tata je govorio: - Atom vodika uvijek je jednovalentan, a valencije drugih elemenata određuju se prema njihovoj sposobnosti vezivanja s jednim ili više atoma vodika.” (Horvat 2009, 129)

²⁶ „Graditeljstvo je podrazumijevalo osmišljenost, razrađenost i najsitnijih detalja. (...) Poslušao je i princa Eugena Savojskog kada je naredio da se u izradi i realizaciji graditeljskih rješenja prikloni Nizozemcu baronu Mennou van Coehornu, suparniku prinčeva učitelja, markiza Sebastijana Vaubana, francuskog vojskovođe, ratnika i pisca.” (Horvat 2009, 167)

²⁷ Primjerice: „Zatim se zagleda duboko u kana i predlaže mu nastavak priče o vilama zraka. Kan se primiruje, zaboravlja na Timura, planinu Alcay, smjenu vlasti, skrb o carstvu, i Marko se opušta. Pričat će kanu o onome što poznaje bolje od njegova nasljednika Timura. Žene su važne, njihova tijela rađaju živote, i na njima počivaju carstva. Govorit će mu o zračnim vilama, oblakinjama,

Razina fabule

U *Azu* zatječemo nekoliko motiva koji su strogo znanstveno predodređeni, poznati samo uskom krugu stručnjaka paleoslavista. Prije svega, riječ je o važnosti koju u priči ima motiv igre *Mlin* koji se lajtmotivski provlači iz poglavlja u poglavlje kroz sva četiri dijela romana „ugrađujući se u fabularni slijed, u reminiscencije likova ili ostajući tek na razini popratnog, sporednog motiva“ (Kos-Lajtman 2010, 226). Ključno pojavljivanje motiva igre *Mlin* pri tome je ono pri kraju romana, u četvrtom dijelu, gdje se *Mlin* javlja u poglavlju 2000 (Š – ŠA). U ovom poglavlju igru *Mlin* igraju knez Mutimir i sin mu Tomislav, nakon čega Mutimir sinu crtežima pojašnjava vezu između koncepta glagoljičkih slova i *Mlina*. Navedeni koncept, naime, jedna je od znanstvenih hipoteza koje su o genezi i funkciji glagoljice postavljene u novije doba. U znanstvenom radu *Četiri glasnika Radosne vijesti Konstantina Filozofa* (Paro, 2008), koji se u romanu i eksplicitno navodi kao jedan od autoričinih izvora pri pisanju romana, temeljna pretpostavka jest da se Konstantin, crtajući matrice za izvedu glagoljskih znakova, poslužio konceptom igre *Mlin* tako da je trinitonski koncept pretvorio u tetragonski, povezujući ga sa simbolikom Tetraevanđelja i sa simbolom Kristova imena (usp. Paro 2008). U *Bizariju* najvažniju ulogu od znanošću uvjetovanih motiva ima simetrija, tj. matematički dokazi simetrije. Taj se motiv provlači višekratno – tako plesačica Sulejmana u poglavlju *Dopusne veze plesačice Sulejmane* promatra nepoznatog čovjeka koji uz Dravu na pijesku piše matematičke izračune, u poglavlju *Odnosne veze gospođe Goesseau de Heneff* graditelj Maksimilijan ističe važnost simetrije, u poglavlju *Sastavne veze Marije Pejačević* Marija Pejačević razmišlja o matematici koja je u pozadini slikarskih i glazbenih konstrukcija. Matematički izračuni pri tome su ponekad izravno inkorporirani u tekst, kao što je slučaj u sljedećem primjeru:

Ponekad sam ga promatrala satima. Kada bi mu ponestajalo koža i pergamenata, pisao je po pijesku. Drava bi se primicala, neke brojeve bi brisala, neke mi je dopuštala zapamtiti.

1	x	9	+	2	=	11
12	x	9	+	3	=	111
123	x	9	+	4	=	1111
1234	x	9	+	5	=	11111
12345	x	9	+	6	=	111111
123456	x	9	+	7	=	1111111

vjetrenicama, poledicama, munjevima i daždevima vilama i o posebnoj skupini vila – o ladaricama.“ (Horvat 2012, 145)

$$\begin{array}{rcccccc}
 1234567 & \times & 9 & + & 8 & = & 11111111 \\
 12345678 & \times & 9 & + & 9 & = & 11111111 \\
 123456789 \times 9 + 10 = & & & & & & 1111111111
 \end{array}$$

(Horvat 2008, 97)

U *Auronu* ključni motivi harmonije i ljepote izraženi su brojevnim odnosima (glas na radiju u poglavlju CV tumači značenje i ulogu broja 10, Auron razmišlja o *dekomponiranju harmonije* u Danteovoj *Božanstvenoj komediji* i slično). U *Vilikonu*, s obzirom da je klasična fabula dokinuta i zamijenjena razgovornim situacijama između dvojice likova, takvi motivi izostaju.

Razina stila

Na stilskoj razini sva četiri romana na određen način svjedoče interferenciju s nekim područjem znanosti. Tako je u *Azu*, zasnovanom na povijesnim temama i ličnostima, stil koji se najčešće simulira onaj historiografski, utemeljen na historiografskim izvorima i podacima. Navedeno je vidljivo, primjerice, u pismu Metoda koji se prikazuje kao precizan kroničar svoga vremena pa su česte kroničarske reminiscencije poput sljedeće: „Početkom ovoga stoljeća, nad negdašnjom rimskom provincijom Dalmacijom, vlast su podijelili Franci s Carigradom“ (Horvat 2009, 146). U *Bizariju*, čija je temeljna orijentacija također povijesna (iako predočena različitim povijesnim vremenima i ličnostima koje se smjenjuju bez vidljiva kronološkog ili nekog drugog sustavnog vremenskog principa), u svakom poglavlju postoje elementi historiografskog pripovijedanja utemeljenog prije svega na snažnoj dokumentarnosti. Tako, primjerice, u pismu Adolfa Waldingera Gottfriedu Seelosu zatječemo sljedeći historiografski osvrt:

Koncem kolovoza organizirana je velika gospodarska izložba, a njezinim pokroviteljem imenovan je ban Dragutin grof Khuen Héderváry. Izložba je trebala biti otvorena 18. kolovoza, na rođendan cara Franje Josipa, ali je na želju bana Khuena odgođena, te je otvorena dva dana poslije. (Horvat 2009, 110)

Takvih dijelova ima posvuda u *Bizariju*, dok elemenata znanstvenog stila u užem smislu (ne nužno historiografskog), ovjerenog znanstvenim instrumentarijem, nalazimo u svakom od četiriju romana – očituju se kroz specifične metodološke strategije kao što je navođenje izvora prilikom posezanja za znanstveno-teorijskom refleksijom, globalnim popisom korištene literature na kraju ili pak uporabom fusnota za različita dodatna objašnjenja.

Razina koncepta

O konceptualnoj, najvažnijoj razini ovih romana, već je bilo puno riječi pa ćemo ovdje samo istaknuti da svi romani i konceptualnom razinom zadiru u referencijsko polje koje primarno pripada znanosti – *Az* i *Bizarrij* u lingvistiku (sustav znakova glagoljske azbuke; sustav veznika u hrvatskom jeziku), *Auron* i *Vilikon* u matematiku (omjeri određeni Fibonaccijevim nizom; raspored brojeva u tzv. magičnom kvadratu broja 12).

Razina metatekstualnog pribora

Sva četiri romana izražavaju izrazitu svijest o prirodi svoje vlastite poetike, kao i o širem teorijskom kontekstu njezina situiranja. Oblikujući inačice historiografskih ili pop-artovskih fikcija (*Auron*), bitno određene mozaičnošću i tzv. intarzijskim rješenjima (usp. Virag 2007), svaki od navedenih romana ujedno djeluje kao autopoetički sustav, prezentirajući „postupak stvaranja teksta koji se dodiruje sa samim sobom“ (Virág 6). (Re)producirajući vlastitu konstitucionalnost, ovi tekstovi u iznimno složenim tekstnim dinamikama, u svojevrsnim *paraprostorima* (McHale 253), ujedno produciraju i razvijenu teorijsku osviještenost, postavljajući upravo putem nje svojevrsne „igre“ i „zamke“ čitatelju čija uloga postaje presudna. U *Azu*, pored slovarijskog dijela koji je u cijelosti metatekstualni diskurs i svojevrsan ključ za dekonstruiranje prva četiri dijela, i mnoga druga tekstualna mjesta problematiziraju (ne)mogućnosti govorenja i pisanja, referirajući se ujedno i na vlastitu tekstualnost. Tako, primjerice, već u prvom poglavlju prvog dijela, onoga što pripada Metodovu dnevniku, nalazimo: „Svaka je biografija neistinita. Za života smo slabovidni“ (Horvat 2009, 16), čime takav glas lika i pripovjedača izravno potkopava vjerodostojnost kao temelj na kojem počiva diskurs kojemu pripada. Metatekstualnih dijelova, osobito o mogućnostima govorenja i pisanja, ima i u ostalim romanima, možda najviše u *Vilikonu* koji i započinje izrazitim metatekstualnim poglavljem naslovljenim *Prisluškivati*. U njemu je temeljna tvrdnja koje se promiče ona da su čitanja prisluškivanja (Horvat 2012, 11), a cijelo je poglavlje izgrađeno na dekonstrukciji nekih prošlih tekstova i njihovih čitanja – na ulomku Pamukova romana *Snijeg* u kojem Pamuk piše o drugom piscu, Coleridgu, i njegovu snoviđenju Kublaj-kana u pjesmi *Kublaj-kan ili vizija iz sna*. Pripovjedač(ica) u *Vilikonu*, ona koji dolazi pod imenom same autorice, referira se pak na oba svoja prethodnika, i Coleridgea i Pamuka, dekonstruirajući ih obojicu u svom kritičkom, trećem čitanju i pripovijedanju. Reciklirajući i Coleridgea i Pamuka, ona konstruira novu priču o Kublaj-kanu, ali uz istodobno svjedočenje neizbrisive veze koju svaka konstrukcija nastala na dekonstrukciji ostvaruje sa svojim prethodnicima, tj. s tradicijom uopće. Osim naznačene dvostruke intertekstualne veze, postoji i ona treća, koja je ujedno temeljna za cjelokupnu priču o Marku Polu i Kublaj-kanu – veza s Calvinom i njegovim

Nevidljivim gradovima, izravnim prethodnikom *Vilikona*. Svoje poetičke namjere, pripovjedačica (koja je ujedno i lik) ističe sasvim eksplicitno, podvlačeći nedvosmisleno metatekstualnost svoje retorike:

Priču trebam! I uključenog pripovjedača. Nekoga o kom znam sve i ništa. Nekoga toliko velikog da mu svijet ne premašuje njegovu osobnu mjeru, a koji je ujedno još uvijek toliko čovjek da ipak stane u knjigu. Onako kako je u *Nevidljive gradove* Calvino ugradio Marka Pola i imaginarne gradove koje je Marko Polo opisivao Kublaj-kanu. Sâm Calvino kasnije je o *Nevidljivim gradovima* naglas razmišljao u svojim *Američkim predavanjima*. (Horvat 2012, 14)

Na taj način, snažnim teorijskim osvještavanjem književnosti s obzirom na njezinu funkciju, tradiciju, ulogu i ciljeve, svaki od ovih romana istodobno postaje i neka vrsta teorije romana, odnosno, književnog teksta uopće. Sva četiri romana, međutim, uz navedeno obiluju i ulomcima znanstvenih knjiga i članaka koji se ne tiču znanosti o književnosti, već drugih znanosti u koje navedeni romani tematski zahvaćaju. Takvi dijelovi, bez obzira jesu li integrirani u glavni tekst, ili pak se nalaze u okviru tzv. paratekstualnih dijelova (Genette 1997, Peternai 2005) – u predgovorima, pogovorima, kazalima, slovarijima, fusnotama i sl. – svoju temeljnu funkciju iscrpljuju u podvlačenju dokumentarnog karaktera onoga što je u tekstu literarno preoblikovano (usp. Peternai 2005). Nekoliko primjera paratekstualnih elemenata prikazuju slike koje slijede.

Navodi i napomene

GLAGOLJICA

Najstarije slavensko pismo, nastalo oko polovice IX. stoljeća. Najčešće se smatra da ga je sastavio Konstantin – Ćiril, brat Metodijev (umro 867.), po uzoru na grčki kurziv, a uporabio ga je za svoj prijevod temeljnih crkvenih knjiga na staroslavenski jezik. Javlja se u dva glavna oblika, obli i uglati, koji su se međutim, tako tek kasnije uobličili. Na tom su pismu sačuvani mnogi rani hrvatski spomenici.

Milivoj Solar: Književni leksikon, Matica hrvatska, Zagreb, 2008., str. 132.

TROKUTASTA GLAGOLJICA

Trokutasta se glagoljica smatra najstarijim glagoljskim tipom čiji slovni elementi imaju oblik kružnih isječaka, tj. trokuta, za razliku od mlađeg okruglog tipa, s elementima slova u obliku kruga. Ostaci trokutaste glagoljice čuvaju se u nekim hrvatskim, moravskim i makedonskim spomenicima X. i XI. stoljeća.

Marica Čunčić: Maša Burić, FILOLOGIJA 44, Zagreb 2005.

Slika 1. Ulomak iz paratekstualnog poglavlja *Navodi i napomene* (Az, str. 233.)

$$\begin{aligned}
 10 &= \frac{14 -}{4} \\
 20 &= \left(\frac{!}{!} + \right) 4 \\
 30 &= !+ + \dots - \sqrt{4} \\
 40 &= \left(\frac{!}{!} - \right) + \left(\frac{!}{!} - \right) \\
 50 &= 4 + \frac{!!}{4} \\
 60 &= \left(\frac{!}{!} \cdot 4 \cdot 4 \right) - \dots \\
 70 &= \frac{! + \dots}{4! \cdot !} \\
 80 &= \left(\frac{!}{!} \cdot 4 + \dots \right) \cdot 4 \\
 90 &= \dots 4! - \dots \sqrt{4}
 \end{aligned}$$

Slika 2. Matematički izračun kao integralni dio priče (Az, str. 123.)

$$\begin{aligned}
 9 \times 9 + 7 &= 88 \\
 98 \times 9 + 6 &= 888 \\
 987 \times 9 + 5 &= 8888 \\
 9876 \times 9 + 4 &= 88888 \\
 98765 \times 9 + 3 &= 888888 \\
 987654 \times 9 + 2 &= 8888888 \\
 9876543 \times 9 + 1 &= 88888888 \\
 98765432 \times 9 + 0 &= 888888888
 \end{aligned}$$

Slika 3. Matematički izračun – ‘dokaz’ o simetriji (*Bizarij*, str. 122.)

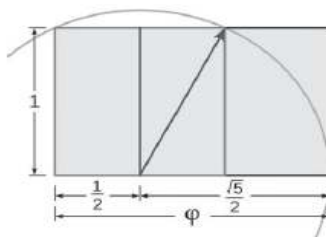
Isabella von Habsburg

(Busabella, Melabella)

Dülmen (Münsterland), 27. 2. 1856. – Budimpešta, 5. 9. 1931.

Otac joj je bio Rudolf Maximilian Konstantin, jedanaesti vojvoda od Croÿa (1823–1902), a majka Natalie, princeza de Ligne (1835–1863). Isabella je imala tri sestre: Eugénie, Annu i Natalie te brata Karla Alfreda. Majka joj je preminula nedugo nakon što je rodila najmladu kćer Natalie, u vrijeme kada Isabella nije napuñnila ni deset godina. Za Friedricha von Habsburga (Friedrich Maria Albrecht Wilhelm Karl von Österreich) udala se 8. 10. 1878. u dobi od 22 godine. Brak su sklopili u Belgiji, u Château L’Hermitage. Većinu vremena živjeli su u dvorcu Halbthurnu.

Slika 4. Ulomak iz *Kazala likova* (*Bizarij*, str. 305.)



Zlatnom pravokutniku (auronu) stranice stoje u zlatnom omjeru (Φ , fi). Auron nastaje spuštanjem male dijagonale kvadrata. Kvadrat je gnomon zlatnog pravokutnika.

Doda li se auronu, na njegovoj većoj stranici, kvadrat, stvara se novi, veći auron. Dijagonale ovih pravokutnika sijeku se pod pravim kutom, a mjesto njihova presjecanja naziva se žarište, oko ili pol istokutne spirale. Spirala koja se upisuje u auron iz vrhova kvadrata oblikuje se u pravokutnicima istih omjera, a različitih veličina. Takva krivulja naziva se krivulja rasta, organska zavojnica – *spira mirabilis* – oblik koji u rastu povećava veličinu, ali zadržava isti lik.

Zlatna pačetrovina naziva se i pravokutnik vrtložnog kvadrata upravo stoga što je kvadrat gnomon aurona.

MLADEN PEJAKOVIĆ, ZLATNI REZ

Slika 5. Ulomak iz knjige *Zlatni rez* Mladena Pejakovića (*Auron*, str. 5.)

<p>jasna horvat auron</p> <p>niže mjestne čestice i ablativne ih svojim pravdom. Ibadici da cunni sasjedstvo vode i zemlje zapaja zrak i čini ga težim, težjeva ga u volenu brstov – a ono cunna vrijeme u lojuma je premoćna sila nežih elemenata, a snjegove i kite, a u ono u lojuma je premoćna sila viših elemenata, težjeva ga a pljaskove i tače, jer u to naravno vrijeme prično brzi vjetrovi pri sakoblanju najblijevijih puhanja grme sv. stihom pravdoma sve detle dok se od preslhog udarca ne zapuče u najluče plamenove, pože je obrnuto također zrak privraku najblijete žitosti vode, rastanjuje ih a sebe samoga; napokon sila zemlje nadlavlava žitosti vode i stече ih i ukracije kao što i ona naprotiv mekle čestice zemlje rasvajaše i rastapa; to je namte razlika između sile topline i hladnoće; toplina naravno rastvara i ukracije a hladnoća samo stече i ukracije – ona zastaja jedno i drugo, a ova samo isto; u ovoj se acijamnosti naruzemence zbivaju radanja i propadanja svih stvari.</p>	<p>18671998483401631826008462619656284649 11822568885752134637549025418083382138 35222452587267893795053759156035794546 98509102256225455003017571049469833483 54532383526078709221930458178230601237 0753280678368541306584636788864334862 49368010198782799630670259543265137806 00738639290856483087415761874189734584 84501418897652934110137221586435599155 27113623322003526677859159890231446163 32102651966590763206152438374761904953 15829688362650420948401056545891306298 2717249809641959472340465110419821347 689354018038265695495628603924426415986 74859822800603538628391662012528266074 9330619658496519907941939226017233710 73364253708303301143362498573363597042 4446475989999508530413549775585859345 76590926533307252775416758431466936767 80617035012003844874883823376034407751 59477812218830709000873866273620916607 99050226989270321899760379509890591085 91039296734561461070030458192127389259 92696106211676436424383501410204086321 4991781529796815223798324273753657008 55346997965541385905032683616022278847 55470626984391088521030207686047608045 56846560491686498860616222952323907098 092629302337956482179981632664582788887 76745208463719710634789231066754693550 47615197781699025881840407927510901824 4827805250597698375351430622445090220 23824398231255058416232071883193006936 064646820965950065490290109716186526367 21610741713618377667332797562685480124</p>	<p>56576827903176039465553945231433875677 30349791578588591011663748459675847952 71391860878254010423332985744274711896 96104851264019750435990920766215589986 60736837623188358845081292950114665354 8281714484640686524654090781547161962 57844695752625694551656015191640292179 88548909373280314651922247590030965715 49050536104377686877261915952844020464 7868973473085984138451316211929720126 34240773694545981865029659233534512568 45497454112981973587667072860161605620 4230636066130281496773445797377505575 64665475256322648177116997857087122831 54310456912326250349768115245217449739 61367488220464805196887543419695119331 2045021605142938444754523821270143830 9578581361967830231068508084587695205 9053294683384904712099162556365040034 39670828933698567423001575117385151269 12306617227641442160751291734187471431 5093241924914160969986728158238592573 5982389484927491964615227227338746312 13843626211637946706203263022505548958 05730837504612992311362991730694894073 4258831948399927416395098443963057635 28471756276219278652523960872013108048 64065343961688754525342630989695176190 19770963192258709342165955974471750157 5383767415222807065020868314335652491 719973358403064153550791159742643664 82846628136802174505909705894602744292 632222154594597580465712060863990430 823693969320823747007675611901715613054 2481331171524256847846336770015204417</p>	<p>(9) Ima dakako što je, iako veći Aba Matić jednoma propadanje, to je isto dragom radanje, a takav je na primjer rođ crva u letu;</p> <p>(10) Koliko namne stvari u stapanju a sastavljanju, toliko primaja a rastavljanju tako da je – jer je bila obična plodnost potomstva – nužno također bila ca neprestano čitavost roditelja ovakva zamjenost.</p> <p>Hermun Dalmatin, Rasprava o bitima II, Čakovski sobor, Pula, 1990, str. 144-145. (Anun Slavko Kalenic, prijevod s latinskog i komentari)</p>
--	--	---	---

290

291

Slika 6. Decimale broja phi (ϕ) – završetak romana *Auron* (str. 290-291.)

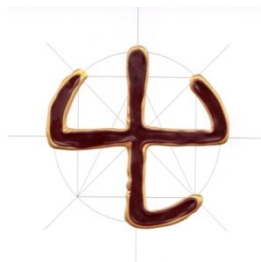
- ◆ Ivan Kukuljević Sakcinski: *Istra i Dalmacija. Pisma i uspomene od Henrika Stieglitza. U Stutgardu i Tubingi 1845., Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* 11, br. 26, 1845., str. 101–104.
- ◆ Louis Leger: *La mythologie slave*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1901.
- ◆ Ivan Milčetić (ur.): *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, JAZU, Zagreb, 1896.
- ◆ Jurij Miroljubov (Юриј Мирољубов): *Рз-веда и язычество*, Verlag Otto Sagner, München, 1981.
- ◆ Natko Nodilo: *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split, 1981.
- ◆ Ivan Peklić: *Marko Polo – svjetski putnik*, Metodički ogledi, Vol. 17 No. 1-2, 2010., str. 49-60.
- ◆ Marko Polo: *Putovanja Marka Pola, Milion*, Marjan tisak, Split, 2004.
- ◆ Zoran Rajn: *Mongolska država i pravo u doba Džingis-kana*, Zagreb, 2010. (doktorski rad obranjen na Pravnom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu)
- ◆ Mirko Sardelić: *Pogovor (CARMEN MISERABILE NADBISKUPA ROGERIJA)*, Republika, broj 4, 2010.
- ◆ Petar Skok: *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU, Zagreb, 1971.
- ◆ Svetalna Tolstoj, Ljubinko Radenković (urednici): *Slovenska mitologija – enciklopedijski rečnik (prijevod s ruskog)*, Beograd, 2001.
- ◆ Miroslav Vukmanović (prired.): *Kineske poslovice*, Gensis, Zagreb, 2005.

Slika 7. Popis korištenih znanstvenih izvora (*Vilikon*, str. 265.)

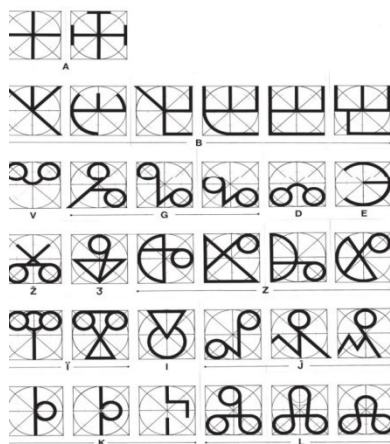
Razina vizualnog (likovnog) materijala

Ulogu metatekstualnih signalizatora ponekad imaju i sheme, grafikoni, prikazi, fotografije, točnije, specifični, likovni tipovi paratekstova kojima je također dodijeljena uloga medija za promicanje znanstvenosti književnog diskursa. Sva četiri romana izrazito su likovnog karaktera. Uloga vizualnog u njima toliko je velika da ih je gotovo i nemoguće zamisliti bez vizualnih dijelova – ilustracija, fotografija, shema, grafikona, tablica, skica, reprodukcija umjetničkih djela, stripskih sličica, sličica isječaka iz filmova i slično. Jedan dio vizualnog materijala pri tome je autorski (ilustracije glagoljskih znakova – *Az*, fotografije Osijeka – *Bizarrij*, fotografije s različitim motivima *zlatnog reza* – *Auron*, sve ilustracije – *Vilikon*), dok je preostali dio preuzet iz najrazličitijih izvora (knjiga, časopisa, internetskih stranica, albuma, arhiva i dr.), ili iz autobiografskog konteksta same autorice (radovi suvremenika, sugrađana, ali i osoba iz neposrednog obiteljskog ili prijateljskog konteksta). Porijeklo svih materijala, kako autorskih tako i preuzetih, redovito je eksplicitno naznačeno (obično u potpisu ilustracije, fotografije i sl.), preciznošću koja odlikuje znanstvenu metodologiju. Funkcija je vizualnog materijala, međutim, u svakom od četiriju romana drugačija. U *Azu* glavninu vizualnog materijala čine ilustracije glagoljskih slova, rad same autorice, koje imaju funkciju strukturacije romana na dijelove i poglavlja unutar njih – svako poglavlje naslovljeno je jednim glagoljičkim znakom, ali i započinje slikom toga znaka. Isto se ponavlja i u *Slovariju* na kraju

romana, gdje se također uz tumačenje svakog pojedinog znaka nalazi i njegova ilustracija. Osim toga u *Azu* nalazimo i vizualni materijal preuzet iz znanstvenih izvora, kao što su matrice za izvedbu glagoljice i slično.



Slika 8. Ilustracija glagoljskog znaka 2, B – BUKY – slovo, rad same autorice (*Az*, str. 188.)



Slika 9. Sheme za izvedbu glagoljskih znakova (*Az*, str. 181.)

U *Bizariju* od vizualnog materijala najviše zatječemo fotografije koje ovaj roman pretvaraju u mali fotografski album Osijeka u različitim povijesnim vremenima. Fotografije su preuzete iz ovjerenih historiografskih izvora što pridonosi dokumentarnoj uvjerljivosti većine bazičnih priča i likova, i integralni su dio romana – kako u paratekstualnim dijelovima (osobito u poglavlju *Kazalo likova*), tako i u samom glavnom „tijelu” romana.

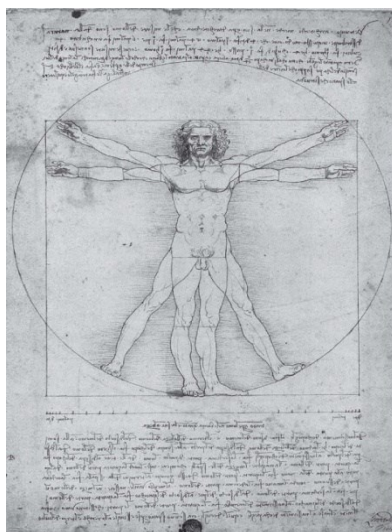


Slika 10. Fotografija Isabelle von Habsburg (*Bizarij*, str. 305.)

Usporedimo li sva četiri romana, u *Auronu* likovni intertekst ima najveću ulogu. To je roman koji bez vizualnog diskursa gotovo da ne bi ni funkcionirao, s obzirom da je svaka stranica romana podijeljena na glavni, tekstualni dio, i na dio „aktivne” rubnice gdje se nalaze najrazličitije vrste tekstualnog, ali i vizualnog materijala. Fotografije, slike, skice, sheme, reprodukcije, grafički modeli i slično, nalaze se na tim rubnicama, usklađeni s književnim tekstom koji kvantitativno ipak dominira stranicom i uklopljeni u stranicu metodologijom prezentacije srodnom onoj udžbeničkoj. Uloga likovnih elemenata dolazi do izražaja u rasvjetljavanju glavne teme, pojedinih motiva, same fabule, a povremeno i autobiografskog konteksta autorice i grada Osijeka. *Auron* stoga funkcionira kao svojevrsan roman-album, roman-udžbenik, u kojem likovni diskurs supostoji uz onaj verbalni čineći njegov egzistencijalan dio. Uz navedeno, u jednom svom sloju ovaj roman omogućuje i vlastito sagledavanje kao zavičajnog albuma, s obzirom da uvodni dijelovi svake pripovjedne cjeline funkcioniraju kao svojevrsan kalendar zbivanja u Osijeku u drugoj polovici 20. i početkom 21. stoljeća. Taj se, „kalendarski” dio, također ostvaruje kako tekstualnim tako i vizualnim elementima, u prvom redu fotografijama. Neke primjere vizualnog diskursa u *Auronu* donose slike koje slijede.



Slika 11. Dokumentarna građa (isječak iz novina) kao ključno mjesto priče (Auron, str. 150-151.)



PUPAK

Slično, u dijelovima hrama mora postojati najveći sklad u simetričnim odnosima različitih dijelova prema svakom od njih. Ponašamo, u ljudskom tijelu sretno je mjesto naravno pupak. Jer ako poluprečnik čovjeka na leđi ravnih ruku i nogu, a na njegov se pupak stane dva kompasa, prsti obiju njegovih ruku i nogu će dočivati vrta oboda kruga opisanog oko tog sredšta. I baš kao što ljudsko tijelo stvara kružni oblik, iz njega se isto tako može napraviti i kvadratni geometrijski lik. Jer ako izmjerimo udaljenost od talama do vrha glave, i ta mjera onda prenese na ravnine ruke, tamo će biti isto kao visina, isto kod ravnih površina daje savršeni kvadrat.

VITRUVIJEV - FERRA RUFFA
 (VITVA HEMERIKVI, SAGE RICH, VIKI, LAIBER, 2000., str. 95.)

Forma romana, kao i forma hrama, posjeduje skrivene omjere. Trinaesto i osmo poglavlje ukupno sadrže dvadeset i jednu pripovjednu cjelinu. Poglavlja koja slijede (pet, tri, dva, jedan, jedan i nula) sadržavat će ih trinaest.

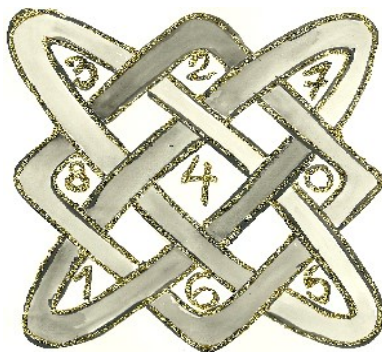
Mjesto na kojemu se sada nalazimo, mjesto je susreta tih dvaju omjera. Njegovo je ime pupak forme. Nakon prelaska pupka, priča će završiti prema prošlosti i 1961. godini. Slijedit će smjer Ostijeka i onog drugog, prošlog i udaljenog doba.

13}	13+8	→	21	21/13=
8				1,61384615...
5				
3				
2	5+3+2+1+1+1 (0)	→	13}	
1				
0				

Slika 12. Likovni intertekst (Vitruvijev čovjek) u romanesknom tekstu (Auron, str. 152.-153.)

Svi vizualni dijelovi u *Auronu* motivski su, makar i u najširem smislu, vezani uz *zlatni rez* kao glavnu temu romana, no osim praktično-dekorativne poveznice na razini same romaneskne priče njihova je funkcija i ona netipična za književne tekstove – oni su i sami po sebi paratekstualni elementi, oni koji uspostavljaju pragmatičku korelaciju s izvanknjiževnim svijetom, upućujući,

definirajući, tumačeći. Drugim riječima, riječ je o intertekstualnim dijelovima koji romanu pridaju karakter udžbenika ili (popularno)znanstvene studije. U *Vilikonu*, koji je neka vrsta ilustriranog romana, autorske ilustracije prate neke od ključnih scena priče o Marku Polu i Kublaj-kanu, dok se kao likovni (i književni) lajtmotiv višekratno javlja motiv tzv. magičnog kvadrata broja 12. I dok je prvo, ilustracije likova ili pojedinih scena iz priče isključivo u dekorativnoj funkciji, potomje – motiv kvadrata broja 12 – ujedno je i metatekstualni signalizator jer i vizualno predočava matricu po kojoj je tekst strukturiran, ali i u cijelosti konceptualiziran.



Slika 13. Ilustracija magičnog kvadrata broja 12, rad same autorice (*Vilikon*, str. 240.)

2.3. Područja, polja i grane znanosti u romanima Jasne Horvat

Temeljem svega iznesenoga vidljivo je da znanost u romanesknom opusu suvremene hrvatske autorice ima izrazitu ulogu. Iako u temeljnoj funkciji ponešto različita od romana do romana, u svima njima ona je nezaobilazan element koji je:

- a) prisutan na svim relevantnim diskurzivnim razinama
- b) izravno uključen u temeljni tematski horizont romana
- c) sredstvo/instrumentarij za konceptualizaciju teksta.

Kako bi se dobio precizniji i obuhvatniji uvid u dijapazon zahvaćenih znanstvenih polja, (pa i užih grana), a time, naravno, i šireg područja kojemu neko znanstveno polje pripada, donosimo sljedeću tablicu.

POLJA ZNANOSTI	AZ	BIZARIJ	AURON	VILIKON
matematika	+	+	+	+

povijest	+	+	+	+
jezikoslovlje	+	+	+	+
filozofija	+	+	+	+
znanost o književnosti	+	+	+	+
etnologija i antropologija	+	+	+	+
znanost o umjetnosti	+	+	+	+
psihologija	+	+	+	+
informacijske znanosti	+	+	+	+
arheologija	+	+	+	-
povijest umjetnosti	+	+	+	-
sociologija	+	+	+	-
arhitektura i urbanizam	-	+	+	+/-
biologija	-	-	+	+
teologija	+	-	+	-
kemija	-	+	+	-
brodogradnja	-	+	-	+
fizika	-	-	+	-
medicinske znanosti	-	-	+	+/-
ekonomija	-	-	+	-

Tablica 2. Znanstvena polja referencijski zahvaćena romanima *Az*, *Bizarij*, *Auron* i *Vilikon*

Tumač: + prisustvo svojstva; – odsustvo svojstva; +/- djelomično prisustvo svojstva

Iz tablice je vidljivo da romani autorice Horvat ostvaruju specifične suodnose sa širokim spektrom znanosti – od onih iz područja prirodnih znanosti (matematika, kemija, fizika, biologija), preko onih tehničkoga područja (arhitektura, brodogradnja), do područja biomedicine (medicinske znanosti), društvenoga područja (ekonomija, informacijske znanosti, sociologija, psihologija) i humanističkoga područja (povijest, arheologija, jezikoslovlje, filozofija, znanost o umjetnosti, etnologija i antropologija, teologija, znanost o književnosti, povijest umjetnosti). Najviše su zastupljene, u sva četiri romana – matematika, povijest, jezikoslovlje, filozofija, znanost o književnosti, etnologija, znanost o umjetnosti, psihologija i informacijske znanosti. Od toga, ulogom koju imaju u kompletnoj dimenziji dotičnih romana, osobito se izdvajaju matematika, povijest, jezikoslovlje te znanost o književnosti. Matematika, čija bi se iznimna uloga barem jednim dijelom dala tumačiti i autobiografskim kontekstom same autorice, sveučilišne profesorice statistike, presudna je za konceptualizaciju svih četiriju narativnih struktura, ali se također često javlja i kao motiv u okviru konkretnih priča, prezentiranih fabula, kao i u paratekstualnim dijelovima, osobito u *Auronu* gdje su promišljanja i informacije o Fionaccijevom nizu temeljni intertekst romana. Sličnu ulogu ima i jezikoslovlje, u onom segmentu gdje se jezična problematika javlja u okviru konkretnih, matematiziranih i čvrsto strukturiranih sustava, kao što je onaj azbučni (*Az*) ili onaj vezničko-sintaktički (*Bizarij*). Povijest pak je glavni horizont na kojem se ispisuju ove romanekne priče koje su, čak i kada su situirane u suvremeni kontekst, kao što je ona u *Auronu*, jednim svojim krakom uvijek oslonjene na prošlost. U preostala tri romana, štoviše, povijesna dimenzija je ključna. Uloga znanosti o književnosti osebujna je utoliko jer se ogleda u mnoštvu metatekstualnih dijelova kojima se ne samo ekspliciraju relevantni književnoteorijski punktovi nego se upravo kroz takve dijelove ovi romani svjesno određuju s obzirom na kontekst književne tradicije ali i svoje vlastite suvremenosti.

3. Zaključno o interferenciji znanstvenog i književnog u romanima Jasne Horvat

Sva četiri romana autorice Horvat oblikovana su kao mozaični, *intarzijski tipovi diskursa* (usp. Virag 2007) u čijem kreiranju sudjeluju najrazličitiji znanstveni i umjetnički interteksti. I dok se potonjima nismo bavili u ovom radu, prisustvo i funkcije prvih pokazali smo prethodnim analizama. U pristupu kakav zatječemo u ovom opusu moguće je zamijetiti tehnike postmodernističkih narativa čija svrha nije tipično postmodernistička, orijentirana na posvemašnju spoznajnu relativizaciju, već upravo suprotno, sklona povezivanju spoznajnih

sfera, srodno onome kako je to činio svjetonazor karakterističan za renesansnog čovjeka (tzv. *homo universalis*). Pri tome je problematika koja ovdje služi kao tematski okvir i koja ujedno uvjetuje strukturalne koncepte ovih romana redovito ona koja se tiče kulturnih arhetipova, spoznajno provokativnih mjesta kao što je to filozofija pisma (*Az*), filozofija jezika (*Bizarij*), filozofija ljepote (*Auron*) te filozofija zbiljskog i imaginarnog (*Vilikon*). Polazeći od onog apstraktnog i arhetipskog, a posredstvom matematičkih, sustavnih kodova, u sva četiri romana ozbiljuje se priča u konkretnoj, plastičnoj formi podudarnoj tematskom horizontu iz kojega je generirana, tj. u vidu onoga što smo nazvali *ikoničkim konceptom*. Ono što je najvažnije zamijetiti govoreći o narativizaciji dotičnih romaneskih konceptata jest ravnopravnost svih civilizacijskih iskaza koji se koriste u njihovoj konstrukciji – od znanstvenih, preko umjetničkih, do onih svakodnevnih. Osobito je zanimljiva uloga znanstvenih elemenata (već i logikom svoje institucionalne i normativne odvojenosti od područja umjetničkoga u kontekstu suvremenog društva) – zato što upravo takvi elementi postaju presudan faktor u modeliranju ovih tekstova kao specifičnih hipertekstova, s vlastitim kibernetičkim principima funkcioniranja.²⁸ Pod pojmom hipertekst ovdje prije svega mislimo na tip teksta koji „umesto njegovog tradicionalnog pravolinijskog čitanja nudi mogućnost mnogostrukog pristupa“ (Popović 265), odnosno, na ono značenja kakvo mu je dao i sam autor pojma Theodor Holm Nelson – „za označavanje pisanih ili slikovnih materijala, njihove otvorene, nikada završene tekstualnosti kompleksne povezanosti“ (Virág 47). Sva četiri romana, naime, poništavaju linearno čitanje kao jedinu mogućnost recepcije, pri čemu je to osobito vidljivo u *Vilikonu* čiji nefiktivni, leksikonski dio u potpunosti funkcionira u skladu s principima leksikona kao leksikografskog tipa teksta, a sličan princip vrijedi i za rubnice *Aurona*, ispunjene najrazličitijom nefiktionalnom građom. U suvremenoj književnoteorijskoj literaturi za hipertekstove i/ili njihove specifične vrste, moguće je pronaći i termine *liberatura/liberature*²⁹ i *ergodička književnost*. Prvi termin pri tome označava „apsolutnu književnost gdje su tekst i prostor knjige neodvojivi“, tj. gdje „knjiga ne egzistira više kao književni rad, već je sama po sebi umjetnički projekt (Pajak 32). U takvoj književnosti arhitektura teksta i vizualna razina teksta jednako su

²⁸ Navedeni principi proizlaze upravo iz predočenih principa specifične *ikoničke konceptualnosti*, gdje je forma određena temom, i obrnuto, a ključ za čitanje romana nalazi su upravo u njihovu prožimanju.

²⁹ Pojam bismo mogli tumačiti kao *slobodna, oslobođena književnost*, pa čak i kao *književnost koja oslobađa*, u smislu takve vrste književnosti, ili književnog žanra, koja uključuje sve relevantne elemente u jedinstven, fizički prostor knjige. Pri tome je naglasak osobito na onim elementima koji su tradicionalno bili zanemareni, kao što je grafička razina pisma, vrsta papira ili fizički oblik knjige. Pojam *liberatura* prvi put je upotrijebio Fajher u eseju *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* objavljenom na poljskom 1999. (usp. Fajfer 1999), a na engleski ga prevela Bazarnik 2005.

važni kao fabula ili stil (Pajak 32). Ergodička književnost, koja se ponekad još naziva i *cyber-književnost*, *kibernetička književnost*, usko je povezana s *liberaturom*, no ta dva pojma ne označavaju isto. Ergodička književnost „podrazumijeva mehaničku organizaciju teksta time što složenost medija postulira kao integralni dio književne promjene“ (Aarseth). Tekst se orijentira na korisnika, čitatelja, koji je maksimalno integriran u prostor čitanja. U širem smislu – iako ovo nisu klasični oblici ergodičke književnosti s obzirom da proces selektivnog kretanja kroz različite koncepcije čitanja ovdje nije presudan uvjet recepcije – dotični bi se romani, osobito dva potonja, mogli sagledavati i tako (usp. Aarseth). U svakom slučaju, riječ je o zanimljivom prekoračivanju granica uobičajene postmodernističke književnosti povratkom na „jake“, spoznajne sustave (znanosti, filozofije, religije), uz istodobno nadogradnju strukturalnih pristupa kakve poznaje konceptualna književnost modernizma i postmodernizma.

Govoreći o obilježjima književnog teksta koja zaslužuju preživjeti novo tisućljeće, Calvino u *Američkim predavanjima* navodi: „Među vrijednostima za koje bih volio da se prenesu u sljedeće tisućljeće nalazi se prije svega vrijednost one književnosti koja je prisvojila osjećaj za mentalni red i točnost, oštromnost pjesništva, no istovremeno i znanosti i filozofije“ (Calvino 131). Navodi „akumulativnu, modularnu, kombinatoričku strukturu“ (Calvino 133) i hiperroman kao principe koji omogućuju uzorak potencijalne mnogostrukosti pripovjednog teksta, dok razlogom posezanja za čvrstim pravilima sagledava pokušaj da se umakne pred proizvoljnošću postojanja. Bez obzira je li opus suvremene hrvatske autorice motiviran navedenim ili nekim drugim razlozima, riječ je o književno-znanstvenim hipertekstovima koji u recentnom trenutku egzistiraju kao izdvojena pojava u hrvatskoj književnosti upućujući na nove moguće putove romana virtualnog postmaterijalnog doba.

Literatura:

- Aarseth, Espen. „Ergodička književnost. Knjiga i labirint“. *Književna smotra* XXXVIII, 2006, 140 (2), na <https://thh.jottit.com/aarseth>.
- Bagić, Krešimir. „Od figure do kulture – SIMBOL“, *Vijenac* XIX, (440), 2011, str. 9.
- Bagić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- Bajramović, Muris. „Književnost kao komunikacija: umjetničko djelo kao znak“. *Njegoševi dani 1. Zbornik radova sa međunarodnog slavističkog naučnog skupa*. Nikšić: Filozofski fakultet, 2009: 207-214.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Britannica Encyclopedija*, natuknica *art* na <http://www.britannica.com/search?query=art>, 08.02.2013.

- Calvino, Italo. *Američka predavanja*. Zagreb: Ceres, 2002.
- Damjanović, Stjepan. „Tri najstarije tiskane hrvatske početnice“. *Hrvatski V*, (2), 2007, str. 9-21.
- Fajfer, Zenon. „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich“. *Dekada Literacka*, (153/154), no 5/6, 1999, 8-9.
- Genette Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Graham, Gordon. *Philosophy of the Arts*. London and New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2005.
- Hitrec, Ida. „Znanost u pjesničkome ruhu“. *Vijenac XX*, broj. 487, 2012, str. 10.
- Horvat, Jasna. *Az*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2009.
- Horvat, Jasna. *Bizarij*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2009.
- Horvat, Jasna. *Auron*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Horvat, Jasna. *Vilikon*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2012.
- Hrupec, Dario. „Poplava pseudoznanosti u hrvatskim medijima“, *Mediji i znanost*. Medijska agencija hrvatskog novinarskog društva i Treći program Hrvatskog radija. Zagreb, 2011: 79-83.
- Kale, Eduard. *Uvod u znanost o kulturi*. Osijek, Zagreb, Split: Pan liber, 2003.
- Kos-Lajtman, Andrijana. „Ontologija stvaralačke igre u romanu "Az" Jasne Horvat“. *Riječ : časopis za slavensku filologiju* 1, 2010: 218-233.
- Kos-Lajtman, Andrijana. „Glagoljicom kodirana numeričko-simbolička kombinatorika u romanu Az Jasne Horvat“. *Nova Croatica. Časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu* 5, 2011: 145-163.
- Kos-Lajtman, Andrijana i Jasna Horvat. „Paradigma lemske proze“. *Approaches and Methods in Second and Foreign Language Teaching*, ur. Azamat Albarov & Vivian Cook, Sarajevo: Interantional Burch University, 2012: 21-30.
- Kos-Lajtman, Andrijana. „A New Conceptuality in Contemporary Croatian Novels: The Novels of Jasna Horvat as Iconic Concepts“, *Journal of Croatian Studies*, XLIX, 2017, pp. 61-70.
- Liotard, Jean-François. *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis-grafika, 2005.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.
- Mišić, Anto, Ivan Macan i Kristijan Krkač. *Mali filozofski rječnik*, www.scribd.com/doc/52311310/Mali-filozofski-rijecnik
- Morris, Charles. *Signs, Language, and Behavior*. Englewood Cliffs. N. J.: Prentice-Hall, 1946.
- Pajak, Andrzej. *The Polish way to e-literature*, Varšava: Fonts Julian and Barlewe, 2008.
- Paro, Frane. 2008. „Četiri glasnika Radosne vijesti Konstantina Filozofa. *Slovo* 56-57, 2006/07, str. 421-438.
- Pejaković, Mladen. *Zlatni rez*. Zagreb: Art studio Azinović, 2000.

- Peleš, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor, 1999.
- Peternai, Kristina. *Učinci književnosti. Performativna koncepcija pripovjednog teksta*. Zagreb: Disput, 2005.
- Popović Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art/Edicija, 2010.
- Primorac, Zoran. *Uvod u filozofiju znanosti*, Mostar: Fram-Ziral, 2005.
- Saiti, Alsaid. *Umjetnost*. Na: http://www.prizren-web.com/magazin/index.php?option=com_content&view=article&id=341:umjetnost&catid=67:umjetnost&Itemid=291, 16. 01. 2015.
- Slabinac, Gordana. *Sugovor s literarnim đavlom*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2006.
- Šuvaković, Miško. *Postmoderna (73 pojma)*. Beograd: Alfa, 1995.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Ghent: Horetzky / Vlees & Beton, 2005.
- Virág, Zoltan. *Odnosi i glasovi u tranziciji*. Osijek: Matica hrvatska Ogranak Osijek, 2007.
- Žmegač, Viktor. *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987.

LITERARY AND SCIENTIFIC HYPERTEXT OF JASNA HORVAT

The paper discusses the correlation between the literary and scientific discourse in the contemporary postmodern novel. As an example of distinct, almost radical interference of the literary and the scientific, both in national and global terms, the author is reviewing the novelistic work of a contemporary Croatian writer and scientist, Jasna Horvat. Through the examination of four novels by said author – *Az* (2009), *Bizarij* (2009), *Auron* (2011) and *Vilikon* (2012) – individual discourse levels where scientific elements are situated in a novelistic text are analyzed and its functions are identified. Furthermore, a wide range of interventions into the referential field of particular scientific disciplines covering the area of many currently legitimate scientific domains and corresponding sciences – starting from mathematics, chemistry, biology, historiography, philology, art sciences to philosophy, psychology, sociology, ethnography and folklore study - is considered. Through differently pointed interdisciplinary and intermedia strategies, the four conceptual novels by the author Horvat are affirmed as complex literary and scientific hypertexts, untypical novel-projects, with peculiar cybernetic codes of their organization and internal functioning. As such, they represent a phenomenon which is a staple in deliberating on the contemporary novel of the post-material Internet age and its hypothetical future.

Key Words: interference of the literary and the scientific, hypertext, novel-project, iconic conceptuality, *Az*, *Bizarij*, *Auron*, *Vilikon*.

INTERDISCIPLINARNI PRISTUP KNJIŽEVNOSTI: KNJIŽEVNOST I PSIHOLOGIJA/PSIHIJARIJA

Jasmina Ahmetagić, Institut za srpsku kulturu Priština - Leposavić,
jaca.a@eunet.rs

UDK 82:159.9

Apstrakt: U radu se teorijski i metodološki promišlja korišćenje saznanja psihologije i psihijatrije u interpretaciji književnih dela. Reč je o tzv. *imanentnom pristupu* književnosti, jer se posredstvom psiholoških / psihijatrijskih znanja osvetljavaju ključne kategorije i slojevi književnog dela, i ova će teza biti ilustrovana i potkrepljena primerima. U prvom planu je isticanje metodologije najznačajnijih i danas najinspirativnijih interdisciplinarnih pristupa ove vrste, koji malo šta zajedničko imaju sa prvobitnim istraživanjima *stvaralačkog genija*, pisanjima psihobiografija i fokusiranjima na problem psihološke uverljivosti, ali i nastojanje da se odrede njihove granice i projektuju rezultati.

Ključne reči: interdisciplinarnost, psihoanaliza, egzistencijalna psihologija, narativ, karakter, mimetički karakteri, snovi, arhetipovi, narcizam.

U jednoj od najuticajnijih *Teorija književnosti*, koju su još 1949. objavili Rene Velek i Ostin Voren, psihološko proučavanje književnosti smešteno je među takozvane *spoljašnje pristupe*, koji se, kako proizilazi iz njihovih ciljeva i rezultata, kreću po obodima književnog dela. Ako se uzmu u obzir tadašnji proizvodi psihološkog bavljenja literaturom (a reč je o proučavanjima samog stvaralačkog procesa, pojma genija, izradi tzv. patografija, tj. psihobiografija pisaca), zaključak ovih teoretičara posledica je jasnih kriterijuma o tome šta u proučavanju *nije* imanentno umetnosti reči. Konstatujući da je psihološka istina umetnička vrednost ako (i samo ako) *uvećava skladnost i složenost* (Velek, Voren 119), tj. estetska svojstva dela, oni psihološki pristup dovode u vezu pre svega sa problemom vrednovanja književnog dela. Pitanje koje nisu postavili Velek i Voren i danas je aktuelno: koliko ovaj pristup, kome je prebacivano da se koncentriše samo na sadržinsku stranu književnosti, doprinosi interpretaciji jednog dela, budući da osposobljava za otkrivanje u delu postojećih značenja.

Frojdova psihoanaliza na kojoj, u osnovi, počiva psihološki pristup književnosti, često se povezivala sa drugim književnim teorijama (od feminizma, preko strukturalizma i Nove kritike, do dekonstrukcije i teorije recepcije), transformisala se, proširivala, konkretizovala, ali se takva fleksibilnost uzimala i kao dokaz njene nedovoljne određenosti. Pri tom se previđalo da je razlog otpornosti psihoanalize sadržan i u njenim potencijalima, vidljivim i u

promenama koje su je zahvatile. Ne treba smetnuti s uma ni da su *specifične ideje psihoanalize kod Ničea bile široko, a kod Kjerkegora duboko postavljene* (May 1994, 82), tj. srodnost pitanja koja su zaokupljala tzv. egzistencijalističku psihologiju i psihoanalizu, s tim što je prva psihološke pojmove koristila sa ontološkim značenjem: problem anksioznosti, očajanja ili fragmentarizovanja personalnosti. Rollo May u svojoj knjizi *The Discovery of Being* ukazuje na to koliko psihoanaliza duguje ovoj dvojici filozofa, te na ogroman uticaj Kjerkegorovog pojma *relacione istine* (razumevanje istine kao odnosa) na kasniju dinamičku psihologiju. Subjekt, kako tvrdi Kjerkegor, nikada ne može biti odvojen od objekta koji posmatra. To ne znači da je objekat apsorbovan subjektom; naprotiv, to znači da se održava subjektivni svet, *bez gubitka objektivnog*. To je, kako ističe Rollo May, označilo prekid sa doktrinom po kojoj se događaji, osobe, slučajevi (pa i književnoumetnička dela) jasnije vide ukoliko smo na objektivnoj distanci. Ukoliko nismo lično involvirani, tvrdi Kjerkegor, gubi se realnost posmatranog. Na tome je Kjerkegor, protiveći se nezainteresovanoj opservaciji, utemeljio svoj pojam strasti i obaveze, ostavljajući ogroman trag u psihologiji, što se, kako ćemo pokazati, odrazilo i u interpretacijama književnog dela uz pomoć psiholoških, odnosno psihijatrijskih saznanja. Mada su zamerke ovakvim pristupima precizne (ne prave razliku između psihologije stvaralaca i psihologije likova, zapostavljaju integralnost teksta zadržavajući se na sadržajnim elementima), a svodive su na jedan suštinski prigovor – književno delo, postajući, u takvim analizama, dokument za tezu izvanknjiževnog područja, ostaje od sekundarnog značaja – brzina kojom je psihoanaliza reagovala na književnost ipak otkriva prepoznavanje zajedničkih fenomena. S druge strane, ogromna je količina psiholoških detalja koje književna kritika ignoriše, proučavajući karaktere formalno i tematski. Tako na primer, karaktere Dostojevskog prevashodno proučava kao oličenje ideja, iako je, upravo sa Dostojevskim psihološki roman doživeo svoj vrhunac – njegovi su junaci psihička bića, a manjkavost njihovog uvida u sebe bitna je osnova za razvoj romanesknog zapleta, što je činjenica koja zahteva povezivanje književnog tumačenja sa psihološkim znanjima.

Ipak, sintagma *psihološki pristup* opterećena je negativnim prizvukom i prokazana kao put koji ne vodi u središte književnog dela. Naš je cilj ovde da ukratko ukažemo na različite aspekte koji se posredstvom psiholoških/psihijatrijskih znanja mogu osvetliti u procesu interpretacije književnoumetničkog dela. Po našem mišljenju, trebalo bi trajno razdvojiti *psihološki pristup književnosti*, koji već svojim imenom ukazuje na pre naglašavanje psihologije, i svoje rezultate smešta u okvire ove nauke, od *interdisciplinarnog pristupa* koji psihološka znanja koristi kako bi se dospelo do smisla imanentnog tekstu, kada se psihološka svojstva junaka ne posmatraju izolovano, u cilju imenovanja i prepoznavanja psihologije koja se u njima otepljuje, već u okviru celokupne strukture dela.

Između književnosti i psihologije duboka je i višestruka veza. Nije bez razloga Frojd isticao svoj dug literaturi, tvrdeći, između ostalog, da je u delu Dostojevskog prisutan sam duh i diskurs psihoanalize, a poznato je da su pojedina psihopatološka stanja, ili poremećaji ličnosti, najpre opisani u književnosti i mitu a tek potom u psihijatriji (setimo se samo Narcisa i Ehe, Ajantovog Sofokla – prvog paranoičara zapadnoevropske literature, ili porekla termina „sadzizam“). Isto važi i za koncept *normalne anksioznosti* koji u psihologiju ulazi preko književnosti – u vreme kada psihologija operiše ovim pojmom samo kao simptomom psihopatoloških stanja, Vistan Hju Odn objavljuje svoje delo *Age of Anxiety*, 1947 (May 1969, 25). Ako znamo, s druge strane, koliko su se pisci obraćali psihologiji – npr. Muzil je ne samo mnogo proučavao psihološku³⁰/psihijatrijsku literaturu već dugi niz godina posećivao pacijente duševne bolnice, među kojima, naročito, hospitalizovanu suprugu svoga prijatelja; u pismima Lujzi Kole Flober eksplicitno govori da će roman *Gospođa Bovari* biti „skup mog psihološkog znanja i imaće originalne vrednosti samo sa te strane“ (Flober 73) – i ako dodamo tome ona značajna književna dela koja su proslavili njihovi karakteri (npr. *Štiller* Maksa Friša ili neimenovani junak Dostojevskih *Zapisa iz podzemlja*), čini se da nema ni prostora za sumnju u suštinsku povezanost književnosti i psihologije.

Osim *karaktera* i *karakterizacije*, psihologija i književnost dele termine *motiv* i *motivacija*, ne nužno i definisane na isti nači. Problem slike stvarnosti (shvaćene šire od socijalnih okvira), predstave o drugom (tzv. *imagologija*), empatije i identiteta, koji su predmet književnog proučavanja, izvorno sežu iz psihologije i na nju se moraju osloniti. Pa ipak se takve interpretacije ne mogu sa lakoćom svrstati u tzv. *spoljašnje pristupe*. Najveće teme književnosti u isti su mah i dominantne psihološke krizne situacije: ljubav i smrt. I psihologija i književnost postavljaju pitanje uverljivosti i promišljaju sredstva kojima se ova ostvaruje. Obe koriste monolog i dijalog: jedna kao izražajna sredstva umetničkog sveta, posredstvom kojih se oblikuje naracija ili uspostavljaju međuljudski, odnosno psihološkim rečnikom kazano *interpersonalni odnosi*, druga kao osnovno oruđe na kome počiva svaka psihoterapija, ali i svakodnevna ispoved. Narativ je i osnova književnog dela, kao što je to i naša lična priča koju ispovedamo, bilo u psihoterapiji, bilo u svakodnevlju. Piter Bruks je, svojim povratkom Frojdu (i tu je značajno zapaziti na koliko se različitih načina može vratiti osnivaču psihoanalize), pokazao da korišćenje psihoanalitičke metode, ne služi samo stvaranju psihoanalitičkih studija autora, čitaoca i fikcionalnih karaktera, već da psihoanaliza, kao narativni um, ima direktne veze sa tekstem. On je ukazao na to da sve društvene nauke narativom (čiji je dinamički model, analogan dinamičkim psihičkim procesima, utvrdio Frojd) odgovaraju na potrebu

³⁰ Muzil je, uostalom, iz te oblasti stekao i formalno obrazovanje: dovršio je studije filozofije i psihologije 1908. u Berlinu.

za objašnjenjem sveta. Time je odgovorio na Deridin prigovor, koji se, istina, odnosio na francuske tumače,³¹ ali je relevantan jer izriče sud koji je dugo okruživao ovu vrstu interpretacija, da psihološka kritika pitanje teksta ne postavlja.

Značaj karaktera, posebno u procesu recepcije, ne može se zanemariti, uprkos još Aristotelovom podređivanju karaktera akciji i uprkos drugačijim ukazivanjima naratoloških teorija, semiotike i dekonstrukcije. Karakteri nam omogućavaju identifikaciju, posreduju naše uvide u nas same (Rolan Bart je tvrdio da se roman bavi intimnom istorijom čoveka), i pokrivaju ono interesovanje koje je Forster, sporeći se sa Aristotelovom tvrdnjom, smatrao osnovnom motivacijom čitanja romana: interesovanje za *tajni život koji svako od nas vodi privatno* (Forster 60). Aristotel je, uostalom, govorio o drami iz ugla njenog građenja, i teoretičari drame u tom smislu i potvrđuju njegova saznanja - akcija je ono bez čega drama ne može da postoji, iz nje proizilaze karakteri. Međutim, u samom pojmu *katarze*, koji je ključni za recepciju, implicitno je sadržan Aristotelov uvid u značaj karaktera.

Čak i nakon Lakana i Deride, te postmoderne kritike, koji tvrde da karakter i ne postoji kao prepoznatljiva ljudska forma, već kao *decentrirani subjekat, pasivni element impersonalnog lingvističkog sistema*, karakter ostaje jedna od presudnih kategorija književnosti. U osnovi metafikcije pripovedač je usredsređen na tzv. tehničku stranu stvari, na proces vlastitog pisanja, ali povlačeći svoju ličnost u pozadinu pokazuje samo posledice proliferacije vlastitog identiteta; čovekova opsednutost samim sobom prikriena je premeštanjem pažnje na metatekstualne nivoe. Metafikcija je, kako je to ukazala Linda Hačion (Hutcheon 1984), narcistička fikcija, jer je autorefleksivna, opsednuta sobom i ogoljavanjem pripovednih konvencija. A karakteri po sebi, odnosno njihov status u književnosti, otkrivaju način funkcionisanja ljudskog društva i čovekovu ulogu u njemu. Hamvaš u svojoj *Teoriji romana* tvrdi:

ako se danas neko raspituje za pravu sudbinu čovečanstva ni na kraj pameti mu nije da se obrati zvaničnoj istoriji, gde bi se susreo samo s obligatnim opštim mestima generalne i državne istorije, nego se obraća romanu (Hamvaš 19).

Gubitak velikih naracija, apsolviran u postmodernim književnim teorijama, a očevidan u književnoj praksi, uslovljen je društvenim, ideološkim i epistemološkim promenama, a vidljiv je kako na individualnom tako i na društvenom nivou i psihologiji, odnosno psihijatriji; reč je o dve strane jednog istog fenomena – raspadanja samog pojma ličnosti, o kome svedoče obe „discipline“. Psihologija i književnost su, dakle, upućene jedna na drugu,

³¹ Njegov je iskaz da francuska psihološka kritika pitanje teksta ne postavlja.

ostvaruju unutrašnju vezu, prepliću se i međusobno dozivaju toliko da se pojam spoljašnjeg pristupa, usled ukrštanja ovih oblasti i uloge koju u procesu interpretacije književnog dela igraju psihološka znanja, a koji više ne vode nužno psihobiografijama autora, danas mora doživeti kao začudan. Interdisciplinarnost je, uostalom, logičan odgovor na porast znanja i porast kompleksnosti sveta. Gotovo su sve književne teorije, od šezdesetih godina do danas i nastale interdisciplinarnim povezivanjem, pokazujući da je interdisciplinarnost ne samo imanentna proučavanju književnosti već i preduslov njenog razvoja.

Od zasnivanja psihoanalize, krajem 19. veka, pa do prvih psihoanalitičkih pristupa književnosti, nije proteklo mnogo vremena. Međutim, od prvog Frojdovog teksta o književnosti (reč je o analizi Jensenove novele *Gradiva*, 1907) pa do danas, u tom, dakle, više od sto godina dugom razvoju, rezultati do kojih je u proćavanju dospela primena psiholoških znanja toliko su različiti da se jedva i mogu obuhvati istim imenom. Pa ipak se često uzima za istinito ono što je davno utvrđeno: da je takav pristup delu lišen usredsređenosti na estetski predmet, odnosno da je cilj i proizvod interpretacije vanknjiževni. Takva procena bi, međutim, morala biti preispitana i s obzirom na ogromnu građu koju je iznedrila kritika usmerena na istraživanje književnog teksta uz pomoć psiholoških i psihijatrijskih saznanja, odnosno na ona značenja koja je takvim tumačenjem ponudila, a cilj je ovog teksta da istakne njena dostignuća, ali i pokuša da odredi njene granice.

Ako je postfrojdovske tumače književnosti najviše interesovao stvaralački proces, u međuvremenu je pažnja poklonjena metodologiji i oruđima interpretacije pojedinačnih književnih dela. Ostavljamo po strani dijahronijsko osvetljavanje nastojanja da se znanja psihologije i tumačenje književnosti povežu, jer nisu nepoznata, a mogla bi da ispune čitavu knjigu: i razvoj književnosti, odnosno književnih teorija, i razvoj psihoanalize, nije tekao mirno, no je praćen ratovanjima oko ideja, sukobima i razdvajanjima, osnivanjem novih škola, što ima za posledicu obilje književnih teorija, ali i različitih psiholoških pristupa koji se svi okupljaju pod pojmom psihoanalize, ali su međusobno različiti, a sa disciplinom koju je osnovao Frojd jedva da imaju nešto zajedničko. Naše je mišljenje da mnoštvo različitih psiholoških teorija dovodi do porasta alatki čijim se korišćenjem obezbeđuje uvid u čovekovu mnogostranost i raznolikost njegovog iskustva. Pomenućemo samo nekoliko ključnih imena – Frojda, koji svoje teorijske postavke proverava na primeru Šekspirovih drama i Dostojevskog (itd.), Junga, čija je dubinska psihologija zaveštala književnom proučavanju arhetipove individualnog i kolektivno nesvesvesnog, Nortropa Fraja sa njegovom arhetipskom kritikom (arhetip je za njega „simbol, obično slika, koja se u književnosti ponavlja dovoljno često da se može razaznati kao elemenat totalnog književnog iskustva“ (*Rečnik književnih termina* 45)) i Lakana, koji je najviše uticao na poststrukturaliste i feminističku kritiku. Očito je da su svi ovi autori – Fraj, povezivanjem književne kritike, psihologije i etnologije, Jung,

čiji metod amplifikacije kojim se služi u tumačenju arhetipskih snova podrazumeva mitološku i kulturološku građu, bez koje se, po njegovom mišljenju, ne može razumeti ni srž neuroze i psihoze, Lakan, koji je povezo psihoanalizu sa lingvistikom – ostvarivali ideal interdisciplinarnosti. Međutim, ogromna je psihološka građa (uzmimo samo autore kao što su Alfred Adler, Oto Rank, Melani Klajn, Donald Vinikot, R. D. Lang, Viktor Frankl, Erih From, itd.) kojoj se možemo obratiti u nastojanju da tumačimo književne karaktere. Uostalom, nije bez razloga čovek 20. veka nazvan *psihološkim čovekom* – upravo je 20. vek čuven po eksploataciji ljudske psihe do iracionalnih dubina, a moderni je čovek zarobljenik vlastitog introspektivnog istraživanja.

Mnogi se proučavaoci u konkretnoj analizi književnih dela oslanjaju na teoriju Karen Hornaj. Ova psihoanalitičarka je zasnovala svoj pristup na uvidu u manifestno, ono što je strukturalno prisutno u pacijentu, nasuprot klasičnoj, Frojdovoj psihoanalizi, usredsređenoj na traganje za motivacijom aktuelnih postupaka u traumama ranog detinjstva, o kojima književno delo malo (ili nimalo) informiše. Premeštajući fokus sa prošlosti na sadašnjost, Karen Hornaj je stvorila metodološki okvir pogodan za interpretaciju književnih dela, odnosno analizu karaktera, budući da ponašanje objašnjava razmatranjem njihovog funkcionisanja koje je u vezi sa aktuelnom strukturom psihe. Presudan značaj ove psihoanalitičarke ističe Bernard Paris upravo zbog ponuđene metodologije – u njenoj je teoriji u fokusu sinhronija, a ne dijahronija koje se držao Frojd: ona se usredsređuje na funkcionisanje jedinke, odnosno u analizi književnosti, upravo na one informacije kojima nas snabdeva književno delo. Pribirajući sve informacije, i najminorniji iskaz sadržan u književnom delu, kao i, iz pozicije trećeg lica opisanu neverbalnu komunikaciju, kritičar junaka posmatra u međuzavisnosti sa ostatkom sveta sa kojim ovaj stupa u dodir. O tome da se između književnog tumača i teksta uspostavlja odnos kao između psihijatra i pacijenta (jer je usmeren na interpretaciju i traženje uzroka ispod manifestnog) napisana je čitava biblioteka knjiga. Nama se, međutim, kao poseban izazov javlja svako pripovedanje u prvom licu, svaka ispovedna naracija, a paradigmu psihološkog tumačenja ispovesti ostvarene u prvom licu, stvorio je takođe Frojd.³² Svako pripovedanje u prvom licu postavlja problem pouzdanosti pripovedača, angažovanog najčešće u različitim oblicima samoopravdavanja ili samokažnjavanja. Bez razumevanja te psihološke činjenice izmiče nam značenje romana. Takođe, ma koliko paradoksalan pripovedač bio, uvek je moguće pronaći dublju osnovu iz koje izvire junakova nekonzistentnost i na osnovu koje se set njegovih osobina može dovesti u međuzavisnost. Nije ovde reč o prepoznavanju simptoma, koji imaju svrhu sami u sebi, nego o objašnjenju i osvetljavanju pojedinca i prirode njegovog odnosa sa svetom, iz kojeg izvire

³² Ovde mislimo na „slučaj Šreber“, tj. Frojdovu analizu pacijenta kojeg nije poznao, na osnovu njegovog teksta *Sećanje na moju nervnu bolest*.

zaplet i struktura romana. U takvim romanima psihološka analiza najviše nalikuje detektivskom poslu, na koju je inače, ali u svom tumačenju zapleta i narativa (detektivski narativ traga za odsutnim zločinom, kao što Frojd u *studijama slučaja* traga za ranom traumom i prošlim uzrocima), skrenuo pažnju Piter Bruks, istina, naglašavajući kako je još Cvetan Todorov zapazio da se u detektivskoj priči otkriva kao čitalačka sadašnjost ono što je u stvari prošlost. Međutim, ako se Frojd, usmeravajući analizu na istraživanje prošlih događaja, kako ističe ovaj teoretičar (a pokazao je da se Frojd u odnosu na svoju čuvenu studiju slučaja *Čovek vuk* nalazi u istoj poziciji kao npr. Prust u odnosu na roman *U traganju za izgubljenim vremenom*), nalazio u ulozi Šerloka Holmsa, koji je osvetljavao, na osnovu prisutnih tragova, u samoj naraciji odsutan zločin, onda je Karen Hornaj pokazala kako detektivski posao tumača može biti orijentisan na ono što je u tekstu prisutno, stvarajući na taj način metodologiju adekvatnu interpretaciji književnog dela. Za književnost je posebno inspirativna tzv. self-psihologija koja se takođe razvila iz psihoanalize. Reč je o teoriji Hajnca Kohuta, čija se ideja o Tragičnom čoveku, što je koliko psihološka toliko i egzistencijalna kategorija, pokazala izrazito pogodnom za tumačenja književnosti. Iz nje izvire proučavanje narcizma, što ne isključuje i njemu sučeljena gledišta Ota Kernberga. Očito da je suština u metodologiji, a ne u opsegu primenjenog znanja. Na primeni psiholoških i psihijatrijskih znanja o narcizmu i narcističkom poremećaju ličnosti nastale su analize Džefrija Bermana: *Frankeštajn* Meri Šeli, *Orkanski visovi* Emili Bronte, *Dikensovih Velikih očekivanja*, *Vajldove Slike Dorjana Greja*, *Lorensovih Sinova i ljubavnika* i *Gospođe Dalovej* Virdžinije Vulf (Berman 1990). Narcistički narativ kao tipičan za metafikciju proučava Linda Hačion (Hutcheon 1984), pre svega uzimajući u obzir Faulsove romane *Čarobnjak* i *Ženska francuskog poručnika*. Takvim se analizama pridružuju i naša u knjizi *Priča o narcisu zlostavljaču: zlostavljanje i književnost*, budući da se narcistički poremećaj ličnosti povezuje sa znanjima viktinologije, ali i sa filozofskim pretpostavkama savremenog doba.

Direktnu vezu koja postoji između narativa i temporalnosti, o kojoj je pisao Piter Bruks, odnosno narativa i kraja, koju je elaborirao Frank Kermod, ali i Valter Benjamin, ilustrovaćemo, u nameri da pokažemo moguću uslovljenost tih veza psihološkim činiocima, na primeru Nabokovljeve *Lolite*. Lambert Hamber, pišući svoju ispovest poseduje sva znanja o priči koju pripoveda na samoopravdavajući način: sam zaplet u ovom romanu je *aktivni interpretativni rad priče* (Brooks 40), budući da je Lambertova priča sama po sebi interpretacija; na čitaocu je, odnosno na tumaču, da dospe do značenja, uspostavljanjem poretka među epizodama, odnosno elementima narativa, te se nalazi u detektivskoj ulozi. Naime, ako kraj određuje značenje, jer završetkom svi elementi priče dobijaju definitivan oblik, a pripovedač u prvom licu i pre no što započne ispovest već „poseduje“ taj kraj i prema njemu uobličava svoje kazivanje, onda se značenje nalazi u njemu, kao liku, ali naravno značenje u

smislu relacije, a ne objektivne istine. U istoj se ulozi nalazi i pripovedač u *Zapisima iz podzemlja*, na čijim psihološkim svojstvima počiva i struktura romana i njegovi presudni semantički slojevi, kao i, da uzmemo primer iz srpske književnosti, u *Izlasku* Radomira Konstantinovića, koji je interesantan upravo zbog odnosa pripovedača i priče koju nam posreduje. Iz pripovedačevih psiholoških svojstava (opterećena savest, kompleks inferiornosti) proizilazi semantika romana, te se pokazuje da je kritika načinila propust ne uzimajući u obzir psihološke činjenice, jer je samo u tom slučaju mogla tvrditi da je *Izlazak* antimesijanska knjiga, dok je reč o tzv. jevanđelju po Judi, u kome se tematizuje njegova istina, a ne istina Mesije o kome pripoveda (Ahmetagić 2006). Citatnost je u tom romanu značajno sredstvo pripovedačeve psihološke karakterizacije. Psihološka znanja su, dakle, za rekonstrukciju događaja presudna, a ne marginalna.

Polazeći od stava Karen Hornaj³³ da je nekonzistentnost karaktera indikator prisustva unutrašnjeg konflikta, Bernar Paris proučava pripovedača *Zapisa iz podzemlja* Dostojevskog, ali i glavne Šekspirove karaktere, karaktere u romanima Džejn Ostin, kao i niza drugih romana, među kojima su *Vašar taštine*, *Crveno i crno*, *Vodenica na Flosi*, *Lord Džim*, ističući: „karakter i nisu samo funkcije u tekstu, ili kodirane poruke autora, već imaginarna ljudska bića, čije misli, osećanja i akcije imaju smisla u okvirima motivacije“ (Paris 6). Ovaj se kritičar otvoreno suprostavlja dogmi moderne teorije po kojoj književni karakteri ne pripadaju realnom svetu u kome ljudi imaju svoje unutrašnje motivacije, već fikcionalnom, u kome je sve deo veće strukture čija je logika određena čisto artističkim razlozima. Dobar osnov za uviđanje granica psihološkog tumačenja ostvaren je već razlikovanjem estetičke, ilustrativne i mimetičke karakterizacije (Scholes, Kellogg 104): estetički karakteri, tačnije estetički tipovi, mogu da budu shvaćeni primarno kao tehničke funkcije, s obzirom na njihove formalne i dramatičke efekte. Oni pozajmljuju ljudski oblik kao neophodni minimum narativne opreme, ali niti reprezentuju stvarne karaktere, niti ilustruju koncepte (Scholes, Kellogg 99); njihovo značenje je više stvar zapleta, mada mogu imati veliku emocionalnu vrednost u fikcionalnom svetu (Scholes, Kellogg 103). Ilustrativni karakteri su zapravo tek „koncepti antropoidnog oblika“ ili „fragmenti ljudske psihe“ (Scholes, Kellogg 88) koji stoje na mestu celovitog ljudskog bića, te nastojimo da razumemo princip koji oni ilustruju svojim akcijama u narativnom okviru. Ali u realističkoj literaturi su razvijeni mimetički karakteri, sa snažnim psihološkim impulsom, što je u vezi sa nastojanjem autora da razviju kompleksne i *iznutra razumljive* karaktere, da dramatišu njihov

³³ U Americi pristup koji je teorijski zasnovala Karen Hornaj (a sama primenila na analizi Ibzenovih junakinja, Hede Gabler i Nore Helmer) ne samo da je široko razvijen nego je dobio i svoje institucionalne okvire: na univerzitetu u Floridi, npr. postoji Institut za psihološke studije umetnosti.

unutrašnji život (Scholes, Kellogg 202). Mimetički karakteri za posledicu imaju veću slobodu u odnosu na zaplet (Scholes, Kellogg 232). Psihološke teorije, ističe B. Paris, daju nam formulacije a književnost, kroz likove, istinitost iskustva (Paris 8). Naravno da psihološka objašnjenja nisu jednako relevantna za sve žanrove, epohe, autore, ali nijedan pristup nije u toj meri sveobuhvatan da bi se mogao odnositi na sva književna dela jednako – interdisciplinarnost i jeste odgovor na zahtev za fleksibilnošću pristupa.

Bernar Paris je posebno istakao konflikt u realističkoj literaturi koji postoji između zapleta i retorike sa jedne strane (fokus je na pripovedačevoj retorici koja okružuje lik, tj. na sredstvima koja autor koristi kako bi usmeravao moralni i intelektualni odgovor čitalaca na karaktere (Paris 11) i mimezisa sa druge. On je uočio da se autori služe opravdavanjem onih karaktera čiji su im odbrambeni mehanizmi srodni: drugim rečima, on naglašava nesklad između autorovih interpretacija i suđenja i ponašanja samog lika (tako je, npr., osvetlio *slučaj Emme Bovari*, dokazujući da autor nije nevidljiv kao što se veruje i uporno ponavlja). Međutim, takav se zaključak mora izvesti i kada je reč o pripovedanju u prvom licu, na osnovu uviđanja diskrepance između onoga što junak govori o sebi i onoga što o njemu saznajemo ako se usredsredimo na mimetičke detalje. Književni junaci, osim naravno kada je reč o samoopravdavajućem pripovedanju, uglavnom imaju delimičan uvid u sebe. Upravo fokus na retoriku – jer uvek neko pripoveda, to čini na određeni način i u određenom cilju (pri tom, naravno mislimo na cilj koji je u delu sadržan, jer delo o njemu svedoči) – izmešta ove interdisciplinarnе pristupe iz tzv. *spoljašnjih* i čini ih imanetno književnim tumačenjima. Bernar Paris ističe i epistemološki problem: mimetička komponenta književnosti nikada ne može biti definitivno interpretirana, niti od strane autora, niti od strane tumača, jer svako u interpretaciju ulazi kao posebna osoba, sa vlastitim konfliktima. Tako, nekonzistentnu retoriku *Vašara taštine* ovaj tumač uzima kao dokaz autorovih unutrašnjih konflikata i upravo time psihološku komponentu razvija na užtrb književno-estetičkih pitanja, budući da je nekonzistentnost, bez unutrašnje motivacije, za nas, argument u vrednovanju dela, a ne osnova za upoznavanje autorovih unutrašnjih konflikata.

Međutim, kao što neuspeh terapijskog procesa može biti određen činjenicom da terapeut usmerava pacijenta prema svom sistemu vrednosti, tako i sistem vrednosti može ograničiti tumača književnosti u uviđanju najdubljih značenja dela. Ilustrovaćemo ovo interpretacijom *Antigone* koju je dao pomenuti tumač. Uočavajući u Kreontovom činu kompulzivnost osobe od krvi i mesa, uverljivo je argumentujući detaljima iz same drame, Paris, po našem mišljenju, omašuje kada je reč o karakteru same Antigone, usredređujući se na one psihološke uslove koji su predodredili njenu pobunu. Naime, da li je čuvanje svetinje, po svaku cenu, fanatično ili ne svaki pojedinac mora da reši za sebe. Tumačiti drugog čiji je odgovor na ovo pitanje drugačiji nego naš, ne sme da znači implicitno suđenje drugom, koje se prepoznaje u iznalaženju manjkavosti

samog čina, nego razumevanje toga čina s obzirom na sistem vrednosti upravo tog drugog o kome se razmišlja. Antigono insistiranje na samožrtvovanju, njena određenost prokletstvom porekla, može objasniti – kao što to ovaj tumač i čini – uslove koji su, udruženi, uticali na odluku Sofoklove junakinje. Tumačiti Antigono odbijanje naknadnog Ismeninog truda da joj se pridruži u samožrtvovanju Antigonom žudnjom za slavom, znači razblaživanje, razvodnjavanje veličine dela njegovim potapanjem u psihološku retortu, iz koje čovek izlazi lišen svakog traga uzvišenosti. Međutim, ovim primerom u isti mah želimo da ukažemo da primedbe vezane za pojedinačne tekstove ne smeju da znače generalni prigovor interpretaciji književnosti uz pomoć psihološkog saznanja i metodologiji koja je iz tog povezivanja proistekla.

Ulogom snova u književnim delima bavio se još Oto Rank, ali je tek tzv. *trodimenzionalnim pristupom* (Nastović 2006)³⁴ koji povezuje individualno, kolektivno i familijarno nesvesno (tj. Frojgov, Jungov i Sondijev doprinos) stvorena osnova za njihovo tumačenje, koje zavisi ne samo od teksta sna, već i od njegove prirode i funkcije u svakom pojedinom delu. Tako npr. u delima Ive Andrića, san je racionalna tvorevina (što smo pokazali na primeru priče *Mustafa Madžar* (Ahmetagić 2011)), ali su u *Ponornici* Skendera Kulenovića (Ahmetagić 2011) snovi, tačnije junakov odnos prema njima, poslužili, iznijansirano ukazivanju na njegovo sazrevanje. U mladosti, kada se pripovedač ovog romana dvoumi – otići iz zavičajja ili ostati – on je značenje svoga sna, koji je izraz nesvesnog, razumeo tako što ga je prilagodio svome svesnom poimanju situacije. Naknadno, iz vremenske tačke u kojoj se oblikuje pripovedanje, a to je 40 godina nakon opisanih događaja, Kulenovićev junak je bolje razumeo sebe, a činjenica da u tom samorazumevanju, u naknadnom pogledu na pređeni put značajno mesto dobijaju snovi (dok npr. bratova sudbina ostaje nedorečena) jasno govori o njihovom značenju i ponornijem, zrelijem pogledu pripovedača na samoga sebe. Isto tako nam se otkriva i nova dimenzija *Zlatnog runa* ukoliko uzmemo u obzir da je sedmi tom ovog romana jedan lucidan i arhetipski san glavnog junaka, Noemisa (Ahmetagić 2012). Pošto Noemis svoje putovanje Argom sanja, onda i sva iskrivljenja mitološke građe pripadaju *radu* njegovog sna, koji u isti mah anticipira istorijsko postojanje Njegovana (i odatle proizilazi srodnost mitološkog i istorijskog sveta, čime se taj romaneskni problem usložnjava), ali i upozorava junaka na isključivost njegovog racionalističkog pogleda na svet. I Noemisovo ubistvo Orfeja snevna je slika koju treba metaforično razumeti kao suočavanje Pekićevog junaka sa vlastitom, radikalnom izdajom orfejskih vrednosti. Pekić je i sam pisao o korišćenju Jungovih arhetipova (pre svega Anime, Persone i Senke), odnosno kolektivno nesvesnog u

³⁴ Tumačenjem dela posredstvom analize snova književnih junaka, ovaj se autor bavio u različitim tekstovima i celovitim monografijama (npr. knjige: *Seobe Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakovića* i *Arhetipski svet Desanke Maksimović*).

Zlatnom runu, a pomnijom analizom ovih arhetipova – pre svega odnosa Anime i Persone – osvetljavaju se centralni problemi simeonske sudbine, ali ukazuje i na proces individuacije Simeona Gazde, odnosno dosezanje Jastva, koje je simbolično predstavljeno Gazdinim ulaskom u vatru i preobražajem u Crnog konja Ariona. Individuacija, kako je ukazivao Jung, i jeste „s jedne strane oslobađanje Sopstvenosti iz pogrešnog plašta persone, a s druge od sugestivne moći nesvesnih sila“ (Jung 190). Međutim, simeonsku sudbinu čini prinudnom i delovanje familijarnog nesvesnog, odnosno tzv. genotropski izbori, o kojima je pisao Leopold Sondi: „ličnost zna šta bira, ne zna zašto bira“ (Sondi 98). U duhu Sondijeve psihologije, u Simeonu Gazdi se izgrađuje *Pontifex-Ego*, svesni ego koji upravlja izborom. Očigledna je visoka korelacija između porasta psiholoških saznanja i uvida u semantičke slojeve romana.

Postoji mnogo različitih interpretacija, ali je nama stalo do one, koju smo ovim tekstom nastojali da ilustrujemo i odbranimo,³⁵ uronjene u život interpretatora, jer se jedino tada dospeva do erosa tumačenja i pisanja, odnosno do egzistencijalnih istina. Otuda osećanje da se, tumačenjem, razotkriva nešto bitno o sebi, da je ono zapravo, između ostalog, i samoizražavanje. Ono što je cilj ovih interpretacija udružuje se sa pojmom relacije istine: usredsređenost na karaktere zapravo je izraz težnje za razumevanjem ljudske egzistencije i tajni ljudske duše, a nestalo bi mnogo od erosa čitanja kada bismo tvrdili da je to isključivo psihološko polje. Uostalom, da nema neutralne opservacije, demonstrirao je i Derida, tvrdeći da je posmatrač uvek uhvaćen posmatranim. S druge strane, pošto je reč o univerzalnim saznanjima o ljudskoj prirodi, onda se preko ovde predočene interdisciplinarnosti (posredstvom psiholoških saznanja stičemo uvid u širi krug značenja jednoga dela, ali i u nas same, te u prirodu unutrašnjih i spoljašnjih konflikata u društvu) dospeva do transpersonalnosti: složenost i tajanstvenost ljudske duše ono je područje koje svojim značajem nadilazi i psihologiju i književnost, a otkriva se njihovim udruživanjem.

Literatura:

Ahmetagić, Jasmina. „Arhetipski motivi Skendera Kulenovića.“ *Spomenica Skendera Kulenovića*. Beograd: SANU, 2011. 261-272.

Ahmetagić, Jasmina. „Kako je Hrist izdao Judu: "Jer kad čovek govori, on govori protiv nekoga“.“ *Zenit*, br. 2, 2006, str. 53-59.

³⁵ Upravo se stoga – nikako zato što bi nedostajalo uzornih interpretacija drugih autora – i pominju pojedini primeri iz vlastite prakse, jer je ona polje provere opisane metodologije, ali i onaj prostor koji nam je omogućio da promislamo ograničenja ovog pristupa.

- Ahmetagić, Jasmina. „Projektivna identifikacija Mustafe Mažara.“ *Sveske Zadružbine Ive Andrića*, br. 28, 2011, str. 275-291.
- Ahmetagić, Jasmina. „Zlatno runo u svetlu dubinske psihologije.“ *Glas SANU CDXIX*, br. 28, 2012, str. 13-28.
- Berman, Jeffrey. *Narcissism and the Nove*. New York, London: New York University Press, 1990.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. Harvard University Press, 1992.
- Farell, John. *Paranoia and modernity: Cervantes to Rousseau*. New York: Cornell University Press Ithaca and London, 2006.
- Flober, Gistav. *Pisma*. Prevod: Milan Predić. Beograd: LOM, 2011.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. New York: RosettaBooks, 1956.
- Hamvaš, Bela. *Teorija romana*. Beograd: Studentski kulturni centar, 1996.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative*. New York and London: Methuen, 1984.
- Jung, K. G. *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
- May, Rollo. *Love and Will*. New York: Dell Publishing Co., Inc., 1969.
— *The Discovery of Being*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 1994.
- Nastović, Ivan. *Psihologija snova i njihovo tumačenje: trodimenzionalni pristup snovima*. Novi Sad: Prometej, 2006.
- Paris, Bernard J. *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature and Psychoanalysis*. New York: New York University Press, 1997.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- Scholes, Robert, / Robert Kellogg. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Sondi, Leopold. *O familijarnom nesvesnom*. Prevod: Petar Bojanić. Novi Sad: Prometej, 2011.
- Velek, Rene, / Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1974.

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LITERATURE: LITERATURE AND PSYCHOLOGY/ PSYCHIATRY

The need for theoretical elaboration of the interdisciplinary approach to literature – in this case using knowledge of psychology and psychiatry to understand literary works – grows not only because of parallel development of literature and literary theory, but also because the flexibility of that material is not followed by appropriate flexibility of literary critics who show particular resistance to the connections between exactly these “branches”. As the old forms in literature are renovated, the old methods in the literary interpretations are also reshaped so that they only remind us of something we have already seen and questioned. However, they show absolutely different aims and results: while the *psychological approach* moved along the edge of literary works, *the*

interdisciplinary approach inspects their key categories and layers. Permanent *war* in the psychotherapy, as well as the war in literary criticism, caused their own branching and expended their relationships. As the consequence of this, the area of their mutual connections became almost immense. Today, there is an abundance of material that has little in common with the original research studies focused on the term of *creative genius*, examination of the problem of the psychological plausibility and writing psychobiographies. The connection between knowledge of literary theory and knowledge of psychology/psychiatry aims to illuminate the literary works and belongs to the so called *immanent approach* to literature. This, the main thesis of my article is illustrated and supported by examples. At the forefront of the papers is the description of methodology, emphasis on the most important and, in my opinion, the most inspiring approaches, as well as the intention to define their limits and project the results.

Key Words: interdisciplinarity, psychoanalysis, existential psychology, narrative, character, mimetic characters, dreams, archetype, narcissism.

ANTROPOLOŠKI I KOMUNIKOLOŠKI ASPEKTI „ČITANJA“ KULTURE – INTERPRETATIVNA ANTROPOLOGIJA

Lidija Vujačić, Univerzitet Crne Gore, lidija@t-com.me

UDK 316.7:141.319.8

Apstrakt: Jedna od mogućih tema i problema u okviru izuzetno širokog polja antropologije jeste „čitanje“ kulture (kao teksta), kao i pitanje forme i vrste medija putem koga se odvija interakcija između sadržaja i njegovog „konzumenta“. Proces čitanja je, zapravo, uvertira u mnogo dublji i složeniji odnos tumačenja i konstrukcije misli i ideja, koji antropologija, kao interpretativna naučna disciplina, pokušava da uveže u kompleksan u međuzavisan odnos svih aspekata ljudske egzistencije. Njen predmet je totalitet ljudske zajednice pa je, stoga, kultura čitanja za antropologa zanimljiv fenomen, vrsta komunikacije, i to manje kroz estetsku procjenu, a više kao proces kroz koji se stvaraju individualni i kolektivni vrijednosni i motivacioni okviri i tumači ljudska praksa, odnosno (pre)oblikuje ličnost.

Ključne riječi: interpretativna antropologija, „tumačenje“ tumačenja, komunikacija, individualna i masovna kultura.

Interpretativna antropologija i susret sa „drugačijim“

S obzirom na to da antropologija proučava načine na koji ljudi saznaju i interpretiraju svijet u kojem žive, koncipirajući pri tom okvire orijentacije, ona je, u neku ruku, i interpretativna nauka, budući da kao ključni problem postavlja značenje individualnog i kolektivnog kroz simbole i kulturne konstrukte, a ne pojave same po sebi, objektivno date. Antropologija tretira čovjeka kao bipolarno biće, i individualno i socijalno, tumačeći principe funkcionisanja, tipologiju društvenih odnosa, institucionalizovane oblike društvene egzistencije, ali i način na koji ljudi žive u privatnom miljeu svakodnevnice, kao i estetske podsticaje u osmišljavanju realnog, odnosno nadrealnog. Naročito savremena antropologija povezuje opšte i konkretno, racionalno i emocionalno, stvarno i moguće gradeći „most“ između naučnog, filozofskog i umjetničkog pristupa životu. Zbog toga je njen predmet, donekle, „fluidan“, a ona „više na liniji postmodernističke misli koja ruši čvrste barijere između nauke i literature, ukazujući na ograničenost racionalnog saznanja kada je u pitanju polje ljudskog života i ljudske stvarnosti“ (Golubović 6). U tom smislu je, donekle na sličan način, zanimljiva i veza između antropologije i književnosti i uopšte umjetnosti. Naime, umjetničko djelo prevazilazi ograničenosti racionalnog shvatanja svijeta, pa je i „istina“ do koje se dolazi putem umjetnosti, a ne egzaktne nauke,

neposrednija, humanija. Umjetnost je, u najširem smislu neka vrsta medijuma (ako je tumačimo i kao sadržaj i kao sredstvo koje kombinuje različite tehničke forme u izražavanju ideja) koji povezuje individue sa čovječanstvom i interpretira njihovo mjesto u tzv. kulturi svijeta ili, bolje reći, u prostoru i vremenu bez limita. Posebno tanano nam književnost otkriva onaj smisao koji nije specifičan samo za određenu kulturu, u širem kontekstu značenja, ili civilizaciju,³⁶ istoriju ili sadašnjost, već postoji, ili se može aktivirati, u svakom od nas pojedinačno. Zapravo, ono što je univerzalno u ljudskoj prirodi može da se „čita“ odnosno interpretira kroz različite kulturne konstrukte i sisteme, stvarne ili imaginarne. Antropologija je, upravo, semantički proširila i pojmovno preoblikovala termin kultura, prevodeći ga iz subjektivnog (kultura shvaćena kao ideal u formiranju ličnosti i poimanja svijeta koji je okružuje) u objektivno značenje (kultura kao istorijska realnost, s obzirom na to da je uvijek proizvod neke ljudske grupe u određenom istorijskom trenutku i na nekom prostoru),³⁷ kao i iz jednine u množinu, a kroz tezu o pluralitetu kultura (postojanje zajedničkih bazičnih elemenata u svim kulturama, dok njihov konkretan izraz zavisi od specifičnog istorijskog procesa, ali i „čitanja“ konkretne kulture spolja (Rossi 1970)) zbog čega se tumačenje kulture/a usložnjava, naročito u indirektnim vezama između, recimo, antropologije i književnosti (i ne samo nje, već i ostalih grana nauka i umjetnosti). Stoga je u antropologiji zaživjela interpretativna teorija kulture koju je, sa zanimljivih pozicija, među prvima postavio Kliford Gerc (Gertz 1998) i tiče se relacije *Ja* i *Drugi* i uzajamnog tumačenja (objektivnog i subjektivnog) kroz simbole. Svi kulturni fenomeni se, inače, obrazuju na nivou značenja i vrijednosti, a forme čovjekovog kulturnog života su simboli koji grade postojeće i zamišljene svjetove ili, preciznije, kulturne sisteme. Pluralitet kultura, opravdano, omogućava da se, u antropološkom smislu, prihvati stav da je svaka kultura, na neki način, dobra ili, preciznije, adekvatna za konkretnu zajednicu, jer je nastala na osnovu specifičnih sistema vrijednosti koji obuhvata bihevioristički, saznavni i materijalni aspekt. Ipak, promjene su nužne i korisne u svakoj kulturi, ali ne kao pokriće za proces hegemonije, tj. kao približavanje svih, ili većine, kultura samo jednom obliku ili izrazu kulture. Zato u odbranu bogatstva različitosti naročito staju antropolozi koji zagovaraju vrijednosnu (naravno, ne i tehničku) jednakost kultura. Ideju jednakosti je, ipak, kako se čini, teško sprovesti u praksi, jer se

³⁶ Antropološko i sociološko tumačenje pojmova *kultura* i *civilizacija* ogleda se u pravljenju razlike između čovjekovog svjesnog i planskog preobražavanja prirode, ali i stvaranje duhovnih oblika egzistencije i vrijednosti kojima se potvrđuje njegov specifičan položaj u svijetu (kulture) i materijalnog, odnosno primijenjenog kao rezultata tehnološkog razvoja (civilizacije).

³⁷ Subjektivno-objektivno tumačenje kulture moglo bi da se objasni i preko prelaza od grčkog *paidea* preko latinskog značenja riječi *cultura animi* do renesansnog pojma *humanitas* na objektivno značenje kulture kao realnosti svojstvene konkretnom istorijskom periodu i društvenoj grupi kao njenom tvorcu.

uvijek veza sa „drugačijim“ pretpostavlja na osnovu važećih vrijednosti i procjena (iz sopstvene kulture). Tako je, na žalost, odnos sa „drugačijim“ najčešće asimetričan, jer nikad nije isto biti posmatrač i posmatran, bogat i siromašan, poznat i nepoznat itd. Ipak, ako ne u realnom životu, onda u nauci, etnocentrizam ustupa mjesto kulturnom relativizmu. Susret sa „drugačijim“ može samo da obogati, posebno, kada se ima u vidu da nijedna kultura nije statična, da smo svi u stalnom procesu mijenjanja i da nas kontakti, interkulturaciona obogaćuju, oslobađaju od vještačkog i anahronog stava da je moguća i dobra samo jedna kultura. Uostalom, i u „svjetsku“ kulturu (planetarnu kulturnu baštinu) su ugrađene sve vertikalne (hronološke, istorijske) i horizontalne kulturne (regionalne ili lokalne) dimenzije svih prošlih i sadašnjih znanja, vještina, umjetničkih izraza, vjerovanja, socijalnih i pravnih normi i svega drugog što čini ljudski život, zapravo onog što je naslijeđeno iz prošlosti i, pretpostavimo, što će biti izgrađeno u budućnosti.

Takođe, stajalište interpretativne antropologije je da je iskustvo mnogo složenije od njegovog predstavljanja i da, recimo, posmatrani predmet, događaj, uopšte neki sadržaj ne možemo tumačiti nezavisno od gledišta onoga koji ga posmatra/čita tj. interpretira. Sam posmatrač nije nikada neutralan, jer njegovo razumijevanje i viđenje zavisi od konkretne kulture, znanja, istorijske i lične uslovljenosti. Gerc tako uvodi u antropologiju poznati hermeneutički krug – odnos između djelova i cjeline, distance i prisnosti, unaprijed određenog smisla i razumijevanja, subjekta i objekta, pojedinačnog i opšteg. Zapravo, djelatnost antropologa se ne razlikuje mnogo od djelatnosti autora nekog djela ili njegovog proučavaoca – on pronalazi, ali i gradi značenja nekog društvenog diskursa, pa su antropološki tekstovi, zapravo, poput književnih tekstova tj. fikcija ili nešto što se stalno (pre)oblikuje. Na neki način, antropologija se bavi „tumačenjem“ tumačenja, odnosno približavanjem drugačijem tumačenju pomoću sopstvenog iskustva i znanja. To je približavanje različitosti uz očuvanje različitosti (nikako smještanje tuđe različitosti u sopstveni kalup ili očuvanje različitosti po cijenu potpune nerazumljivosti za drugog). Zapravo, riječ je o teorijskom razmatranju koje se odnosi na „mikrodruštvene i kontekstualne opise“ (Fabijeti, Maligeti i Matera 164) tj. o pokušaju autentičnog prikaza kulturnih različitosti, pa je i saznajna aktivnost mnogo više od reprodukovanja ili predstavljanja „datosti“, već oblikovanje koje pojavama daje zamišljeno značenje i vrijednost. Stoga, antropolog, poput, recimo, književnog kritičara ili prevodioca, konstruiše i pronalazi značenja određenog društvenog diskursa. Naravno, antropološko „prevođenje“ je više simboličko premještanje kompleksnog sadržaja, prelaz iz jedne kulture u drugu. U biti, ovo gledište spada i u oblast lingvistike, književnosti i, nadasve, komunikacije. „Jezik kojim govorimo ili, bolje rečeno, koji govori iz nas, postaje *medijum* (posrednik) za sve ono što je ljudsko, sredstvo za razumevanje drugačijih vidika“ (Fabijeti, Maligeti i Matera 174).

Antropološki aspekti komunikacije

I inače, antropološko tumačenje komunikacije, bez obzira na vrstu medija koji se koristi u toj interakciji, jeste da je riječ o osmišljavanju stvarnosti tj. procesu neprekidnog stvaranja smisla na različitim nivoima socijalne sfere i diskursa. Ono tretira neizostavno i proces razmjene (značenja i različitih tumačenja). Razmjena se, u komunikološkom smislu, odvija tokom cijelog bitisanja, tj. procesa socijalizacije, s obzirom na to da individue komunicirajući stalno dolaze do novih saznanja o sebi, o drugome i uopšte o svijetu koji ih okružuje. Zato komunikaciju treba shvatiti i kao aktivnost koja se doživotno uči, „čak i kada ‘pasivno’ čita neku knjigu, sluša neku osobu, razgleda sliku ili prati TV seriju, ljudsko biće je aktivno angažovano u procesu razumevanja i osmišljavanja date poruke“ (Tomić 10). Komunikacija je imanentna jedino čovjeku, kao *animal symbolicum*-u, koji isključivo razmišlja u simbolima (iako i pripadnici životinjskog svijeta koriste određene znakovne sisteme specifične za svoju vrstu). Ljudsko društvo je prvo uspjelo da svoju realnost koncipira na osnovu simboličko-znakovne artikulacije onoga što je neposredno postojeće, a potom i onoga što je zamišljeno (na primjer, umjetnička djela). Upravo ovako višedimenzionalno shvaćena, komunikacija i jeste centralni fenomen kulture. Naime, „rastavljena“ na djelove komunikacija, kao osnov socijalnog života, otkriva izuzetno kompleksnu mrežu pojmova koji je čine, različite stepene intenziteta interakcija koje se neprekidno odvijaju u društvu po različitim osnovama, kao i forme, odnosno sredstva i simbole preko kojih se informacije šalju i primaju. Ona je socijalni model koji znakovno plasira ono o čemu ljudi razmišljaju, čemu se nadaju, u šta vjeruju i šta objektivno stvaraju.³⁸

Čitanje kao proces razmjene i (pre)oblikovanja – od individualne do masovne kulture

Dakle, čitanje kulture kao „teksta“ je proces usvajanja i interpretacije sadržaja koji utiču na formiranje ličnosti i predstavlja jedan od najdelikatnijih i najkompleksnijih antropoloških fenomena. To je kreativna interakcija tzv. individualnog i socijalnog sloja svake individue. Knjige, internet i drugi mediji otvaraju najšire prostore komuniciranja, horizontalnog i vertikalnog povezivanja svjetova u čovjeku i čovjeka sa svijetom. U tom kontekstu, zanimljivo je napraviti izvjesnu klasifikaciju „vrsta“ komuniciranja koje su bile ili jesu dominantne u

³⁸ Analiza komunikacije sa pozicije antropološkog tumačenja je naročito interesantna u sferi potreba. Komunicirajući, naime, ljudi izražavaju svoje, kako primarne tako i sekundarne potrebe (sve potrebe koje čovjek zadovoljava u procesu komunikacije se, načelno, mogu podijeliti na: lične, društvene, ekonomske i kreativne), kao i načine njihovog zadovoljenja kroz aktivnosti u mreži složenih interakcija sa drugim subjektima.

društvu i kakve posljedice one stvaraju po formu i suštinu kulture. Ili preciznije, pitanje je da li možemo govoriti o određenoj „vrsti“ kultura koju stvaraju mediji, recimo, o pretežno individualističkoj kulturi u vremenu prije masovnih medija i masovnoj kulturi u kojoj živimo? Kao i da li „vrsta“ čitanja kulture posredstvom određenog medijuma preoblikuje ljudsku čulnost?

Do sada su bile u upotrebi četiri osnovne komunikacione tehnologije: oralna (govor), pismo, štampa, elektronski zapis i svaka je obrazovala kulturu u kojoj je (bila) dominantna. U civilizacijskom smislu, recimo, knjiga je bila medijum koji je, u odnosu na prethodno stanje napravio civilizacijski pomak (kao što je to prije nje učinio govor, pismo, rukopis). Iako se od ranog modernog doba, kada se sa izumom štamparske prese i mogućnostima umnožavanja knjiga, činilo da ona neće i ne može biti ugrožena, u prošlom vijeku su se pojavili novi mediji koji su počeli da „nagrizaju“ njen značaj (zapravo, prognoze o odumiranju knjige se javljaju još šezdesetih godina XX vijeka sa Maršalom Makluanom (Makluan 1973). S obzirom na to da se način stvaranja, čuvanja i prenošenja informacija počeo radikalno mijenjati, Gutenbergovoj galaksiji počela je uveliko da parira „informatička“ galaksija. U tom smislu, trenutak u kojem živimo je sličan vremenu u kojem je dolazilo do prelaska sa usmene kulture na kulturu zasnovanu na rukopisima, a potom sa rukopisa na štampu. Međutim, uprkos katastrofičnim najavama, čini se da nijedan medij ili komunikaciona tehnologija tj. sredstvo nije stvarno ugrožena, budući da su mediji sistem koji se stalno mijenja i u kojem različiti elementi mijenjaju uloge tj. status. Istorijski gledano, „uvođenjem novih vrsta medija one stare nijesu nestajale, već su nastavljale da postoje i ulaze u interakciju sa novim“ (Brigs i Berk 13). Ipak, ono što se promijenilo, kada govorimo konkretno o knjizi kao mediju, jeste odnos prema njoj. Od nekadašnje kultne opredmećenosti došli smo do običnosti (posredstvom visokog tiraža). Knjiga je, sudeći po mišljenju mnogih, utrla put ka prvim oblicima stvaranja tzv. masovne kulture, ali nije i opstala na tom putu, posebno u poređenju sa aktuelnim masovnim medijima. Ona je, ipak, više razvijala individualističku kulturu, bez obzira što je čitanje tradicionalno tumačeno kao aktivnost koja je svojstvena svima, prvi čitaoci su bili povlašćeni ili odabrani (čak su teoretičari koji se bave istorijom medija podijelili čitanje u prošlosti na stilove: kritičko, opasno, kreativno, ekstenzivno, ali i na javno i privatno itd). Upravo, privatizacija čitanja razvijala je potrebu za individualizmom, ali i empatijom ili „psihičkom pokretljivošću“ (Lerner 58), iako su nekadašnje čitalačke navike zavisile od pripadnosti društvenom sloju, između ostalog i njegovog „stava“ prema knjizi i čitanju. Ipak, načelno se može zaključiti da je lagano pomjeranje ka „privatizaciji“ čitanja, u periodu od XIV do XX vijeka počelo da se „ogleda u formatu knjige“ (Brigs i Berk 92), Inače, zapisi i knjige su tokom istorije mijenjali različite forme i bili pisani na različitim materijalima koji su uslovljavali i morfološke preobražaje pisma (glinene pločice, kora drveta, olovo, platno, papirus i, konačno, pergament, zahvaljujući kojem u VI vijeku

rukopise na papirusu zamjenjuje pergamentski kodeks – oblik koji će iz skriptorijuma preći u štampariju i sačuvati se do naših dana). Umnožavanje i širenje informacija je kasnije dobijalo i druge forme tj. odvijalo se kroz druge medije. Masovni mediji (štampa, radio, televizija, internet koji je nagovijestio dolazak tzv. informatičke, bespapirne civilizacije i izbacio na tržište, između ostalog, i elektronske knjige) učinili su da prelazimo iz kulture zasnovane na pisanoj riječi, koju je podstakao pronalazak štamparske prese, u medijsku kulturu zasnovanu na audio-vizuelnim medijima (od druge polovine XX vijeka) koja nudi brzo i „istovremeno“ širenje informacija.

Iako je medijska kultura samo dio (masovne) kulture, odnosno, na neki način, njena potkultura, danas skoro da možemo podvući znak jednakosti između ove dvije sfere. Iz razloga što kultura koju kreiraju mediji određuje, ili pak usmjerava, većinu sadržaja svakodnevnog života, naročito suvereno „vladajući“ slobodnim vremenom. U suštini masovni mediji više nego bilo ko ili bilo šta drugo u društvu kreiraju vrijednosne i estetske standarde, utiču na dominantne sudove javnog mnjenja po pitanju pozitivnog i negativnog, moralnog i kompromitujućeg, lijepog i ružnog itd. Na isti način, formiraju socio-kulturne modele po kojima najširi auditorijum procjenjuje šta je uspjeh, a šta neuspjeh, šta je moć, a šta slabost i slično.³⁹

Medijska kultura funkcioniše na osnovu nekoliko prepoznatljivih principa. Kao prvo, ona je masovna, jer podrazumijeva masovnu produkciju i masovnu recepciju (masovni auditorijum). Usmjerena je, prevashodno, na savremene teme i probleme, na aktuelnu kulturu potreba, pa je, u tom smislu, potrošačka ili industrijska kultura. Po sličnom obrascu ona proizvodi i popularne simbole, u slici i riječi, koji su razumljivi svima koji je konzumiraju, a to je globalna zajednica. Sadržaji medijske kulture su u skladu sa brojnim

³⁹ Masovna kultura je, naime, kultura osrednjosti. Njeni sadržaji se standardizuju tj. uprosječaju kako bi odgovarali što većem broju (potencijalnih) konzumenata, bez obzira na njihove starosne, obrazovne, ekonomske, nacionalne, vjerske ili neke druge razlike. U masovnoj kulturi se sve standardizuje, pa tako njeni proizvođači (masovni mediji i velike korporacije) računaju na konzumenta iz redova prosječnih ljudi sa svih meridijana (dakle, bez naročitih kvalifikacija i bez suptilnijih zahtjeva u kreiranju i prezentaciji proizvoda). Otuda je kult zabave i potrošnje uzdignut na prvo mjesto u masovnoj kulturi, a umjetnost najčešće uprošćena, jezički osiromašena, oslonjena na pseudo-vrijednosti, senzacionalizam i tzv. efekat šoka, a čovjek mase, zbog kontinuirane izloženosti lakim simbolima i porukama masovne kulture, gubi sposobnost da se bavi kompleksnijim sadržajima, kao što i društvo, u cjelini gledano, sve više zanemaruje potrebu za suptilnijim intelektualnim i emocionalnim razvojem ličnosti. Stoga bi kritički stav prema potrošnji trebalo da bude usmjeren, ne na negiranje potrošnje, već na usmjeravanje ka zdravijoj potrošnji (po principu pametne kupovine – onoga što je zaista neophodno u funkcionalnom smislu i estetizovane kupovine – proizvoda koji inspirišu i kvalitativno poboljšavaju svakodnevnicu) koja bi, u skladu, sa našom različitosti bila sve više individualan čin, a manje izraz aktuelnog društvenog poretka i masovne kulture. Time bi se pasivnost i konformizam u proizvodnji/potrošnji zamijenili originalnošću i kreativnošću, upravo onim što je njegovano u tzv. individualističkoj kulturi.

mogućnostima tj. žanrovima koji se standardizuju i stereotipizuju, što učvršćuje njen homogenizujući i jednodimenzionalni karakter.⁴⁰

Ipak, ono što je nesporno jeste da masovni mediji, kao dio globalnog informacionog sistema razvijaju kulturu komunikacija i tzv. modernu pismenost bez koje bi savremeni život bio nezamisliv. Svojom sveprisutnošću, posredno ili direktno utiču na formiranje, ili bolje reći „definisanje,” tzv. moderne ličnosti (njegovog vrijednosnog sistema, životnih ciljeva, kodeksa ponašanja, načina „izgledanja”, vrste znanja, ali i predrasuda, kao i projekciju sopstvenog identiteta). Pri tom treba naglasiti da mediji ne nude auditorijumu „konzumaciju” (i usvajanje) kulturnih i društvenih sadržaja kroz formu direktne ideološke indoktrinacije, već više kroz sferu zadovoljstava, odnosno proizvoda (koji su roba, ali i ideje, stavovi). Zapravo, „medijska kultura stvara resurse koje pojedinci mogu prihvatiti ili odbiti oblikujući sopstveni identitet nasuprot dominantnim modelima” (Kelner 9). Stoga medijska kultura trenutno, više od bilo čega drugog, ima „moć” da oblikuje pojedinca i uopšte globalnu zajednicu, zbog čega „čitanje” masovne kulture jeste jedan od zadataka savremene antropologije.

Literatura:

- Brigs, Asa i Piter Berk. *Društvena istorija medija*. Beograd: Clio 2006.
- Fabijeti, Ugo, Roberto Maligeti i Vincenco Matera. *Uvod u antropologiju – od lokalnog do globalnog*. Beograd: Clio, 2002.
- Gerz, Kliford. *Tumačenje kultura*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1998.
- Golubović, Zagorka. *Antropološki portreti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.
- Kelner, Daglas. *Medijska kultura*. Beograd: Clio, 2004.
- Lerner, Daniel. *The Passing of Traditional Society: modernizing Middle East*. New York: Free Press of Glencoe, 1958.
- Makluan, Maršal. *Gutenbergova galaksija*. Beograd: Nolit, 1973.
- Rossi, Pietro. *Il concetto di cultura*. Torino: Einaudi 1970.
- Tomić, Zorica. *Komunikacija i javnost*. Beograd: Čigoja stampa, 2007.

⁴⁰ Takođe, medijska kultura, kroz sve prethodne komponente, uključuje i socijalizatorsku funkciju, s obzirom na to da edukuje, informiše, zabavlja svoj auditorijum, odnosno konzumente (termin kojim sve češće, iz perspektive medija, zamjenjuje pojam publike, pa i javnosti, jasno ukazujući na tržišnu logiku i viđenje publike kao potencijalnih potrošača).

ANTHROPOLOGY AND COMMUNICATION ASPECTS OF “READING” CULTURE – INTERPRETATIVE ANTHROPOLOGY

As one of the possible topics and problems within a very wide field of anthropology is reading of culture (as the text), also, question forms and types of media through which content and „consumer“ communicate. The process of reading is, in fact, a prelude to a much deeper and more complex relationship of interpretation and construction of thoughts and ideas. Anthropology as an interpretative discipline is trying to make complex interdependent relationship in all aspects of human existence. Its subject is the totality of human society and, therefore, the culture of reading for anthropologists is more interesting as phenomenon of communication, process that creates individual and collective values, interprets human practise and (re)shaps personality than aesthetic estimate.

Key Words: interpretative anthropology, “the interpretation” of interpretation, communication, individual and mass culture.

INTERDISCIPLINARNO SAGLEDAVANJE ODNOSA KNJIŽEVNOSTI I PRAVA NA PRIMJERU JEDNE GRČKE TRAGEDIJE

Svetlana Kalezić Radonjić, Univerzitet Crne Gore, svetla@t-com.me

UDK 821.14'02.09-21Sofokle

Apstrakt: U ovom radu dovode se u vezu dvije različite discipline – književnost i pravo. Sa instance interdisciplinarnosti njihovo proučavanje može biti problematizovano jer se tekstualnost prava razlikuje od tekstualnosti književnosti: interpretacija pravnih tekstova ispituje prinudnu moć države, dok interpretacija književnih tekstova ispituje moć umjetnosti riječi. Međutim, pravo nije autonomni sistem normi, već instrument savjesnog postizanja društvenog napretka, te je neophodno da pravnici ne razumiju samo pravne, već i društvene činjenice. U tom smislu književnost može da dopuni, obogati ili koriguje pravo, obezbjeđujući dublji uvid u pravne probleme. Ovaj rad će osvijetliti neke aspekte tog uticaja na primjeru Sofoklove *Antigone*.

Ključne riječi: književnost, pravo, Sofokle, Antigona, pravda, autoritet, građanska neposlušnost.

The respect shown by one individual for another – with his or her personal convictions, with all that is peculiar to that individual – must become second nature to everyone who feels as a brother or sister to the other and who recognizes them as the countenance of the one God who is present in all humanity. (Ernst Hirsch Ballin, *Law, Justice and Individual*)

Uvod

Za Sofoklovo ime vezuje se sto trideset drama od kojih je naslovom poznato sto četrnaest, a do nas je doprlo svega – sedam.⁴¹ Jedna od njih je i *Antigona* kojom ćemo se baviti u ovom radu, pokušavajući da osvijetlimo odnos prava i književnosti sa posebnim akcentom na univerzalnost problema pravednosti koji postoji od antičkih do naših vremena. S obzirom na to da je Sofokle (492. p.n.e. – 406. p.n.e.) u velikoj mjeri bio upućen u politiku, jer je Atini služio ne samo kao pisac, već i kao građanin zauzimajući visoke položaje u

⁴¹ Sačuvani su iz antičkih vremena *Ajant*, *Elektra*, *Car Edip*, *Antigona*, *Edip na Kolonu*, *Trahinjanke* i *Filoktet*, a samim početkom XX vijeka pronađen je i najveći dio njegove satirske igre *Lovački psi*.

državnoj upravi,⁴² vjerovatno je i iz tog razloga, više od svog slavnog prethodnika Eshila (koji se uglavnom bavio odnosom ljudi i bogova), bio okrenut složenosti ljudskih karaktera koji su stalno bili u sukobu: sa sobom, društvom ili bogovima.

Sadržaj ove tragedije pripada tebanskom mitskom ciklusu i govori o tragičnoj sudbini Edipa i njegovih potomaka, ali i o moralnoj hrabrosti i kobnim posljedicama radikalnog autokratizma. Iako je nastala u vrijeme značajnih historijsko-političkih događaja, kao što je vojni pohod na Samos (441. p.n.e), *Antigona* ne sadrži bilo kakve elemente propagiranja političkog ili patriotskog interesa, fokusirajući se isključivo na psihološke i etičke elemente priče o Edipovim potomcima. U *Antigoni* psihoanalitičari, poput Žaka Lakana, prvenstveno vide problem želje,⁴³ međutim u kontekstu teme našeg rada fokusiraćemo se na „tragični konflikt dvije koncepcije autoriteta“ (Blaise 110).⁴⁴ Prije toga, treba osvijetliti razloge zbog koji protagonisti djelaju onako kako djelaju.

Razlozi djelanja likova i njihovo modelovanje

Antigonin prestup bi, pravno gledano, spadao u delikt budući da je u pitanju postupak koji je u suprotnosti sa normama pravnog poretka, te kao takav mora biti sankcionisan ili kažnjen. S obzirom na osnovnu podjelu delikata (na privatne i javne) Antigonin gest se može smatrati deliktom javno-pravnog karaktera,⁴⁵ jer iz duboko ličnih razloga ustaje protiv državnog autoriteta. Ovaj čin, ipak, utemeljenije je interpretirati sa stanovišta građanske neposlušnosti, tj. slučaja kada „dužnost poštovanja zakona koje je usvojila većina prestaje da bude obavezujuća sa gledišta prava odbrane sopstvenih sloboda i dužnosti, i suprotstavljanja nepravdi“ (Pavićević 79).

Zbog čega Antigona ustaje protiv državnog autoriteta? Za njeno protivpravno ponašanje postoji čitav splet vrlo kompleksnih razloga. Sa stanovišta *religioznosti* ti razlozi se tiču najdubljih eshatoloških uvjerenja koja nisu samo Antigonina, već ih dijeli cijeli antički svijet. Sa stanovišta *porodičnih razloga* glavni motiv njenog djelovanja jeste ljubav sestre prema mrtvom bratu. Međutim, tu su još i *psihološki* i *mitološki* razlozi zbog kojih ustaje protiv

⁴² „Godine 443. imenovan je za blagajnika savezničke riznice (Atinski pomorski savez), a u vreme ustanka Samljana (441-439) protiv Atine bio je jedan od stratega (ali mu je Perikle poveravao mahom diplomatske misije i u tom cilju boravio na ostrvima Lezbu i Hiju)“ (Ristić 1995 b, 281). Takođe, bio je i Asklepijev svještenik 420. godine prije nove ere (Buhvald, Holveg, Princ 303).

⁴³ „Antigone nous fait voir le point de visée qui définit le désir“ (Lacan 299).

⁴⁴ Moglo bi se reći da *Antigona* „présente le conflit tragique de deux conceptions de l'autorité et non pas simplement la punition infligée à sa nièce par Créon pour avoir désobéi l'autorité politique qu'il incarne“ (Blaise 110).

⁴⁵ Da je riječ o složenoj problematici svjedoči i to što „spor o kriterijumima za razlikovanje javnog od privatnog prava još nije razriješen, može se reći da se u porodici građanskog prava nalaze i privatnopravni djelovi (u većoj mjeri) i javnopravne grupacije normi“ (Rašović 8).

Kreontove zabrane. Sa stanovišta prava, tj. zakona, svi pobrojani argumenti bili bi nebitni, iako su važni jer se tiču dubljeg sagledavanja složenosti ljudske jedinice, njene interakcije sa društvom i postupaka koji iz te interakcije proizilaze. Budući da se svi ovi aspekti tiču i prava – pravnici bi trebalo da znaju više o ljudskoj prirodi pri čemu književnost može biti jedan od najpotpunijih izvora tih znanja.

Glavna junakinja ove tragedije, „svetla i uzvišena karaktera“ (Zamurović 35), postala je simbol odanosti, požrtvovane ljubavi i hrabrosti, i Sofokle je u dvije svoje tragedije, *Antigoni* i *Edipu na Kolonu*, pažljivo modelovao njen lik. Ne bi se moglo reći da je Antigona jedino zbog želje da poštuje božanske zakone poništila one ljudske svjesnim kršenjem zabrane da sahrani brata Polinika koji je proglašen neprijateljem Tebe. Ona takvu odluku donosi i zbog svoje prirode i karaktera, ali i zbog „rehabilitacije“ porodičnog imena. Njeni argumenti za nepoštovanje Kreontove naredbe, dakle, tiču se podjednako želje da duša njenog pokojnog brata ne bude osuđena na vječno lutanje, a time i na pakao, zatim želje da tim činom iskupi svoju nesrećnu porodicu obilježenu rodoskrvnim sramotom, ali i želje da okonča svoj život pun patnje. Na nekoliko mjesta u Sofoklovoj tragediji ističe se Antigonina opijenost smrću⁴⁶ pri čemu je vidi kao „spasenje“ i „dobit“,⁴⁷ a najpotpunije je objašnjava Ismena odgovarajući na Kreontov komentar o njihovom porodičnom ludilu: „U takvim nesrećama, care, nikada/ ni žilav duh ne ostaje, no nestaje“ (Sofokle 186). Ovo je jedno od rijetkih mjesta u kojima se iz ugla Edipovih potomaka vidi dubina njihove patnje zbog roditeljskog grijeha (što djeluje vrlo životno i spušta visinu tragedije kao žanra – na ljudsku mjeru),⁴⁸ te u kontekstu ovih riječi i Antigonina želja za smrću biva opravdana.

Nemogućnost Antigone da razdvoji svoju braću u smrti ne može se doživjeti isključivo sa stanovišta pravde ili nepravde, u kontekstu poštovanja građanskih zakona, jer za Edipove potomke obilježene prokletstvom oca (da se poubijaju) – smrt ima status *ispunjavanja sudbine*, u čemu su jednaki. Dakle, oni nisu mrtvi, jer jedan bio heroj a drugi „izdajica“, već zato što ih je sustigla Edipova kletva, pri čemu je rat sa Argom bio samo sredstvo za ispunjenje

⁴⁶ „Ne boj se! Ti si živa! Moja duša već/ preselila se davno, služi mrtvima“ (Sofokle 186).

⁴⁷ Navodimo na ovom mjestu najizrazitiji primjer tog tipa: „...No, umrem li/ pre vremena, to k'o dobit samo uzimam./ Ko živi, kao ja, u mnogim jadima,/ zar ne bi njemu smrt spasenje donela?/ Pa i ja neću žalit' ako dočekam/ ovakav udes. Ali da sam podnela/ da moje majke sin bez groba istrune,/ e, to bih žalila; al' za smrt ne marim“ (Sofokle 181). Još izrazitiji slučaj ovakvog stava nalazimo u drugoj Sofoklovoj tragediji, *Edipu na Kolonu*, u riječima hora: „ Ne doći na svet to je veće od svakog dobra, a drugo je: kad dođeš na svet, što pre poći onamo otkuda i dođe“ (Đurić 1951, 296).

⁴⁸ Pri ovome naročito mislimo na razliku kada se o patnji Edipovih potomaka govori iz tačke gledišta hora, kao npr. na samom kraju trećeg čina, i iz njihove vlastite tačke gledišta. U prvom slučaju ti iskazi posjeduju jedan vid univerzalizovanog objašnjenja koje čitaoca odvodi na visinu uopštavanja, ali u drugom se ta ista situacija sagledava iz dubine njihove patnje.

sudbine. Antička vjerovanja o generacijskom prenošenju ukletosti kao nekoj vrsti božanske kazne prisutna su kod svih grčkih tragičara, pa i kod Sofokla čiji junaci „ne sagledavaju dublje razloge svojih stradanja, ali ih prihvataju kao božansko predodređenje“ (Živković 824).

Međutim, ovdje se još uvijek ne iscrpljuju razlozi Antigoinog čina. Ona namjerno poništava ljudske radi božanskih zakona, ne samo radi bogova (na čemu se insistira na nekoliko mjesta u tekstu), već i radi ljudi želeći da pred njima sebe potvrdi kao ličnost „sa vrlinom“: „Al' otkuda bih lepšu slavu postigla/ no otud što sahranib brata rođenog?“⁴⁹ (Sofokle 182). Dakle, ovom tragedijom u cjelosti dominira želja Edipovih potomaka da *iskupe sramotu svoje porodice izuzetnim djelanjem* – kod Eteokla i Polinika ta je želja vezana za zauzimanje vladarskog položaja odakle bi im se pružila mogućnost za „popravljanje udesa“, a kod Ismene i Antigone za herojski čin suprotstavljanja vlasti zbog viših ciljeva. Ipak, dok kod Antigone dati čin, zapravo, biva motivisan i umorom od života (naročito produbljenim nakon sahranjivanja oca, o čemu govori Sofoklova tragedija *Edip na Kolonu*),⁵⁰ dotle Ismena prihvata krivicu za ono što nije učinila ne samo zato da bi sa Antigonom podijelila slavu u „posvećivanju mrtvih“,⁵¹ već zato da je ni u smrti ne bi ostavila samu⁵² i da ne bi, konačno, sama ostala.⁵³

U cijelom djelu konstanto je izražena težnja da se likovi, naročito ženski, modeluju što plastičnije. Kada su Edipa sinovi prognali iz Tebe prinudivši ga da poput prosjaka luta tuđim zemljama napušten od svih – jedino ga se nisu odrekle Antigona i Ismena. Kako je Ismenin lik inače građen kao lik „slabije“ (pri čemu je ova kombinacija „jakih“ i „slabih“ likova karakteristična za Sofokla čime na fonu kontrasta ističe snagu karaktera glavnog junaka),⁵⁴ ona ostaje u Tebi da bi povremeno izvještavala oca o događajima u njoj, dok se Antigona pridružuje ocu da ga vjerno prati u njegovim lutanjima po Grčkoj, sve dok na Kolonu, u gaju Eumenida nije našao svoje krajnje utočište.⁵⁵ Antigona mu u svojim osjećanjima

⁴⁹ „U helenskoj hijerarhiji vrednosti slavi je pripadalo prvo mesto“ (Ristić 1995, 9).

⁵⁰ Razlike između ove dvije tragedije, koje u događajnom smislu imaju mnoštvo dodirnih tačaka jer govore o gotovo istim dešavanjima, mogu se motivisati i time što ih je Sofokle pisao u različitim periodima svog života (kada je bio u pedesetim i u devedesetim godinama), te se razlikovalo i njegovo viđenje određenih tragičkih problema.

⁵¹ „Ne, nemoj, sejo, da mi sad zabranjuješ/ da s tobom umrem i da mrtvog posvetim“ (Sofokle 185).

⁵² „Ne ustežem se da u tvojoj nesreći/ po burnom moru jedrim s tobom zajedno“ (Sofokle 185).

⁵³ „Zar bez nje ja da sama život provodim“ (Sofokle 187).

⁵⁴ U Sofoklovom opusu može se pronaći mnoštvo primjera kada je likove gradio kao opozitne parove da bi na taj način dodatno oslikao karakter junaka suprotne prirode: Elektra-Hristemida (*Elektra*), Ajant-Tekmesa (*Ajant*), Odisej-Neoptolem (*Filoktet*)...

⁵⁵ Bogovi mu dopuštaju da živ siđe u Donji svijet, čemu je jedino, po njihovoj volji, prisustvovao atički kralj Tezej. Ovakav „presedan“, da se neko bez smrti oslobodi zemaljskih muka, motiviše se pravednom „hirovitošću“ bogova. Kao što su nekad, bez ikakve njegove krivice, gurnuli Edipa u grijeh, tako sada žele da daju neki vid „satisfakcije“ njegovoj napaćenoj duši kao nadoknadu za

Ljubavi i dužnosti (djeteta prema roditelju) ostaje vjerna do kraja, a nakon završetka njegovog zemaljskog života vraća se u Tebu zbog *sestrinske ljubavi* i potrebe da spasi braću koja će se poubijati. Dakle, njen lik je u cjelosti građen kao lik nekoga ko do kraja *izvršava svoju dužnost prema porodici*, bivajući usmjerena na druge više nego na sebe, u čemu se takođe može vidjeti vrlo snažno obrazloženje njenog djelanja: Antigona se ne odriče onih koje voli, čak i kada su ih se svi drugi odrekli.

Ne treba zaboraviti da je *pojam dužnosti* imao poseban status u antičkom svijetu. Po mišljenju Demokrita čovjek pokazuje svoju moralnu snagu

naročito onda kad u nesreći misli na ono što naređuje dužnost. (frg. 42). Pravičnost se sastoji u ispunjavanju svoje dužnosti, a nepravičnost u njenu zanemarivanju (frg. 256). Ispunjavanje dužnosti izvor je duhovne vedrine, snage i spokojstva, a zanemarivanje stvara nezadovoljstvo, nemir i mučenje samog sebe (frg. 174). Naročita je dužnost govorenje istine (frg. 44 i 225). (Đurić 1976, 168)

Antigonin lik i razlozi njenog djelanja mogu se razumjeti u velikoj mjeri u kontekstu navedenih Demokritovih riječi – ona pokazuje moralnu snagu, pravična je, spokojna čak i kada se nad njom izriče eliminatorna kazna jer zna da je učinila što se moralo učiniti, govori istinu bez ustezanja i straha pred vrhovnim autoritetom Kreonta. Jedno od pitanja koje se takođe može postaviti jeste – da li se Antigona u svom djelanju upravlja prema racionalnim ili iracionalnim razlozima i koji su sa stanovišta morala važniji?

Likovi Edipa, Polinika i Eteokla, kao Antigoninih najbližih muških srodnika, modelovani su kao likovi kojima dominiraju iracionalne sile. Edip je, i pored toga što je bio hrabar, valjan i do kraja predan istini, zapravo bio veoma naprasit i žestok, a njegovi sinovi takođe.⁵⁶ U samoj tragediji kao glavni uzrok njihovog porodičnog stradanja navodi se upravo *strast*: „Od strasnog oca strasna odaje se ćud/ u kćerke: ne zna od zla da se uklanja“ (Sofokle 181). Ne zaboravimo da je Platon iz svoje koncepcije države protjerao poeziju smatrajući da raspirivanjem strasti može da naruši državni poredak – i u ovom Sofoklovom djelu ostrašćenost junaka čini da se oni brže „priklanjaju“ zlu umjesto da se od njega „uklanjaju“. Uopšte uzev, tragička krivica (*hamartia*), na kojoj počiva osnova antičke tragedije, u najvećem broju slučajeva biva izazvana ne toliko moralnim osobinama junaka koliko njegovim temperamentom. Riječ je o

patnju. Ovakva dvojaka priroda Edipove sudbine, u isto vrijeme tragična i čudesna, posredno govori i o dvojakoj prirodi bogova, tj. o janusovskom licu života samog.

⁵⁶ Ovo se vidi i po tome što Eteokle i Polinik bacaju svog oca u tamnicu da bi se sakrila porodična sramota rodoskrvnuća, zbog čega ih Edip prokune da se međusobno poubijaju – dakle, u oba slučaja prisutna je već spominjana „usmjerenost na sebe“.

postupku „koji učini junak antičke tragedije, u času slabosti, kolebljivosti, nedoslednosti, uzbuđenja ili nekontrolisanosti, a zbog koje kasnije ispašta“ (Živković 827).

Međutim, kao što Edip u izostanku samokontrole ubija svog oca na raskršću (jer nije htio da mu se ukloni sa puta), tako i Kreont, zbog sujete despotski osuđuje Antigonu, zato što se usprotivila njegovom vladarskom autoritetu. Njegova samovolja proizilazi iz osjećanja političke moći pri čemu je vrlo dobro prikazan postepeni prelaz od autoritativnog do autoritarnog vladara,⁵⁷ čime Sofokle oslikava transformacije ljudskog bića na putu političkog osnaživanja. Kreont se spolja doima kao pobjednik, ali na kraju njegov lik je „slomljen autokrat, koji je razorio sreću svoje porodice i još u poznoj starosti mora da se uči mudrosti“ (Đurić 2006, 89). U smislu društvenog postojanja on biva sasvim uništen, a Antigona se doživljava kao reprezentativni predstavnik državnog načela zato što ne ustaje protiv njega iz puke ostrašćenosti, već iz *etike dužnosti*: pokopavanje mrtvacu spada u svetu dužnost, a nepisani zakoni zabranjuju njihovo zlostavljanje, zato što svaki pokojnik ima pravo na posljednje odavanje poštovanja. Pogreb i poštovanje koje se ukazuje grobovima „predstavljaju dokaz besmrtnosti duše“⁵⁸ (De Plansi 283). Upravo iz tog razloga prorok Tiresija opominje Kreonta da bogovi ne odobravaju njegov postupak i nastavlja: „Ta grešenje u ljudskoj leži prirodi./ A zgreši l' ko, to nije više čovek lud/ a ni bez sreće ako, u zlo padnuvši,/ tvrdoglav nije, nego leka traži zlu./ Samosion si, moram te osuditi./ No, slušaj savet moj i ne zlostavi leš!/ Je l' junaštvo – mrtvacu opet ubiti?“ (Sofokle 208-209). Na drugoj strani, pogreb i odavanje poštovanja pokojnicima nije se javljalo samo kao potvrda besmrtnosti duše, već i kao potvrda građanstva.

Fenomen „građanina“ i princip građanstva

U antičkoj Grčkoj smatralo se da svaki grad treba da bude odgovoran za sahranjivanje svojih građana koji su život izgubili u borbama. Ako se Polinik borio na suprotnoj strani, vodivši pobunjene Tebance i Argivce u uništenje Tebe, a nekada je bio njen građanin, Kreontova odluka mogla bi se tumačiti kao i da je

⁵⁷ Postepeno mijenjanje Kreontovog lika najbolje je prikazano u ovoj Sofoklovoj tragediji, iako se njegovo modelovanje razlikuje u *Kralju Edipu*, *Antigoni* i *Edipu na Kolonu*. U prvom slučaju prikazan je kao plemenit vladar, u drugom kao samoživ autokrata, a u trećem kao zlikovac.

⁵⁸ De Plansi nastavlja ovu misao objašnjenjem: „U većini starih spisa nalazimo zapanjujuće priče koje nam pokazuju koliko su naši preci smatrali svetim poslednje poštovanje koje se čoveku može iskazati“ (De Plansi 283). O tome koliko je u antičkom svijetu bilo važno sahranjivanje mrtvih, govori i Euripid u svom djelu *Pribjeglice* u kojem se „Tesej pojavljuje kao branilac opštih zakona i panhelenskih ideala i interesa. Tu se vodi borba za sahranu mrtvih, jer ona je božanski zakon i opšteobavezan helenski običaj, za koji se zalaže i Tesej kao idealni predstavnik atinske države“ (Đurić 1976, 95).

Polinik stajanjem na stranu neprijatelja izgubio svoja građanska prava. Doduše, Kreont na nekoliko mjesta ističe da bi se po njegovom mišljenju činom sahranjivanja izjednačili „dobar i rđav“, te da i u smrti treba da postoji jasna distinkcija ko je radio u korist grada, a ko protiv njega. Ovo nas dovodi do problema sticanja i gubljenja tih prava – u antičkoj Heladi pravo građanstva sticalo se na osnovu krvne veze, odnosno rođenjem,⁵⁹ ali građanin je prema svom polisu imao i obaveze, a jedna od njih bila je – *odanost*. Boreći se na strani Argivaca, Polinik je tu obavezu iznevjerio; bivši vezan za Tebu rođenjem – njegova krvna veza sa saplemenicima bila je neraskidiva. Ako je u antičkom poretku „razlika između građanina i stranca bila (je) jača nego prirodna veza između oca i sina“ (De Kulanž 235), da li je borbom na strani neprijatelja Polinik u očima svojih bivših sugrađana nepovratno mogao da postane stranac? Činjenica da se on, kao jedan od nasljednika carskog trona, na čin „izdaje“ usudio zbog iznevjerenog obećanja svog brata Eteokla (sa kojim se, nakon Edipovog stradanja, dogovorio da naizmjenično vladaju Tebom što ovaj nije ispoštovao kada je došao red na Polinika) svjedoči da se na dati postupak odlučio podjednako i zbog nepravde koja mu je nanešena i zbog strasti za vladanjem. Građanstvo ne predstavlja samo formalnu vezu između pojedinca i polisa (države), budući da se zasniva na statusu (koji se sastoji od prava i dužnosti), članstvu (tj. pripadnosti jednoj zajednici) i učestvovanju (u oblikovanju budućnosti te zajednice). Po ovome se vidi da Poliniku nije moglo biti osporeno članstvo zbog porijekla koje ga je krasilo, ali u domenu statusa i učestvovanja on jeste iznevjerio osnovne principe građanstva. Pitanje da li je status građanina neopoziv, pod bilo kojim okolnostima, ili je u pitanju „ugovor“ koji u određenim situacijama može biti raskinut, zapravo je problem koji odavno okupira proučavaoce prava.

Odnos između građanina i države, kao i građana među sobom, od davnina regulisali su zakoni, pisani ili nepisani, bez obzira na to da li su bili „božansko delo prenošeno predanjem, ili su bila delo umnih ljudi koji su ih propisivali“ (Ristić 1995, 78). Međutim, ova tragedija nam nudi odgovor na pitanje – šta se dešava ako su pisano i nepisano pravo u međusobnom sukobu i kojeg se treba pridržavati?

⁵⁹ „U okvirima stare helenske tradicije, koja je u Heladi vukla korene još iz dalekog preistorijskog perioda, pripadnost plemenu davala je *prirodno pravo* na svojstva slobodnog građanina. (...) Tako se čuvala stara plemenska tradicija prema kojoj se po rođenju sticalo pravo građanstva i ulazilo u društveni sloj građana. Posle određenog perioda, čija je dužina zavisila od šire društvene zajednice kojoj je jedinka pripadala, slobodni članovi postajali su punoletni, i tek tad sticali pravo da učestvuju u upravljanju gradom-državom, ali i da *izvršavaju neizbežne obaveze* koje su ih vezivale za nju. Tako se održavala čvrsta veza između jedinke i zajednice, između građanina i njegovog polisa“ (Ristić 1995, 77-78) (istakla S.K.R.)

Odnos pisanih i nepisanih zakona

Ako bismo pisano pravo vidjeli kao zakon, a nepisano kao običaj, danas bismo uglavnom stali na stranu pisanih zakona zbog dokazane vrijednosti pisanog prava, iako običaj i dalje ima važno mjesto – nepisane norme ponašanja nisu nastale u trenutku, već u dugotrajnom procesu koji je obuhvatao mnoge generacije, zbog čega su teško promjenljive (Rašović 45).

Sofoklova tragedija problem pisanog i nepisanog prava, između ostalog, postavlja kao problem običajnosti i morala. Data distinkcija tek znatno kasnije ustanoviće se u Hegelovo doba:

Običajnost je korporativna i to su principi ponašanja ove ili one zajednice, zasnovani na običajima. Moral je opštečovječanski i to su postulati ponašanja pojedinca kao dijela ljudskog roda. Moral je apsolutna običajnost, jedinstvena za sva vremena i narode, za cijelo čovječanstvo. Korporativna običajnost poznaje pojmove kao što su 'svoj' i 'tuđ', 'prijatelj' i 'neprijatelj' [...]. Apsolutna običajnost (moral) priznaje bezuslovan značaj svakog čovjeka, nezavisno od njegovih predikata i korporativne pripadnosti. (Guliga XLI-XLII)

U kontekstu iskustava XX i XXI vijeka problematika odnosa pisanog i nepisanog prava mogla bi se proširiti i na ono što danas nazivamo ljudskim pravima, te bi osnovno pitanje moglo biti – da li se gubljenjem građanskih prava gube i ljudska prava? Znatno nakon antičkog doba jusnaturalistička škola razvrstala je cjelokupno pravo na ono koji se tiče *čovjeka kao individue* i *čovjeka kao društvenog bića*, tj. na ono koje je imanentno prirodi čovjeka, i kao takvo nepromjenljivo, i ono koje se može mijenjati (zavisno pozitivno pravo). Ljudska prava, kao prava urođena čovjeku, iako formalno nisu bila poznata u antičkom svijetu, na neki način jesu postojala – jedan od čuvenih sofista, Trasimah, pored toga što je dao definiciju pravde kao interesa jačega, razradio je i Hipijinu tezu o razlikovanju prirode i konvencije, smatrajući da je *prirodna pravda superiorna u odnosu na konvencionalnu* (Riz 782) (istakla S.K.R.). Prirodna pravda bi se mogla smatrati bezuslovnim fenomenom, tj. onim što se u ovoj Sofoklovoj tragediji označava riječju „božanski zakoni“, a konvencionalna – uslovnim koji se vezivao samo za „ljudske zakone“. Hipija je na taj način anticipirao novovremeno prirodno pravo

u kome se oštro razlikuju *status naturalis* i *status civilis*. Po Hipijinu učenju, ljudski zakon nije izraz božanskog zakonodavstva, nego promjenljivo delo *ljudskog dogovora* ili sporazuma, konvencije (...), po kojem ono ne dopunjuje prirodu, nego je, naprotiv, sputava i ometa, i poslušnost prema njemu nije drugo nego znak straha, nesamostalnosti i

slabosti. Postojan i za sve obavezan jeste samo nepisani božanski zakon, jer se njemu svi pokoravaju bez opiranja, instinktivno i spontano. (Đurić 1976, 195)

Za antičkog čovjeka nepisani zakoni nisu bili stvar konvencije, već duboko ukorijenjenih osjećanja i vjerovanja da ih nije stvorio ni jedan smrtnik – oni su se rodili u nebeskom etru o čemu govori i Antigona kada je Kreont upita kako se drznula da pogazi njegovu naredbu:

„Ta valjda ne dade mi Div tu naredbu,/ ni Pravda, sustanarka donjih bogova,/ što ljudma ove postaviše zakone./ Ne smatrah tako jakom tvoju naredbu/ da božje, nepisane, stalne zakone/ preteći može; ti si ipak smrtan stvor./ Od danas nisu oni, ni od juče ne/ no večno važe, niko ne zna otkad su“ (Sofokle 180).

Suprotno tome, Kreont postavlja sigurnost i snagu države kao najveću vrijednost, prenebregavajući „opšteljudske norme“ koje su iznad bilo kakvog zakona; građanina vidi kao nekog ko se bespogovorno pokorava državi, dok ga Antigona posmatra kroz koncept individualiteta koji državu treba koriguje ako ova pogriješi. Moglo bi se reći da je dramsko i pravno jezgro izgrađeno oko stava da naredbu ili zakon ne treba poštovati ako je rđav i nepravedan, što nas dovodi do problema građanske neposlušnosti.

Građanska neposlušnost/ građanska hrabrost

Danas se građanskim, političkim, socijalno-ekonomskim i novim ljudskim pravima ljudima garantuje sloboda pod zakonom. U isto vrijeme, ova prava im omogućavaju ne samo da utiču na funkcionisanje zajednice, već i da posredno kontrolišu vlast. Ako vlast donosi ili nameće nepravedne odluke koje vrijeđaju ljudsko dostojanstvo građani imaju pravo da se suprotstave takvoj praksi što sa stanovišta morala i legitimiteta predstavlja građansku hrabrost, a sa stanovišta zakona i legaliteta građansku neposlušnost. Ipak, ova dva termina se mogu izjednačiti, budući da je riječ o javnom, svjesno političkom aktu, kojim građani reaguju na nepravdu. Ona ne podrazumijeva rušenje cjelokupnog pravnog poretka, nego nenasilni otpor prema nekom zakonu ili aktu koji ima efekat zakona. U prilog tome ide i činjenica da se „neposlušni“ građanin svjesno pokorava posljedicama svog djelanja u smislu da prihvata „kaznu“. Harop Frimen je proučavajući fenomen građanske neposlušnosti ustanovio da nije riječ o običnom kriminalnom aktu, budući da je usmjeren ne protiv pojedinca, već protiv države, i da kao takav ukazuje na nepravdu. Frimen spominje i još nešto što je od izuzetne važnosti za „slučaj“ Antigone – ovaj vid nenasilnog otpora može da sadrži religijsko-filozofske elemente (Freeman 232), o čemu je već bilo

riječi. Sa stanovišta ubjedljivosti argumenata koje prilikom sučeljavanja potežu i Antigona i Kreont, njegovi bivaju slabiji zato što se zadržavaju u domenu socijalno-političkog promišljanja, dok njeni prodiru u područje religije i etike. Međutim, Antigona vrlo lako prelazi sa teze o poštovanju volje bogova na tezu o vlasti koja se osilila: „Al’ otkuda bih lepšu slavu postigla/ no otud što sahranih brata rođenog?/ Ta svi bi rekli da se njima mili to/ kad jezik im nek bi zatvarao strah./ Al’ s vlašću druga sreća ide pod ruku,/ pa sme da dela i da zbori po volji“ (Sofokle 182). Sve do razgovora sa sinom Hemonom, Kreont održava privid vladara koji čvrsto vjeruje da sve što radi – radi za dobrobit naroda. Kada ga Hemon suoči sa činjenicom da ga se narod, zapravo, plaši i da ne smije naglas da kaže šta misli pritom ga savjetujući da „luk da suviše ne zateže“, Kreont konačno pokazuje pravo lice autokrate koji smatra da volja naroda ne treba da određuje njegove postupke, i da država pripada onome ko vlada njome. Tako se kroz priču o vlasti i poštovanju zakona dolazi do ključnog problema – da ni jedan zakon koji se ogriješi o pravdu ne može biti valjan.

Pravo i pravednost

Sukobljavanje fenomena zakona i pravednosti bilo je predmet mnogih velikih književnih djela (između ostalih, na to su, pored *Antigone*, ponudile umjetnički odgovor Eshilove *Eumenide*, te kasnije Šekspirov *Mletački trgovac*) i poznato je od davnina. Još je u antičko doba Ksenofont zabilježio razgovor Sokrata i Hipije u kojem se izražava sumnja u istovjetnost ovih pojmova, jer su zakoni promjenljivi: „Kako bi ko, Sokrate, držao za ozbiljnu stvar zakone ili to da im se pokoravaš kad njih sami zakonodavci zbacuju često i menjaju?“ (Đurić 1976, 194). Na ovaj način Hipija ne zagovara pobunu prirodnog prava, već izražava sumnju u sve zakone, bilo ljudske bilo božanske, budući da se i oni razlikuju od naroda do naroda.⁶⁰ Iako se socijalni imperativi i državne naredbe moraju poštovati, oni koji ih propisuju moraju voditi računa o tome da u njima ne bude prisutno ništa što bi vrijeđalo ljudsko dostojanstvo ili univerzalni osjećaj čovječnosti. Ako, pak, do toga svejedno dođe, pretjerano rigidnim sprovođenjem zakona koje ne uzima u obzir sve okolnosti nekog čina, onda nije mjerodavan zakon po sebi nego pravno osjećanje naprednijih građana.⁶¹

Odnos pravednosti i zakona mogao bi se vidjeti i kao sukob između etike i politike,⁶² koji je konstatovao još Teofrast (up. Đurić 1976, 420-421), a Sofokle

⁶⁰ Kasnije će i Platon odbaciti ideju da su zakoni i moral sasvim konvencionalni (Bakl 237).

⁶¹ U Atini demokratija je bila konstantno na oprezu, pa je atinska vlada „kao što doznajemo iz Aristotelova Ustava atinskog gl.44, svaki dan imala drugoga predsjednika, tako da su se na položaju predsjednika vlade mogli izređati svi čestiti građani koji znaju kako se država održava, razvija i unapređuje“ (Đurić 2006, 90-91).

⁶² Isti problem, doduše sa mnoštvom različitih spoljašnjih elemenata imamo prisutan i u Sofoklovom *Filoktetu*.

ga je usmjerio u nešto drugačijem pravcu – pravcu tumačenja postupaka mitskih heroja ne samo sa etičke, već i psihološke tačke gledišta. Zadatak etike nije samo „u tome da nas upozna s tim šta je moral, koje su njegove osnovne komponente, nego i da zauzme kritičko stanovište prema postojećoj moralnoj praksi. [...] Etika treba da pokaže i kakve moralne sudove ljudi donose, ali i kakve treba da donose o određenim karakterima i postupcima“ (Mučibabić 91). U kontekstu ovih riječi lik Antigone je modelovan kao etičan, budući da se kritički odnosi prema odluci vrhovnog autoriteta, bivajući svjesna njegove suštinske nepravednosti. Kreontovo naređenje dolazi u sukob sa zakonom zasnovanim u ljudskoj prirodi koji će vjekovima kasnije Kant definisati riječima „moralni zakon u meni“, a koji bi se mogao izjednačiti sa pojmovima savjesti i pravde.⁶³ Još je Protagora smatrao da Stid i Pravda čine čovjeka državotvornim bićem (Đurić 2006, 100). Ako bismo Stid zamijenili jasnijim pojmom, npr. pojmom Savjest, onda bismo vidjeli da zapravo Antigona nastupa sa pozicija državotvornog bića, dok kod Kreonta postoji transformacija savjesti u egoizam. On na početku figurira kao vladar koji uvodi red u ratom opustošenu Tebu, ali tokom vladavine mijenja se njegov doživljaj sebe pri čemu narasta lažna svijest o vlastitoj važnosti.

Zanimljivo je da se glavnina ove problematike danas tiče onoga što se smješta u domen ljudskih prava, koje je literatura anticipirala znatno ranije nego što su praktično ušla u upotrebu. Danas savremene teorije insistiraju na tome da je prepoznavanje ljudskih prava čin koji podrazumijeva *ozakonjenje savjesti u odnosu na pravo*:

The recognition of human rights has externalized, as it were, the confrontation in extreme situations between laws and the inner authority of conscience in a test of the law against fundamental principles accorded the status of superior law. In that sense, one can regard the recognition of human rights as the juridification of conscience vis-à-vis the law. (Hirsch Ballin 7)

Bez obzira na sve paralele u osvjetljavanju razlike između dvije koncepcije autoriteta ova tragedija nudi i „dubinski“ uvid u antički doživljaj ljudskog života. Iako se pridržavala nepisanih zakona čovječnosti, Antigona je dijelila tragičnu sudbinu Edipa i ostalih Lajevih potomaka, što dodatno učvršćuje stav antičkog čovjeka da ljudski život, bez obzira na sav napor da se uredi nekim

⁶³ U prilog tezi da je problem između zakona i pravde aktuelan još i danas svjedoče i ove riječi H. Ballina: „The issue of your relationship to laws that you believe you cannot in all conscience obey is a universal one. In view of the consequences, the dilemmas to which that issue gives rise are far from simple“ (Hirsch Ballin 7).

pravilima i zakonima, u krajnjem zavisi od sudbine. A od sudbine se, ipak, ne može pobjeći.

Zaključak

Ako bi se postavilo pitanje – na koji način literarna djela mogu da doprinesu pravu, taj uticaj bi svakako bio posredan: vjerovatno se nikada ne bi dogodilo da neka zemlja zbog književnosti promijeni pravnu normu ili zakone. Međutim, književnost može da doprinese unapređivanju prava zato što „sheds light on law’s gaps, rhetoric and moral stance. It elucidates law’s limits and highlight law’s exclusions“ (Baron 1060).

Između stvarnog života i idealne moralne svijesti postoji oblast prava i zakona koji su usmjereni ka organizaciji moralnog života i ograničavanju zla. Jedno bez drugog – ne mogu: pravo bez morala vodilo bi u samovolju, moral bez prava zadržao bi se samo na nivou lijepe, ali prazne priče. Koja je u uloga književnosti u tome? Da li nam „pričanje priča“ može pomoći u smanjivanju jaza između realnog i idealnog? Posvećenost pravdi uvijek je na neki način inspirisana *ljubavlju prema drugima*. Ako svako ne-ja doživljavamo kao Drugog, sa velikim početnim slovom, kako se za to zalaže Emanuel Levinas (Lévinas 1987), onda borba za humanost i ličnu slobodu, koja i danas, u XXI vijeku, spada u jedno od egzistencijalnih pitanja – ima svoju mogućnost za punu realizaciju. Drugog možemo istinski voljeti i poštovati jedino ako ga razumijemo, a empatija, utkana u najveće ideale poput istine, pravde, slobode i ljubavi, predstavlja jedan od ključnih elemenata socijalnih vrijednosti. Književnost nam daje upravo mogućnost da sagledamo stvari iz perspektive drugih. Učeći iz fiktivnih iskustava likova bačenih u sasvim konkretne životne okolnosti pravo se može unaprijediti promovisanjem pravde. Takođe, treba voditi računa o tome da li je primjena nekog pravila u skladu sa ljudskim dostojanstvom i da li se jedinstvenost svakog pojedinačnog života, i okolnosti koje ga čine, mogu uklopiti u opšti sistem pravila.

Jedan od najvećih njemačkih tragičara, Fridrih Šiler, u početku je poput antičkih pisaca, smatrao da je suština tragedije u izazivanju saučešća kod gledalaca. Međutim, kasnije mijenja svoj stav u skladu sa Kantovim da je svrha prikazivanja tragedije u *moralnom otporu patnji*. Odnos književnosti i prava može shvatiti i u tom smislu – kao demonstriranje moralne slobode, one slobode koja se ne može ni omeđiti, ali ni spoznati krhkim ljudskim zakonima. U tom smislu Antigona težnja za pravednošću je jača od njene želje za životom. Sofokle se u nekoliko navrata bavio likovima koje je karakterisao radikalni individualizam i tvrdoglavost (npr. Ajant, Kreont...), a među grčkim tragičarima bio je poznat po tome što je u centar svojih tragedija postavljao ljudsko stremljenje najvišim moralnim htijenjima, pri čemu se tragično „očitava kao sukob volje i stvarnosti koja se oglašuje o uzvišene etičke principe. [...] Glavni lik

je protuteža ovakvim 'običnim' karakterima i svojom se voljom ističe nad svima ostalima, a strogi etički okviri iz kojih protagonisti ne žele izaći vode ih mahom, u smrt" (Škiljan 538). U modelovanju svojih junaka Sofokle se upravljao prema idealnoj normativnosti uobličavajući ih, ne kakvi jesu, poput Euripida, već kakvi treba da budu. Budući da je u centar svog interesovanja stavljao ljudski karakter i njegovo izražavanje, moglo bi se reći da njegovo djelo predstavlja podstrek za samousavršavanje sa jedne strane, dok sa druge neminovno svjedoči o nesavršenstvu i zavisnosti od karaktera drugih. Istovremeno, ovo je i priča o odnosu prava i života – nikada se život u cjelosti ne može obuhvatiti zakonima i normama, jer je njegova pojavnost mnogo bogatija i kompleksnija. Književnost nam približava doživljaj pravednosti zasnovan na individualnom viđenju dobra i zla, na ličnom iskustvu i uvjerenjima, jer se apstraktnost prava umanjuje svaki put kad čovjeka približimo svom oku. I nije važno da li je taj čovjek stvaran ili izmišljen sve dok nas njegova sudbina dodiruje. Time jačamo svoju vezu sa dobrotom, pravednošću i empatijom doživljavajući Drugog kao sebi ravnog. Stoga, stvarni život, a time i literatura kao njegova najistinitija fiktivna sublimacija, mogu i treba da posluže kao dopuna prava, ali i kao dopuna čovječnosti.

Literatura:

- Bakl, Stiven. „Prirodni zakon“. *Uvod u etiku*. Preveo s engleskog Slobodan Damjanović. Sremski Karlovci/ Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.
- Baron, Jane B. „Law, Literature and Problems of Interdisciplinarity.“ *Yale Law Journal*, 1999: 1059-1085.
- Blaise, Marie, „La mort, le conte et la laide semblance.“ *Entre-deux-morts* (sous la direction de Juliette Vion-Dury, préface de Daniel Sibony), Limoges: Pulim, 2000: 109-137.
- Buhvald, Volfgang, Holveg, Armin, Princ, Oto. *Leksikon pisaca, filozofa, teologa antike i srednjeg veka (grčki, latinski i vizantijski autori)*. *Tuskulum leksikon*, preveo Albin Vilhar. Beograd: Dereta, 2003.
- De Kulanž, Fistel. *Antička država*, Beograd: Plato, 1998.
- Detoni-Dujmić, Dunja. Ur. *Leksikon svjetske književnosti. Djela*, Zagreb: Školska knjiga, 2004.
- De Plansi, Kolen. *Rečnik pakla*, preveo sa francuskog Ivan Radosavljević, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Eshil – Sofokle – Euripid. *Grčke tragedije (Okovani Prometej, Car Edip, Antigona, Medeja)*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1985.
- Đurić, d-r Miloš. *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Izdavačko preduzeće narodne republike Srbije, 1951.

- Đurić, dr Miloš N. *Istorija helenske etike*. Beograd: BIGZ, 1976.
- Đurić, Miloš N.. „Sofokle“ (pogovor). U Sofokle: *Antigona*, sa grčkog preveo Miloš N. Đurić, redaktor prevoda Anica Savić Rebac, Beograd: Evro-Giunti, 2006: 79-111.
- Freeman, Harrop A. „The Right of Protest and Civil Disobedience“, in: *Indiana Law Journal*, Issue 2, volume 41, winter 1966: 228-254.
- Hirsch Ballin, Ernst. *Law, Justice, and the Individual*, Leiden - Boston: Brill, 2011.
- Jovašević, Dragan. *Leksikon krivičnog prava*. Beograd: Javno preduzeće Službeni list SRJ, 1998.
- Koterel, Artur. *Rečnik svetske mitologije*, preveo s engleskog Pavle Perenčević, Beograd: Nolit, 1998.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse*, Paris: Le Seuil, 1986.
- Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*, Paris: Hachette, 1987.
- Mučibabić, Milimir. *Sociološko-pravni pojmovnik*. Beograd: IK „Draganić“, 1996.
- Pavićević, Vladimir. „Građanska neposlušnost u savremenoj političkoj teoriji“, u: *Godišnjak fakulteta političkih nauka, I deo: Politička teorija, politička sociologija, politički sistem*, Beograd: FPN, 2009: 79-95.
- Perović, Milenko A. *Etika*. Novi Sad: Grafomedia, 2004.
- Pravni priručnik o pravima i dužnostima građana*, drugo prošireno i dopunjeno izdanje. Beograd: „Savremena administracija“, 1961.
- Raz, Džozef. *Etika u javnom domenu*. Podgorica: CID, 2005.
- Rašović, Zoran P. *Građansko pravo*. Podgorica: Pravni fakultet, 2006.
- Ristić, Svetislav. *Helenski svet I, osnovi evropske civilizacije*, Beograd: DBR International Publishing, 1995.
- Ristić, Svetislav. *Helenski svet II, bogovi i smrtnici*. Beograd: DBR International Publishing, 1995. (Ristić 1995 b)
- Riz, Viljem. *Filozofija i religija. Istočna i zapadna misao (rečnik)*, preveli sa engleskog Jovan Bavić, Ivan Vuković, Mašan Bogdanovski I dr. Beograd: Dereta, 2004.
- Singer, Piter (ur.). *Uvod u etiku*, preveo s engleskog Slobodan Damjanović, Sremski Karlovci/ Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.
- Solovjov, Vladimir. *Izabrana djela, tom I. Filozofija morala*. Podgorica: CID, 1994.
- Srejović, Dragoslav, Cermanović-Kuzmanović, Aleksandrina. *Rečnik grčke i rimske mitologije*, peto izdanje, Beograd: Srpska književna zadruga/ JP Službeni list, 2000.
- Stivenson, Čarls. „Priroda etičkog razilaženja“, u knjizi *Etika. Ogledi iz primenjene etike*, priređivača Dragana Jakovljevića, Podgorica: CID, 1999.
- Škiljan, Dubravko (ur.). *Leksikon antičkih autora*, Zagreb: Latina & Graeca/ Matica hrvatska, 1996.

Zamurović, Aleksandar. *Mitologija Grka i Rimljana, ilustrovani enciklopedijski rečnik*, Beograd: Stoper book, 2003.

Živković, Dragiša. Ur. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit/ Institut za književnost i umetnost, 1986.

INTERDISCIPLINARY VIEW OF THE RELATION BETWEEN LITERATURE AND LAW BASED ON A GREEK TRAGEDY

This paper is about assessing the connection between two different fields – literature and law. To examine law and literature as an instance of interdisciplinarity can be questioned first of all because the textuality of law is different from that literature: interpretations of legal text invoke coercive power of state, while interpretations of literary text examine power of art of words. Considering the fact that law is not an autonomous system of norms, but rather an instrument of conscious pursuit of social welfare, it requires lawyers to understand not only legal, but also social facts. Therefore, literature is to supplement, enrich or correct law offering better insights into law issues. This paper will enlight some aspects of that influence using Sofocle's *Antigone*.

Key Words: literature, law, Sophocle, *Antigone*, justice, authority, civil disobedience.

LITERATURE AND TRANSLATION STUDIES

Jelena Pralas, Filološki fakultet, pralas@t-com.me

UDK 821.111'25

Abstract: After emerging in the 1970s under the umbrella of linguistics, Translation Studies has grown into a very developed autonomous discipline which today includes many different schools. What they have in common is the fact that they frequently take literary texts as the subject of their study. Approaching it in different ways, Translation Studies deal with, among other things, the influence of translation on literary canon, the influence of translation on solidifying relations of inequality (between the colonizers and the colonized), the reception of literary works in translation, the differences between different translations of the same literary works in different time periods and stages of development of a society, an analysis of a translator's style in relation to the style of the author, and the links between translation and literary criticism and various other aspects. Through the example of my research into the translation of culture-specific items in the fiction of the contemporary British writer Julian Barnes, I will try to demonstrate how Translation Studies research can contribute to a deeper and much better informed reading of literary works and analysis of writers' expression and style.

Key Words: translation, literature, Translation Studies, research, culture-specific items, translation procedures.

I Introduction

In today's world where translation is one of the buzz-words, no discussion about an inter-disciplinary approach to literature can be complete without an attempt at analysing the relations of literature and Translation Studies – the discipline which deals with translation and its interpretation in the broadest possible sense. This is precisely the topic of this paper, which deals with two aspects of these relations: literature (literary text) as the subject of Translation Studies and the way in which Translation Studies can contribute to a deeper understanding of literature (or to literary criticism), which I will try to support by presenting the example of the research I carried out into the translation of culture-specific items in the fiction of the contemporary British writer – Julian Barnes. In other words, I will try to explain on the one hand what literature can give to Translation Studies and on the other what Translation Studies can give to literature.

II Literature as subject of translation studies

Translation Studies emerged as an independent discipline in the 1970s and is still struggling for its position in the world of science. It went through a process of consolidation in the 1980s and 1990s and thereafter experienced huge diversification. Two key approaches in Translation Studies in the first decades of their existence can be described as linguistic and literary. The linguistic approach emphasized its scientific or empirical nature and from the outset aimed at “making the study of translation rigorously scientific and watertight” (Snell Hornby 14) by “adopting views and methods of the exact sciences, in particular mathematics and formal logic” (Snell Hornby 14). This approach focused on the process of translation and through various schools active since the 1970s it reached its climax in the corpus-based translation studies introduced by Mona Baker. It is worth mentioning that this approach in Translation Studies does not use literature or literary texts as its subject of study since the scholars within this approach think literary texts present “deviant language inaccessible to rigorous analysis or scientific explanation” (Snell Hornby 23) (!).

This is absolutely the opposite from what the scholars of the Literary Approach think and do. They study literary texts only, considering them particularly interesting. But they do not deal only with the literary text itself, comparing source and target text, or different translations of the same piece of literature, which is the approach based on comparative literature. Within this approach, scholars also deal with many other issues and aspects. For example, some of them approach translation as manipulation since “from the point of view of the target literature every translation implies a degree of manipulation of the source text for certain purposes” (Hermans 11). Others start from the theory of literature as a poly-system and see translation “as an integral part of the target culture and not merely as a reproduction of another text” (Snell Hornby 24). There are scholars who study the role of translator in shaping a literary canon, strategies employed by translators, and norms related to translation at a given point in time, measuring the impact of translation, determining the ethics of translation, as well as the existence of a translator’s individual style. An interesting field that scholars of this approach also deal with is the inequality of the translation relationship since, in their opinion, translation was “effectively used in the past as an instrument of colonial domination – a means of depriving the colonized peoples of a voice” (Bassnett 4).

These are only some aspects of the linguistic and literary approach in and their relation with literature as the subject of their study. The trend today is that Translation Studies are hugely diversified; they seek to make alliances with other disciplines, like corpus linguistics, gender studies and post-colonial theory; and there is a well defined need to combine the methods and approaches

developed so far in Translation Studies, as well as in other disciplines. This is exactly what the research I will briefly describe seeks to do.

III Translation studies and literary criticism

But before that, let me focus on the second aspect of the relations between literature and Translation Studies. I want to mention here – the relation of Translation Studies and literary criticism, or the way in which Translation Studies can contribute to a deeper understanding of literature and the writing process, since it is also one of the topics Translation Studies scholars discuss.

As far back as in the 1980s (arguing though that Translation Studies do not present an independent discipline), Jovan Jančićjević, for example, wrote that an analysis of translation, particularly comparing the source and target texts can serve the purpose of studying literature. “Careful and comprehensive study of the translation process” he says “can be extraordinarily fruitful when examining the literary creative procedure, for the psychology of literary creation and literary theory” while

criticism of a translation, particularly a textological one, based on the comparison of a source and its translation, can serve the purpose of studying the source literature itself and the purpose of making theoretical generalizations, taking particularly into account repetitions of the procedures and multiplications of artistic results that provide the basis for making conclusions about internal regularities and their checking.⁶⁴

On the other side of the world, almost 20 years later, Marilyn Gaddis Rose also focused on the relation between Translation Studies and literary criticism arguing that they have always been interdependent and that “translating helps us get inside literature – by translating or comparing translations or source and target text we are moving inside what we are reading, examining literature from the inside” (Rose 7). She concludes that “If we do not juxtapose a work and the translations it elicits we risk missing many a gift inside the borders.... Without the reading strategies highlighted and focalized by translation studies, we will miss much of what literature has to

⁶⁴ “pažljivo i svestrano proučavanje prevodilačkog postupka [...] moglo bi biti neobično plodno za ispitivanje književnog stvaralaškog postupka, za psihologiju književnog stvaranja i teoriju književnosti” and that “kritika prevoda, naročito tekstološka, zasnovana na upoređenju izvornika i prevoda, može poslužiti za proučavanje same izvorne književnosti, kao i za teorijska uopštavanja, s posebnim obzirom na ponavljanje postupka i umnožavanje umetničkih rezultata koji pružaju podlogu za izvođenje unutrašnjih zakonitosti i provjeru” (Jančićjević 157).

offer... Translation Studies points us to a sure way of participating in literature and adding to its richness" (Rose 8).

IV Translation studies research

After having conducted the research in Translation Studies, I have to say that I share her opinion, since I set out to study and describe the process of translation but ended up not only with results useful for Translation Studies and related to the process and results of the translation process, but also with some interesting results that help us understand certain features of Julian Barnes's writing process and style.

The research dealt with the translation of culture-specific items in the fiction by Julian Barnes, the contemporary British writer, well known to our audience, if for nothing else than for winning the 2011 Man Booker prize for his novel *The Sense of and Ending*. This most recent novel was, however, not in the corpus of the research which comprised 6 of his earlier novels (*Before She Met Me*, *Flaubert's Parrot*, *History of the World in 10 ½ Chapters*, *The Porcupine*, *Talking it Over*, *Love*, etc.) and a collection of short stories (*The Lemon Table*) and their translations, while the methodology used for the research was designed through combining methods stemming from cultural studies and studies of translation.

The first task within the research was to define culture-specific items as a unit of study, which was rather complicated since it is very difficult to define culture in the first place. But, the definition provided by Franco Xavier Aixela, a Translation Studies scholar proved to be very useful. He defined culture-specific items as

[t]hose textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product fo the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text. (Aixela 58)

On the basis of this definition, juxtapositioning the source and the target texts I identified CSIs and categorized them on the basis of their origin and their type to the following groups: Personal names, Geographic names, Names of products of human activities, CSIs related to cultural concepts, CSIs based on specific use of language (colloquialisms, idioms), Puns and jokes and Parts of the text in third languages.

After identifying and categorizing the CSIs, I described the procedures used for their translation, dividing them in two broad categories of preserving and substituting the CSI. The group of procedures for the preservation of

culture-specific items includes the procedures of Repetition, Transcription, Non-cultural translation and inter-textual and extra-textual gloss, while the group of procedures for the substitution of culture specific items includes the procedures of Synonymy, Partial universalization, Absolute universalization, Naturalization, Deletion and Autonomous creation.

At the end of my work, I described the cultural specificity of the CSI in the target text as either bearing cultural specificity of the source text, being neutral, or becoming specific for the target culture.

This research yielded many useful results that are related to the translation process and the role and style of the translators and produced a huge data base which provides me with the opportunity to form numerous correlations and study different aspects of the process.

But the research also resulted in certain findings that are useful for a better understanding of Julian Barnes's fiction, and I would like to focus on them here. First of all it proved that in Barnes's fiction there are numerous culture specific items originating from a large number of different cultures, and that Barnes, contrary to popular belief, is not only writing about England, but also about other cultures, most frequently French but also American, Bulgarian, Swedish....

The research enabled me to dwell in the inner-space or between the source and the target text, which Marilyn Rose describes like "the 'interliminal text', unwritten but paraphrasable" and says that "[t]he interliminality is the gift translation gives to readers of literature" (Rose 9). There I could focus more on the strong presence of colloquialisms in Barnes's language, as well as on his particular approach to the idioms that he frequently plays with. For example he changes *Once bitten, twice shy* into *Once bitten, twice bitten* (Barnes 1983, 20), or „*Bob's your uncle*“ into „*Bob's your auntie*“ (Barnes 1983, 145), producing a humorous effect.

Idioms are nearly always difficult to translate and by playing with them in this way, Barnes made translators' lives even more difficult, but also led our research to the conclusion that playing with idioms is a significant feature of his style. The same can be said of the specific verbal humor that the research also helped us highlight. Barnes has developed a habit of creating jokes and puns based on a combination of two different languages, as in, for example, Flaubert's parrot where he makes the joke

Once you catch your bear, says the Macedonian proverb, it will dance for you. Gustave didn't dance; Flaubear was nobody's bear. (How would you fiddle that into French? Gourstave, perhaps.) (Barnes 1985, 49)

In order to translate this joke, the translator had to resort to extra-textual gloss and, by doing so, basically killed the joke.

V Conclusion

But the research did not provide these very specific results only, but also enabled me to make quite significant generalizations. One of the interesting findings, on a more general level is that in the corpus there are two different types of culture-specific items – those related to the fabula and those related to the language. Most frequently the first group is preserved, while the second is substituted, creating the effect that in the target text the literary pieces bear the specificity not of the English language in which they were written, but of the culture the fabula is located in, most frequently English, but also French and Bulgarian in some of the novels.

One of the most significant conclusions we can make, however, is that most of the above findings provide us with a fresh insight into the literature by Julian Barnes and we would probably have never focused on them if we had not carried out this research in the field of Translation Studies. I think it clearly demonstrates how Translation Studies are capable of providing us with a deeper insight into a literary piece or, as Marylin Gaddis Rose put it, how “linking translation studies and literary criticism enriches the reading of literature” (Rose 9).

References:

- Aixela, Javier Franco. “Culture-specific Items in Translation” in *Translation, Power, Subversion*. Ed. Alvarez Roman and Vidal, M. Carmen-Africa, Multilingual Matters Ltd, 1996.
- Barnes, Julian. *Before She Met Me*, London: Picador, 1983.
- Barnes, Julian. *Flaubert’s Parrot*, London: Picador, 1985.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*, London and New York: Routledge, 2003.
- Hermans, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Worcester: Billing & Sons Limited, 1985.
- Janjićević, Jovan. “Prevođenje i tumačenje književnosti”. U *Teorija i poetika prevođenja*. Ur. Rajić, Ljubiša. Beograd: Prosveta, 1981.
- Rose, Marylin Gaddis. *Translation and Literary Criticism*, Mancheste: St. Jerome’s Publishing, 1997.
- Snell Hornby, Mary. *Translation Studies – An Integrated Approach*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co, 1988.

KNJIŽEVNOST I STUDIJE PREVOĐENJA

Nakon što su se sedamdesetih godina prošlog vijeka pojavile u okviru lingvistike, studije prevođenja izrasle su u danas veoma razvijenu samostalnu disciplinu koja u sebi obuhvata niz pravaca i škola čija je zajednička značajka da od samog začetka za predmet proučavanja često uzimaju književni tekst. Pristupajući mu na različite načine, studije prevođenja bave se, između ostalog, uticajem prevođenja na književni kanon, uticajem prevođenja na učvršćivanje neravnopravnih odnosa u društvu (u odnosima između kultura kolonizatora i kolonizovanog), recepcijom književnih djela u prevodu, razlikama između prevoda književnih djela u različitim epohama i različitim fazama razvoja društva, analizom stila prevodioca i njegovim odnosom sa stilom autora, vezom između prevođenja i književne kritike i raznim drugim aspektima. Na primjeru istraživanja prevođenja kulturoloških obrazaca u prozi savremenog britanskog pisca Džulijana Barnsa, pokušaćemo ukratko pokazati kako istraživanje u okviru prevodilačkih studija može da doprinese znalačkim čitanju književnih djela i analizi izraza književnih stvaralaca.

Ključne riječi: prevođenje, književnost, studije prevođenja, istraživanje, kulturološki obrasci, prevodilački postupci.

THE CURRENT RELEVANCE OF REALIST DISCOURSE

Aleš Vaupotič, University of Nova Gorica, ales.vaupotic@ung.si

UDK 82.02“19”

Abstract: The paper focuses the idea of realism by explaining the evident situation that the realist approach is the oldest of Western art practices, which – running in parallel to other currents – has extended into the second half of the twentieth century and even further. The discussion expands beyond literature to other arts. The starting point is the notion of literary realism after 1830 as used in literary history linked to the “great” novelistic tradition. In the twentieth century, the status of literary realism with its varieties of late and “neo-” realisms turns problematic. The reconsidered idea of realism unequivocally renounces links with the scholarly traditions explaining realism as “representation” or “reflection” etc. of the objective reality. The “debate on expressionism” in the 1930s and the avant-garde movements – in some of its tendencies – are an extension of the realist movement. The reconsidered view on realism is founded on the concept of the archive, increasing in importance on the theoretical level and in various poetics throughout the twentieth century. (However, Walter Benjamin's theory of allegory, though it could be considered a variant of the theory of archive, falls outside the limits of realism.) The paper argues for the discursive definition of realism, advanced by Hans Vilmar Geppert on the ground of Peirce's pragmatism, avoiding the pitfalls of traditional approaches to realism.

Key Words: realism, realist discourse, Hans Vilmar Geppert, Charles Sanders Peirce.

1. The concept of “current relevance”: a methodological outline

The dissatisfaction with the fragmented image of the world complacently represented in the modernist and postmodernist art practices of the 20th century is the starting point of this quest for a definition of realism in literature. At the same time, an analysis of Dickens' *Hard Times* (1854) using Bakhtinian methodology discloses an archive-like model of reality, which is composed of strictly isolated voices. The misunderstanding and communicative breakdown occur regularly throughout this novel on multiple levels: between characters and on the level of narrators (Vaupotič 2009, 175-185). The two initial insights lead to the question: is there something different in the Dickensian spatialized dispersion of discursive unities from the modernist fragmentary world view? The simple association of Dickens with modernist novel seems, however, unsatisfactory.

The troublesome intuition as a point of departure sets off an inquiry with the aim to construct a “currently relevant” poetics of realism: an explanation of procedures and conceptual frameworks that result in a

specifically realist conception of the world. The study progresses through three stages by juxtaposing pairs of three elements. The first stage is an introduction that examines the association between realism (the first element) and literature (the second element) in the literature from 1830 onward; this part scrutinizes – and rejects – the theoretical attempts that derive realism from “representation” or “reflection” of extra-literary sources.

The second stage of the research introduces the third element in an attempt to break with the standard literary research into realist works: the new media art is juxtaposed with the literary tradition and the point of intersection between the two is examined. The problem of new media literature discloses specific communication models that order the new-media textuality: the text as game and the concept of digital community are considered on the grounds of theory of cybertext by Espen J. Aarseth. For the main investigation into the problem of realist discourse the theoretical problems involved in the mechanical construction of texts are of crucial importance.¹ A cybertext constructs the text, which is subsequently encountered by the reader and read, from pre-existent fragments, i.e. from an archive of (potentially multimedial) inscriptions.² On the one hand, in the communication model of a realist novel some person, the author, writes about her or his perception of the world (other people, the contemporaries), and the reader is faced with a consummated utterance presented in the finished novel. In a cybernetic textual machine, on the other hand, the fragments are recombined into the text “by themselves” bypassing the author's control – the archive of documents automatically flows into a “trans-human” new media “utterance” (Vaupotič 2010, 321-331). Therefore in literary machines the human cognition is pushed to the margins of communication. From this point of view, i.e. as far as it follows a mechanical sign generation, the cybertext turns out to be a distorted image of literature as a mirror or a daguerreotype-like reflection.

The third and last section of the argument presents the junction of new media art communication models and realism. The treatise emphasizes the notion of archive on the level of theory and in various artistic poetics and practices. The key theoretical link is Lev Manovich's definition of new media

¹ Erich Auerbach explicitly associates modern realism of Stendhal with globalization caused by new transportation and communication media: “[...] the progress then achieved in transportation and communication, together with the spread of elementary education [...], made it possible to mobilize the people far more rapidly and in a far more unified direction; everyone was reached by the same ideas and events far more quickly, more consciously, and more uniformly. For Europe there began that process of temporal concentration, both of historical events themselves and of everyone's knowledge of them, which has since made tremendous progress and which not only permits us to prophecy a unification of human life throughout the world but has in a certain sense already achieved it.” (Auerbach 459).

² The second stage of the study in fact concludes with a discussion of categorical obstacles to computer-based simulation of language.

object, which “consists of one or more interfaces to a database of multimedia material” (Manovich 227). It seems that the practice of an author of a new media object is similar to the task of a realist author – both use a collection of (verbal) documents to construct new artistic artefacts that are supposed to introduce order into a mere archive of discontinuous elements. The new media objects are “collections of individual items, with every item possessing the same significance as any other”, says Manovich (218). For him, this is not an acceptable condition and emphatically calls the interactive narrative “a holy grail of new media”.³ It would appear that the aforementioned novel *Hard Times* is such a narrative, which can be analytically decomposed into an archive of equal elements, but at the same time the novel presents the reader with an overall air of coherence. The modernist author's effort to construct a polyperspectivist and heterogeneous image of reality thereby becomes a tautology in the face of an inherently chaotic “output” generated by algorithmically accelerated “poetry machines” (Link 2007). The solution for a “currently relevant” poetics of realism is finally found in Hans Vilmar Geppert's application of Peircean pragmatism to realist novels of the 19th century.

2. Theory of Reflection and the “Expressionismusdebatte” in the Late 1930s

Some parts from this three-stage reconstruction of the realist discourse shall be highlighted. The disease with the fragmentary representation of reality is explicitly formulated by György Lukács in his famous essay *Es geht um den Realismus (The Realism in the Balance, 1938)*, which is, on a declarative level, a program of realism building on the Marxist notion of reflection. On the epistemological level, i.e. an author's relation to the world, Lukács strongly rejects any modernist perception of fragmentariness. He evokes Marx, who states: “The relations of production in every society form a whole” (*Aesthetics and Politics* 31-32). The totality intensifies with time; Lukács continues:

the ‘totality’ becomes ever more closely-knit and substantial. After all, according to Marx, the decisive progressive role of the bourgeoisie in

³ See “Pause & Effect.” In *The Language of New Media* Manovich also proposes the conception of synthetic “realism [which] is qualitatively different from the realism of optically based image technologies (photography, film), for the simulated reality is not indexically related to the existing world” (168). The idea of “synthetic realism” is tailored to new media, but it is at the same time a symptom of a global turn from modernism and avant-garde discourses to realist traditions. “Redefining the very concepts of representation, illusion and simulation, new media challenges us to understand in new ways how visual realism functions” (179). And: “Just as classical ideology, classical realism demanded that the subject completely accepted the illusion for as long as it lasted. In contrast, the new meta-realism is based on oscillation between illusion and its destruction” (188).

history is to develop the world market, thanks to which the economy of the whole world becomes an objectively unified totality.

The totality appears in two ways:

Primitive economies create the superficial appearance of great unity; primitive-communist villages or towns in the early Middle Ages are obvious examples. But in such a 'unity' the economic unit is linked to its environment, and to human society as a whole, only by a very few threads. Under capitalism, on the other hand, the different strands of the economy achieve a quite unprecedented autonomy, as we can see from examples of trade and money – autonomy so extensive that financial crisis can arise directly from the circulation of money. As a result of the objective structure of this economic system, the surface of capitalism appears to 'disintegrate' into a series of elements all driven towards independence.

The unity underlying the network of capitalism paradoxically becomes visible in the times of crisis.

The underlying unity, the totality, all of whose parts are objectively interrelated, manifests itself most strikingly in the fact of crisis. Marx gives the following analysis of the process in which the constituent elements necessarily achieve independence: 'Since they do in fact belong together, the process by means of which the contemporary parts become independent must inevitably appear violent and destructive. The phenomenon in which their unity, the unity of discrete objects, makes itself felt, is the phenomenon of crisis. The independence assumed by processes which belong together and complement each other is violently destroyed. The crisis thus makes manifest the unity of processes which have become individually independent.'

The false autonomy of social subsystems is unmasked in the condition of crisis, which disrupts the "so-called normal manner" of capitalist system.

Applied to our present argument this means that in periods when capitalism functions in a so-called normal manner and its various processes appear autonomous, people living within capitalist society think and experience it as unitary, whereas in periods of crisis, when the autonomous elements are drawn together into unity, they experience it as disintegration. With the general crisis of the capitalist system, the experience of disintegration becomes firmly entrenched over long

periods of time in broad sectors of population which normally experience the various manifestations of capitalism in a very immediate way.

These insights are tied to Lukács's critical notion of "reification", which is, in an oversimplified explanation, the assumption of phenomena without considering their contexts. Lukács criticises Ernst Bloch, and "expressionists" and modernists' standpoint in general, that they disregard the fact of an underlying totality, which is the force stemming from a violent disruption of existing social institutions and orders of behaviour. He, as it is well known, attacks them of being ethically questionable etc. It is worth noting that Adorno's critical response to Lukács⁴ nevertheless explicates a proto-Foucauldian element of the "rarity of discourse"⁵ in Lukács's appeal to maintain the attention on the discursive surface of scattered documents to identify the power-relations inherent in discursive practices: Lukács clearly distinguishes between an "abstract" and a "real possibility" (*Aesthetics and Politics* 157).

What becomes clear is that Lukács identifies a necessity of totalization stemming from the crisis itself, as seen from the Marxist point of view. The crisis should not be "represented", it must be transformed through (Lukács's version of) socialist realism into typical and evoke the so-called element of "partisanship". What needs to be added here is the fact that Lukács's thoughts on the relationship author – work, the question of artistic poetics, remain utterly problematic. Lukács's contribution to this approach is limited to his point of contact with the theory of discourse on the epistemological level. However, other participants in the "debate on expressionism" – Brecht, Adorno, though Walter Benjamin is a possible exception – also do not provide a valid poetics of realism, neither a currently relevant poetics of any kind.

3. The Problem of the Sign – Hans Vilmar Geppert's Peircean Theory of Realism

The linking of the realism's dilemma with the issues of algorithmic textual conglomerates points to an interesting poetological problem. It seems that if algorithms randomly – or incomprehensibly – produce phenomena, which can be identified as signs for humans to interpret, then these entities might not actually be signs, but mere "insignificant" materialities. The second stage of this inquiry, which emphasizes the problem of meaningful reconstruction of artistic artefacts building on an archive of problematic signs

⁴ In *Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus* (Reconciliation under Duress, 1958, in *Aesthetics and Politics*).

⁵ The idea is systematically presented in Foucault's monograph *L'Archéologie du savoir* (*The Archaeology of Knowledge*, 1969).

(Lukács's discontinuous "real" and non-abstract possibilities), points to the need for an artistic poetics that could shed light on the issue of literary realism. This is the task of the third stage of this study.

It is obviously not the case that the signs without being tied to an arbitrary code (such as Saussurean signs) – or if this code is obviously destructive in nature – are meaningless. An example is scientific research, which supplies meaning to natural phenomena by definition. Therefore an alternative conception of a sign is needed, which is provided by the tradition of semiotics founded by Charles S. Peirce. For Peirce a sign is what is interpreted as a sign.⁶ E.g. a typical indexical sign would be smoke that stands for fire. The link between the sign and the object is not a convention but a consequence of an existential fact, which is affirmed in the interpretation. Peircean sign is a genuine triadic relation of a representamen, i.e. a sign, an object and, most importantly, an interpretant – an irreducible unit consisting of a new sign interpreting the original sign. Peirce as a practicing chemist and geodesist – a "hard" scientist by occupation – proposes a semiotic theory suitable for research into natural phenomena. The signs may be produced in any way imaginable, also by some computer (mal)function.

3.1 Pragmatism, semiotics, and the theory of scientific inquiry

In Peirce's late period after 1902 and as part of the third and "Final Account" of signs (1906-10) semiotics is linked to his theory of inquiry and to pragmatism (Atkin). The semiotic becomes closely connected with

the standard idea of scientific method as being the method of constructing hypotheses, deriving consequences from these hypotheses, and then experimentally testing these hypotheses (guided always by the economics of research). [...] Peirce increasingly came to understand his three types of logical inference as being phases or stages of the scientific

⁶ "A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in- some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen. 'Idea' is here to be understood in a sort of Platonic sense, very familiar in everyday talk; I mean in that sense in which we say that one man catches another man's idea, in which we say that when a man recalls what he was thinking of at some previous time, he recalls the same idea, and in which when a man continues to think anything, say for a tenth of a second, in so far as the thought continues to agree with itself during that time, that is to have a *like* content, it is the same idea, and is not at each instant of the interval a new idea." (*A Fragment*, CP 2.228, c. 1897). See Geppert 1994, 40, 80; Bergman & Paavola www.commens.org/dictionary/term/sign.

method. For example, as Peirce came to extend and generalize his notion of abduction, abduction became defined as inference to and provisional acceptance of an explanatory hypothesis for the purpose of testing it. Abduction is [...] inference to some explanation or at least to something that clarifies or makes routine some information that has previously been “surprising,” [...] given our then-current state of knowledge. Deduction came to mean [...] the drawing of conclusions as to what observable phenomena should be expected if the hypothesis is correct. Induction came for him to mean the entire process of experimentation and interpretation performed in the service of hypothesis testing. (Burch)

The “surprising” phenomenon is the starting point of every scientific inquiry triggering “abductive” reasoning that proposes a hypothesis, which is followed by deduction and, finally, the most physically demanding and costly part of research, the testing (Peirce's induction). Peirce in fact equates abduction with pragmatism as such and with economics of inquiry – since, if a hypothesis cannot be tested, no knowledge is ever gained, which, from pragmaticist point of view, logically invalidates the hypothesis (Bergman & Paavola www.commens.org/dictionary/term/abduction). The Peircean model of sign is obviously more apt for explaining the different semiotic and possibly pre-semiotic domains, as far as they are relevant to any actions by humans.

3.2 Peirce's pragmaticist theory of signs as a poetological model

Is it possible to apply Peirce's semiotics to art practice? The following explicates a structural compatibility between Peirce's pragmaticist semiotics and the (implicit) poetics of literary realism of the 19th century. The link with the scientific theory of inquiry consequently points to a possible answer to the dilemma of the significance of signs that do not depend on a pre-existing code. The non-human (proto)signs – natural and those produced by apparatuses – are therefore (potentially) reintroduced into the culture, the “catalyst” being the great novelistic tradition.

The German comparatist Hans Vilmar Geppert has successfully demonstrated a theoretical alignment of Peirce's pragmatism and the literary realism of the 19th century⁷ in his monograph *Der realistische Weg (The Realist Way, 1994)*. It is worth noting that both phenomena are historically simultaneous. However, there are two challenges involved in such a project,

⁷ Geppert's concept of literary realism excludes naturalism.

should it attempt to present a generally valid “logica utens”⁸ within the domain of the semiotic. On the one hand, the deconstructive approaches need to be accounted for, since they have introduced skepticism towards all conceptions of “reality” throughout the humanities. The other challenge is finding a way to account for what is generally thought of as the “realist” mode of writing, which includes verisimilitude etc.

3.3 “The realist semiotics”

The Peircean answer to the challenges of deconstruction is its selective “inclusion” into the whole of the pragmaticist theory of the sign. Geppert proposes an analogy between the infinite semiosis⁹ and the notion of “différance”, but

for Peirce to expel the truth categorically in the “absence” would be a meaningless idea, even if it is never immediately “present”, in particular not in any system (an additional similarity), nevertheless it cannot be grasped in any other way than through language and signs.¹⁰

Pragmaticism is a kind of semiotics, which gains relevance only when the normal signs fail, when – as in sciences – a “surprising” phenomenon is encountered and it demands explanation, or, in the case of literary realism, when people are faced with an imminent crisis of signs, i.e. when signs clash with reality. Deconstructive answer is meaningless, since it merely affirms the *status quo* of the crisis. For Peirce the meaning of a sign is a human habit (grounded in community and intended for duration). If a new and at least potentially generally valid relationship towards reality is needed, than it has to be somehow reconstructed, even while facing Walter Benjamin’s Angel of history’s rubble-heap. The famous “principle of Peirce”¹¹ states the following: “Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of

⁸ The “logic in possession” as opposed to *logica docens*, which is learned by study (Bergman & Paavola www.commens.org/dictionary/term/logica-utens).

⁹ It is a problematic concept, which has – in strict “infinite” version – later shifted away from the centre of Peirce’s system (Atkin).

¹⁰ „Sofern jedes Interpretans auf 'some other possible sign of experience' ([*Collected Papers of CSP*] 5.505) verweist, hat Peirce entscheidende Momente einer 'dekonstruktiven' Überwindung des Strukturalismus vorweggenommen; [...] Derridas Begriff der 'différance' (sic!) kommt einer bestimmten Form der unendlichen Semiose in der Tat sehr nahe. Aber für Peirce wäre es ein sinnloser Gedanke, Wahrheit prinzipiell in die 'absence' zu verweisen; auch wenn sie nie direkt 'präsent' ist, schon gar nicht in irgendeinem System (eine weitere Gemeinsamkeit), kann sie doch nicht anders als sprachlich-zeichenhaft gefaßt werden.“ (Geppert 1994, 79).

¹¹ As called by the author of the word “pragmatism” William James (Hookway).

our conception of the object” (Peirce). The meaning of a surprising fragment is its interpretant (conceivable practical effects), which is imminently needed in a given situation.

For Geppert, literary realism is the art of interpretant (Geppert 1994, 54, 152) stemming from an immediate experience of semiotic – and existential – crisis. The Peirce’s six-level sign model – representamen, immediate interpretant, immediate object, dynamic object, dynamic interpretant, final interpretant – translates to realist discourse as follows. The “realist way” starts from the immediate interpretant as the first interpretation of the representamen evoking contemporaneous social conventions in a dysfunctional state, which produces the immediate object, “the motivated illusions,”¹² such as Emma Bovary’s self-destructive expectations about the world. It is this medially-induced “inter-reality,” which clashes violently with the given conditions, the dynamic object. The crisis is “amplified” in the reproduction and condensation of available cultural codes and their effects in – and on – the heroine’s illusions. The dynamic interpretant¹³ is the narrative arch of the realist novel. It consists of a multiplicity of immediate interpretants with their immediate objects in experimental recombinations. It is in the recombinant constellations of the dysfunctional cultural codes that the realist verisimilitude is grounded – realism does not reproduce reality but the discontinuous archive of cultural codes (e.g. as construed by Foucaultian archaeology). The final interpretant is the method itself, the realism as a dynamic and continuous way, which stands in stark opposition to a static spatial constellation.

The Peirce’s further semiotic differentiations facilitate an even more detailed explication of the realist discourse, which additionally substantiates the analogy between realism and pragmatism. On the level of the representamen – the different ways of perceiving the sign – the realism is constitutively linked with sinsigns (tokens), singular and uniquely concrete phenomena that demand interpretation. In fact, since Peirce is aware of the ubiquity of the semiotic – he accepts Kantian “transcendental unity of apperception” (transzendente Einheit der Apperzeption) (Geppert 1994, 40, 11), which covers the domain of the semiotic – the genuine non-encoded phenomena that a human might need to interpret are very rare; rather, the singular signs are utterances of legisigns (types), signs that depend on codes. The realism characteristically “exploits” and “uses-up” (verbrauchen) the existing codes. Realism cannot be coded, since it

¹² According to Geppert Roland Barthes’s “*effet du réel*” reduces the whole of the realist discourse to a single constituent part. “Dieser Effekt entsteht aber nur dann, wenn man eben einen einzigen singular denominativen [...] Objektbezug der Erzählzeichen [...] isoliert. Andere Funktionen, z.B die historischen Konkretisationen, aber auch Funktionen der Reflexion, Kritik, Progression, das ‘Verbrauchen’ der Codes usw. heben ihn auf.” (Geppert 1994, 129).

¹³ Geppert calls it “actual interpretant” to make the distinction from the dynamic object in the text more clear.

doesn't produce new legisigns (as literary symbolisms do): the legisign *in potentia* is an ordered archive of sinsigns that resists homogenisation. Geppert uses the term "retro-semiosis" to foreground the non-unified regularity of the archive of cultural codes reproduced in literature.

The indices, in the relation between the sign and the object they are determined by an existential link between them, are typical of realist discourse. An index is not based on any features of the representamen, such as in the case of an icon that resembles the object. It is different from a symbol that depends on decoding through the interpretant. An index needs to be surprising in order to be distinct from the insignificant reality that surrounds it. The symbols – the code-based conceptions of objects – "degenerate" into icons, the images of an imminent crisis. The only way to interpret a malfunction of the system-based orders of objects is by taking it as an iconic sign of the malfunction as such. The reality in realism is not taken for granted, it is a manifestation of unacceptable interpretations that demand a correction. The indices take the role of "attention vectors" through the crisis ridden iconic dispersion of the archive of symbols. They provide a way out. The "metonymisation of metaphor" and the "realist media" are typical realist phenomena: e.g. the money ceases to be part of the symbolic order and begins to signify a unique and concrete situation. What is realistic is the flow of reality through time, not its reflection (the icon of crisis). The realist symbol does not exist, only the symbol *in potentia* as a pluridirectional index is possible. The order within the network of indices is iconic, and it is additionally shifted to a meta-poetic level: Geppert refers to a "metapoetic allegory,"¹⁴ of which the most prominent example is the image of the (realist) "way."

For Geppert, realism is the art of the interpretant, which is why the relationship of the realist sign to the, as Peirce calls it, "the [Final/Immediate]¹⁵ Interpretant" is never guaranteed or given. Realism consists of propositions that can be affirmed or denied. The realist media are claims about what really exists and possesses an immediate relevance. Dicot signs are parts of a continuous chain of inferences. The realist argument, i.e. a sign from the point of view of correct or incorrect reasoning, is the "incomplete induction," the progressive testing of hypotheses from Peirce's theory of inquiry. The "late realism" regularly sways into *aporias*, the no-way-out situations (*Ausweglosigkeit*), however without breaking out into other modes of signification.

¹⁴ In his Abschiedsvorlesung "Prodigium" und Chaos der "Zeichen in der Welt". Wilhelm Raabe und die Postmoderne Geppert points to a possibility of a postmodernist-like features of allegoric imagination (which he construes in the sense of early Walter Benjamin) on the poetic level itself, e.g. in Raabe's novels.

¹⁵ It is used as if – i.e. hypothetically – it were the immediate interpretant, even though it is located in the distant future as a sort of a Hegelian *Aufhebung* of the totality of semiosis.

3.4 “Das pragmatische Erzählen” and the Late Realism

A demonstration of Geppert’s Pearcean interpretation of realist novels exceeds the limits of this paper. The “pragmatic narrative” touches upon all aspects of a realist work: Geppert even demonstrates regular semiotic movement in the titles of the works themselves, e.g. the dynamic continuous movement of meaning encoded in the ordered pair of the red and the black colour in the title of Stendhal’s novel. Some sort of reverse approach is to focus on the “late realism,” which is situated on the margins of realist discourse domain. It is possible to show that Dickens’ novel *Hard Times* is an archive of voices. Geppert himself identifies a communicative discontinuity in the relationship work – reader in Dickens’ *Our Mutual Friend* (1864-65), where for almost one half of the novel the reader possesses two few clues to understand the reality behind the characters’ pretences (Geppert 1994, 463). Each of the voices in late realist narrative is autonomous, placed next to all others equal in value, and irreducible to any unified system-based order, such as is attempted in the scheme of Zola’s naturalism. The novel becomes a space of dispersion that resists unification and even movement. This apparently counters the Geppert’s thesis that the spatial dispersion, which is a sign of crisis, regularly turns into a pragmatistic continuous progression, akin to the scientific inquiry. Thus, Geppert’s model is ambiguous when faced with the task of presenting an answer possessing “current relevance.” The novel is a continuous path from one crisis to another, all born from a retro-semiotic constellation of dysfunctional codes. The meaning is produced through allegory, as construed by Walter Benjamin, who once enigmatically explains it thus:

Just as a mother is seen to begin to live in the fullness of her power only when the circle of her children, inspired by the feeling of her proximity, closes around her, so do ideas come to life only when extremes are assembled around them. Ideas – or, to use Goethe’s term, ideals – are the Faustian “Mothers”. (Benjamin 2009, 35).

It appears that a novel such as *Hard Times* is at the same time a spatialized archive and a linear narrative – linear progression is somehow forced upon the archive of voices, but it is nevertheless brimming with dynamic forces (denounced by Adorno as “magic”)¹⁶ demanding concrete although pragmatic answer.

¹⁶ “the theological motif of calling things by their names tends to turn into wide-eyed presentation of mere facts. If one wished to put it very drastically, one could say that your study is located at the crossroads of magic and positivism. A letter from Adorno to Benjamin from 10 November 1938” (*Aesthetics and Politics*, 129, 136).

References:

- Aarseth, Espen J. *Cybertext*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997.
- Aesthetics and Politics: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno*. London: NLB/Verso, 1977.
- Allison, Sarah & Ryan Heuser & Matthew Jockers & Franco Moretti & Michael Witmore. "Quantitative Formalism: an Experiment. (Pamphlet 1)" <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf> (accessed March 11, 2018).
- Atkin, Albert. "Peirce's Theory of Signs." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2010 Edition)*. <http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/peirce-semiotics> (accessed March 11, 2018)
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London, Brooklyn, NY: Verso, 2009.
- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. <http://www.mxks.de/files/phil/Benjamin.GeschichtsThesen.html> (accessed March 11, 2018).
- Bergman, Mats & Sami Paavola, eds. *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*. 2003. <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html> (accessed March 11, 2018).
- Bovcon, Narvika. "Conceptual passages - Srečo Dragan's new media art projects." *Proceedings ELMAR-2008*. Grgić, Mislav, Grgić, Sonja, eds. Zadar: Croatian society Electronics in Marine, 2008, pp. 483-486.
- Bovcon, Narvika & Aleš Vaupotič & Barak Reiser. *Jaques [dʒei'kwiz]*. Ljubljana: ArtNetLab, 2009.
- Brier, Søren. "Cybersemiotics: An Evolutionary World View Going Beyond Entropy and Information into the Question of Meaning." *Entropy* 12, no. 8, 2010, pp. 1902-1920. doi:10.3390/e12081902
- Burch, Robert. "Charles Sanders Peirce." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition)*. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/peirce> (accessed March 11, 2018).
- O'Connor, Timothy & Hong Yu Wong. "Emergent Properties." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2009 Edition)*. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/properties-emergent> (accessed March 11, 2018).
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

- Geppert, Hans Vilmar. *Der realistische Weg: Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.
- Geppert, Hans Vilmar. »*Prodigium*« und *Chaos der »Zeichen in der Welt«*. *Wilhelm Raabe und die Postmoderne*. Augsburg: Rektor der Universität Augsburg, 2007.
http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2008/1294/pdf/UR_58Raabe2007.pdf (accessed March 11, 2018).
- Hookway, Christopher. "Pragmatism." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2010 Edition)*.
<http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/pragmatism> (accessed March 11, 2018).
- Link, David. *Poesiemaschinen/Maschinenpoesie*. Fink, 2007.
http://www.alpha60.de/research/poetrymachines/DavidLink_PoesiemaschinenMaschinenpoesie_2006.pdf (accessed March 11, 2018)
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001. https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf (accessed March 11, 2018)
- "Pause & Effect."
<http://web.archive.org/web/20080821103014/http://www.pause-effect.com/reviews.html> (accessed March 11, 2018)
- Peirce, Charles S. "How to Make Our Ideas Clear." *Popular Science Monthly* 12, 1878, pp. 286- 302.
<http://www.peirce.org/writings/p119.html> (accessed March 11, 2018)
- Vaupotič, Aleš. "Realism revisited – Dickens' Hard Times as a narrativized archive." *Fortunes et infortunes des genres littéraires. Echinox* 16. Cluj, Romunija: Phantasma, 2009, pp. 175-185. <http://reelc.fri1.uni-lj.si/files/VaupoticAles.pdf> (accessed March 11, 2018)
- Vaupotič, Aleš. »Who Chooses, What the Reader Reads? The Cybertextual Perspective.« *Who Chooses?": Literature and Literary Mediation. Primerjalna književnost* 33, no. 2, 2010, pp. 321-31.

AKTUELNA RELEVANTNOST REALISTIČKOG DISKURSA

Ovaj rad se fokusira na ideju realizma objašnjavajući očiglednu situaciju da je realistički pristup najstariji u zapadnjačkoj umjetničkoj praksi koji se – paralelno sa drugim strujama – rasprostranio u drugoj polovini dvadesetog vijeka, pa i kasnije. Rasprava se proširuje izvan književnosti ka drugim umjetnostima. Početna tačka je pojam književnog realizma nakon 1830. koji je u književnim istorijama povezan sa „velikom“ romanesknom tradicijom. U dvadesetom vijeku, status književnog realizma sa svim njegovim kasnijim

varijantama i „neo“-realizmima ispostavlja se kao problematičan. Ponovo razmotrena ideja realizma nedvosmisleno poriče veze sa naučnom tradicijom objašnjavajući realizam kao „sliku“ ili „odraz“ itd. objektivne stvarnosti. „Debata o ekspresionizmu“ tokom 1930-tih i avangardni pokret – u nekim od svojih tendencija – jesu produženje realističkog pokreta. Ponovo razmotren pogled na realizam je zasnovan na konceptu arhiva, dobijajući na značaju na teorijskom nivou i u različitim poetikama dvadesetog vijeka. (U svakom slučaju, teorija o alegoriji Valtera Benjamina, iako bi mogla biti smatrana varijantom teorije arhiva, pada izvan granica realizma.) Rad navodi razloge za diskurzivnu definiciju realizma, koju je unaprijedio Hans Vilmar Geppert na temelju Pirsovog pragmatizma, izbjegavajući zamke tradicionalnog pristupa realizmu.

Ključne riječi: realizam, realistički diskurs, Hans Vilmar Geppert, Čarls Sanders Pirs.

MUZIKA I KNJIŽEVNOST – ZVUK RIJEČI

Isidora Damjanović, Centar savremene umjetnosti, dora@t-com.me

UDK 78:82

Apstrakt: Polazeći od ideje Valtera Benjamina da se čovjekova percepcija umjetničkog djela mijenja shodno učešću medija u kojem se opažanje organizuje, diskutujemo pitanje konteksta teksta u muzici, i muzike u književnosti, kao pitanje spontanog multimedijalnog procesa stvaralaštva, ali i kulturološkog konteksta u kojem umjetnost obitava. Istorija nam potvrđuje da je umjetnost oduvijek stremila ka prevazilaženju svojih granica, ka oslanjanju na neku drugu umjetnost. Time prvobitni materijali i alati kreiranja idejnog svijeta postaju savršeniji i dostupniji.

Rad *Zvuk i riječi* ponikao je na razmišljanju o uzajamnom odnosu književnog teksta, muzičke strukture i njenog značenja. Ritmom i formom književnost je pratila i stilske promjene u muzici, pa su tako kao izrazi stvaralaštva jedna drugu komplementarno slijedile. Muzika nastaje iz čovjekove potrebe da svoje emocije opiše tonovima, kao što i dekonstrukcija muzike podrazumijeva tekstualno tumačenje koje doprinosi daljoj produkciji mogućih značenja. Sama po sebi, izgovorena riječ je zvuk, sa bojom, ritmom, trajanjem, što je svoje otjelotvorenje ostvarilo u poeziji, koja je obilježila stilske pravce umjetnosti i velika imena literarnog stvaralaštva.

Ključne riječi: muzika, poezija, tekst, opera, vokovizuelno.

Uvod

Ako bismo pokušali da izaberemo jednu od mnoštva definicija muzike, možda je za ovu eksplikaciju najpogodnija ona koja je smješta u neverbalnu, uzajamnu, interpersonalnu i interaktivnu komunikaciju. Po mnogima, prije svih jezik i muzika nas definišu kao ljudska bića, jer baš kao ni jezik ni muzika nije prirodan fenomen već proizvod ljudske djelatnosti, koju možemo okarakterisati i kao spontanu i kao kreiranu. Povezanost muzike i govora ima duboke korijene. Za rano nastalu spregu ova dva psihoakustička fenomena neki naučnici smatraju da su u svojim evolucionim počecima bili jedno: da je ljudska komunikacija nastala kao neko međusredstvo, odnosno nešto između jezika i muzike, između krika i artikulisanog zvuka, nejasnog sloga i kodifikovanog govora. Za razliku od jezika, muzika nije referentna spoljašnjem svijetu – ona se sastoji od nezavisnih, samovoljnih zvučnih obrazaca, od kojih su neki univerzalni u svim muzičkim kulturama, a neki ne. U biti, muzika i govor su dramatično različiti; muzika upotrebljava visinu tonova različito od govora, a u govoru se koristi zvučna boja različita od muzike. Iako se muzika i govor razlikuju u primarnim akustičkim odlikama koje definišu formiranje zvuka, izgleda da se mehanizmi kojima se proizvode i održavaju usvojene zvučne kategorije u oba domena u priličnoj mjeri

poklapaju. Ovaj fenomen ima za posljedicu bolje razumijevanje i izučavanje teorijskih i praktičnih pitanja razvoja ljudske komunikacije. Muzika kao i govor, a notni zapis kao i tekst konstituišu se upravo iz naše potrebe da svoj stav ili proživljeno iskustvo potvrdimo kroz obraćanje primaocu naše poruke koji je posmatrač, čitalac, slušalac onog što imamo da saopštimo. Izraziti se ushićenjem, radošću, negodovanjem, melanholijom znači, zapravo, potvrditi svoje prisustvo u trenutku nekog događaja, svjesno selektovati način na koji smo taj događaj upamtili kao zvuk, riječ, sliku, no isto tako možemo opisati druge ljude i njihove karaktere i sudbine, prirodne fenomene, apstrakciju, na osnovu nekog dokumenta, već stečenog saznanja, ali i na osnovu sopstvene imaginacije. Prema teoretičaru umjetnosti Mišku Šuvakoviću muzika kao umjetnost upravlja jednim saznajnim interesom sopstvenog tipa koji se realizuje unutar značenja koja izvan nje ne postoje (Šuvaković 2002). Razumjeti muzičko djelo znači da smo bili u stanju da u odnosu na njega formulišemo određena značenja, identifikujući na taj način smisao muzičke kompozicije. Značenje se pojavljuje kao efekat odnosa u kojem je slušalac zastupnik između jednog muzičkog djela koje se izvodi u datom trenutku i muzičkih djela koje slušalac čuva u svojoj memoriji. Ako je oslonjena na književni predložak muzika direktnije usmjerava slušaoca u strukturu značenja koja nas udaljavaju od apstraktnog, zbog čega slušanje *upijamo* ne samo kao zvučni prikaz, i ne samo kao čulni opažaj, već jasan slijed asocijacija, odnosno radnju s porukom, u kojoj riječi i sudbina drugih ljudi, prirodnih pojava ili mitskih bića provociraju suštinska pitanja čovjekove egzistencije.

Muzički tekst i literarno

Mađarski kompozitor Bela Bartok je smatrao da obrasci govora mogu ponuditi model muzičke ekspresije emocija. Među stvaraočima XX vijeka i bečki kompozitori Đerđ Ligeti, Diter Šnebel i Karlhajnc Štokhauzen pisali su tzv. *govorne kompozicije* u kojima se muzičke strukture izgrađuju permutacijom jezika, zatim kroz gest i teatralnost kada se asemantički tekstovi stapaju sa muzikom ili se atipične jezičke tvorevine *ozvučavaju* specijalnim efektima u ritmu, koloru, kontrapunktu. Pripadnik češke škole, Leoš Janaček praktikovao je notiranje tonskih uspona i padova, izgovoreni govornih fraza, kao da su male melodije. Čak laičkim osvrtom na strukturu velike i male pjesme, naročito u epohi romantizma, zapažamo savršenu podudarnost, manjih tekstualnih, rimovanih formi sa strukturom muzičke melodije (A-B-A-B). Ipak, komplementarnost prvo biblijskog, a zatim književnog teksta i muzike uspostavljena je još u Srednjem vijeku, da bi za Bahovo vrijeme baroka i Mocartovog klasicizma dostigla neslućene razmjere.

Povezana sa religioznim ceremonijama, radom, ratom ili samostalna, muzika je uvijek ispunjavala društvenu funkciju propagande. Dok je svjetovna

muzika veličala žive društvene događaje kojima se uspinjemo na različite nivoe statusa i moći (vjenčanje, lov, rat, ceremonija ustoličenja vladara...) duhovna muzika je uglavnom opjevala gubitke, odnosno nemogućnost ljudskog bića da onakvo kakvo jeste odoli iskušenjima koja ga čine nemoćnim. Reklo bi se, da su muzika i književnost, a može se reći i umjetnost uopšte, u srži svoje inicijacije optočene nekom vrstom odstupanja od norme, nekom vrstom prestupa koji prvo šokira, zatim nas zavodi, a potom podstiče na dugotrajnu zamišljenost nad intencijom ljudske prirode da stalno provjerava granice svog tijela i duha. Nije iznenađujuće što su Grci držali do toga da muzika služi vaspitavanju duše, a da se kroz proučavanje njene strukture, izučavaju i kosmička tijela, njihovo kretanje, kao i oratorska umijeća pojedinaca ili pak građenje stihova i scensko izvođenje poezije. Dakle, mišljenja grčkih filozofa opredijeljena su ka problemima što ih nameće priroda, a ona predstavljaju vječnu smjenu suprotnosti, dobra i zla, radosti i tuge, smijeha i tragedije. Još je antičko doba kroz Orfeja kao božanstvo muzike prepoznalo krhkost ljudske prirode.

Mit kaže da je poslije konačnog gubitka svoje voljene Euridike, uzrokovanog kršenjem zabrane okretanja za njom, Orfej nastavio da pjeva tako zanosno da je njegova smrt potresala cijelu prirodu. Dok je zajedno s lirom plutala na rijeci Hebar njegova odrubljena glava nije prestajala da pjeva, dokazujući Orfejevu nemoć da spasi dušu. U orfičkim himnama, ističe se neizostavna potreba za spasenjem. Orfej je razbio čaroliju, prekršio pravilo u trenutku kada se njegova voljena vraćala u gornji svijet, osvrnuo se za sobom i izgubio je. Njegova muzika je predodređena da prekrši pravilo ćutanja, jer je Orfeja u namjeri da preobrazi svijet, ostavila zaustavljenog između ovdje i tamo, sada i juče, živih i mrtvih. Orfej zapravo nije nigdje. Ovaj mit u centralno mjesto postavlja pitanje statusa ljudskih emocija u svijetu koji ga okružuje, svrstavajući ga istovremeno na ovu ili onu društvenu ljestvicu, sugerisući tako univerzalni sistem vrijednosti koji disciplinuje ljudsko biće, čineći ga dijelom šire zajednice.

Još 1600. godine Jakopo Peri je kroz svoj stvaralački opus zasnovan na mitu Euridike pisao da pjevanje treba da podržava dramsku poeziju i da su upravo stari Grci i Rimljani koristili harmoniju koja je, ishodeći iz govornog jezika, imala tako malo od melodije i pjevanja da je usvojila neki srednji oblik. Prema Periju u poeziji nema mjesta za jamb, „koji nema ničeg emfatičnog, za razliku od heksametra, ali se ipak može reći da su te pjesme prevazilazile okvire običnog jezika“ (Salazar 56). U svom predgovoru za *Euridiku*, Peri postavlja veoma stroge granice između muzike i teksta „tvrdeći da su se stari Grci i Rimljani služili jednom formom deklamacije bliskom govornom jeziku, te su vični metrci mogli bez muke da unesu note u svoju poeziju“ (Salazar 58).

U djelu Tome Akvinskog počela je da se ispoljava jasna srednjovjekovna svijest o sugestivnoj vrijednosti muzike, odnosno njenoj izuzetnoj emotivnoj snazi, kao i spoznaji o mogućnosti kontemplacije bez muzičkog čina. Akvinski je pravio razliku između duhovnog pojanja i tipično estetskog muzičkog iskustva. U

XIV vijeku počinju velika sukobljavanja oko *Ars nove* i *Ars antike*, što je velikim dijelom uticalo na razvoj notacije. Više nije bilo moguće zanemariti problem zapisivanja kompozicija. Nova muzika je morala da bude prije svega čitana da bi mogla biti pravilno shvaćena. Kako se bližio kraj Srednjeg vijeka tako je muzika sve više dobijala obilježja čiste estetike. Prema svedočenju Bokača, Dante, pjesnik iz Firence je često interpretirao stihove uz instrumentalnu pratnju. U *Banketu* Dante eksplicitno pominje muziku naglašavajući da je pjevanje lijepo onda kada su glasovi, kao što nalaže umjetnost, sami sebi primjereni (Jankelevič 1987). Kao pripadnik krugova firentinske *Ars nove*, autor *Komedije* je izbjegavao složeno višeglasje omiljeno kod Flamanaca i podržavao suptilniji spoj u kojem je izvođač mogao slobodno da improvizuje, gotovo uvijek bez čitanja nota. Danteu je bilo poznato polifono izvođenje koje se već koristilo u Parizu (što dokazuje i njegova velika poema u stihovima) od pjevanja psalama do direktnog ili antifonog načina izvođenja rasponzorijuma. Dante je izuzetno dobro poznao muzičku nauku. Njegovu radoznalost je najviše budila harmonija koju je neka viša sila udahнула u nebeske sfere kako bi njihovo kretanje bilo vječno i kako bi se stvarao novi zvuk, toliko nov da se moralo preispitati da li je uopšte moguć. Prema Danteu savršena harmonija se podudara sa vječnim kretanjem. Savršene proporcije, jasan i izražen odraz jedinstva svega, pa samim tim riječi i muzike, ukazuje na to da habitusom medija ne vladaju striktno linije razgraničenja. U dinamičnom sjaju *Raja* Dante je okružen neprestanim smjenjivanjem i preplitanjem solističkih glasova i horova; kao kad se arhanđel Gavriilo odvajava od mnoštva anđela i intonira *Ave Marija*. Danteov hor opjevava svih devet krugova evocirajući na taj način odlazak duša nošenih krilima svijetlosti i harmonije. Firentinski pjesnik drži do toga da zvuk u najvišem i najsavršenijem obliku harmonizacije ima toliko ubjedljivu snagu da razumljivost teksta praćenog muzikom postaje gotovo nevažna.

Sredinom minulog vijeka, Josip Andreis je pisao o Bahovoj vokalnoj muzici, stavljajući poseban akcenat na crkvene kantate, kojih je Bah napisao preko 300. Upravo je kroz ovu formu Bah uveo tekstualnu radnju u muziku, olakšavajući slušaocu da kroz riječ i idejni krug lakše razumije namjeru kompozitora. Prije svega polifoničar, mističan i tajnovit, Bah je kroz kantatu izražavao ozbiljne dileme čovjekova života i stradanja, agoniju, propast i smrt... i u pravom smislu riječi bio je filozof, ali i lirik. Jedna od najizvođenijih Bahovih kantata *Ich hotte viel Bekummernis* u prvom dijelu govori o ljudskoj patnji i stradanjima, da bi kroz propovijed autor izrazio nadu u pravdu i blagostanje. Kantata je u strukturi sinteza barokne arije i ariosa, kojima je uz snažne polifone elemente pretpostavljen dramski rečitativ. Vodeća persona muzičkog baroka, Johan Sebastijan Bah poštovao je načela tzv. *nauke o figurama*, utemeljene na vezi teksta sa određenim muzičkim kretanjima, gdje tekst sugerše razvoj muzičke linije ali tako da veza s riječju bude skrivena. Djelo koje predstavlja jedan od najmoćnijih odraza Bahova genija svakako je *Pasija po Mateju*,

gigantska vokalna tvorevina, građena na ljepoti duhovne lirike i dramizaciji koja vodi tekst kroz suprotstavljene horizontalne i vertikalne kretnje harmonije čija melodija daje specifičan volumen, disonantnu i istovremeno efektanu, tipično bahovsku oporost. Veza između teksta i muzike determinisana je prvenstveno religioznim životom u Njemačkoj za vrijeme baroka, koji je naročito među protestantima bio veoma izražen. Građanski stalež je mnogo polagao na duhovnu muziku, kako vokalnu, tako i instrumentalnu u kojoj su orgulje imale presudnu ulogu kao muzička pratnja biblijskim tekstovima. Kontekst Bahovih vokalnih djela naznačen je u sprezi kompleksne kategorije društvene prakse i superiorne germanske umjetnosti, koja je s barokom težila monumentalnim i duhovno uzvišenim stvaralačkim opusima. Lišena koketnosti i paradnog, intimna i meditativna, Bahova djela su na izvjestan način pokazala kako tekst svojim značenjem naprosto vodi muzičku liniju i tako upravlja ne samo notnim zapisom ili vokalno-instrumentalnim korpusom, već i dinamikom naše percepcije samog djela.

Stavljajući ritam kao središnji preduslov za harmoniju, njemački pjesnik i filozof kruga *romantičara iz Jene* Georg fon Handerberg, poznatiji kao Novalis smatrao je da su duhovne pjesme intimna i ritmična poezija namijenjena pjevanju. Duhovna muzika samo učvršćuje jedinstvo poezije i religije, a sve zajedno unutrašnje čovjekovo biće suprotstavlja spoljašnjem svijetu. O odnosu muzike i poezije pisao je Vladimir Jankelevič rekavši da muzika i poezija imaju zajedničko to što muzika nije stvorena zato da bi se o njoj govorilo, već zato da bi se ostvarila. „Ona nije stvorena zato da bi bila nazivana, već zato da bi bila 'svirana'“ (Jankelevič 97). Poezija je prema Jankeleviču *činjenje dobra*.

Kazivanje predstavlja atrofirano, neuspelo i pomalo izopačeno Činjenje, uzdržano ili samo nagovešteno delanje, reč je obično farisejska i tek posredno deluje [...], osim, razume se, u poeziji, u kojoj samo kazivanje predstavlja činjenje; pesnik govori, ali namena tih reči nije da nešto kazuju, kao reči Građanskog zakona, to su reči kojima se sugerije ili očarava, čarobne reči; neposredna svrha poezije je da stvara pesmu. (Jankelevič 98)

Slično Hajneu, kao teoretičar muzike Jankelevič je smatrao da muzika počinje tamo gdje se riječi zaustavljaju, što je potvrdio i u svojoj knjizi *Ironija*, u kojoj komentariše kompozitorske postupke impresionista: Debisija, Forea, Ravela. Prema pisanju Jankeleviča, Gabrijel Fore je u svojim poslednjim kompozicijama izvršio značajnu redukciju u upotrebi nota. Debisi je na kraju kompozicije *Igra*, kratko i jasno napisao *Gotovo!*, a Ravel okončava *Zrikavca* sa tekstom – *Ništa se ne čuje!*.

„Onako kao što je naučila da se jezgrovito izražava, muzika je ponovo naučila i da 'tiho govori'. Ta ironija koja nas gleda držeći prst na ustima i

za koju bi se reklo da nam govori [...] da nam šapuće da nije u prirodi duha da gromko govori i zauzima mnogo mesta“ (Jenkelevič 93-94).

Jankelevič piše i o tome da, mađarski kompozitor Franc List obično navodi za moto svojih kompozicija tekstove koji su ga nadahnuli da komponuje svoje pjesme; Petrarkin sonet, poglavlje iz *Cvetića*, nekoliko Lamartinovih redaka, Igoovu pjesmu *Ono što čujemo na planini*. U partiturama za klavir ili orkestar List kaže da ga prožima nešto *čija je priroda potpuno drugačija*, nešto razliveno i nejasno u čemu su glas prirode i glas čovječanstva još stopljeni u jedno, nešto što više nije kaos već djelotvorni i iracionalni poredak muzike. Bio kompozitor ili književnik, stvaralac na podjednako dramatičan način opisuje patnju, osjećajući se neshvaćenim, usamljenim i neprilagođenim svijetu u kojem obitava, i svaka riječ i svaki ton su trag izopštenosti jednog duha. Ali ta izopštenost nije indiferentna, niti pasivna, već zahvata složen misaoni proces i kreativnu snagu iz koje proizilazi umjetnikova posebnost i prevashodno opozicija spram ustaljenih normi i mjerila. Mocartov *Rekvijem* je zasigurno vrhunsko svjedočanstvo o ranjivosti ljudskog bića. Pisan za soliste, hor i orkestar *Rekvijem* je ujedno i posljednja Mocartova kompozicija napisana neposredno pred smrt. U ovoj svojevrsnoj sintezi ukupnog Mocartovog stvaralaštva, kompozitor je stvorio grandioznu tonsku konstrukciju, na temeljima tekstualnog predloška. *Lakrimoza* predstavlja genijalan primjer gradacije napona u melodijskoj liniji i tekstualnom značenju, ali nam otkriva i umjetnikovu svijest da odlazi sa ovog svijeta s velikim teretom uzaludnog izmicanja konvenciji i uzalodnog napora da svoju ekscentričnost prilagodi svijetu koji ga doživljava kroz površne i osuđujuće komentare.

Lacrimosa

Lacrimosa dies illa
 Qua resurget ex favilla
 Judi candus homo reus
 Huic ergo parce, Deus
 Pie Jesu Domine
 Dona eis requiem
 Amin

U istoriji muzike malo je sličnih djela koja počivaju na tako dramatičnoj vezi muzičkog i jezičkog znaka kakva je ostvarena u *Lakrimozi*.

Karl Biler nam predočava da teorija o jeziku poznaje tri funkcije rečenice: izazivanje, prikazivanje, ispoljavanje, pri čemu se radnje izazivaju, činjenička stanja prikazuju, a duševna stanja ispoljavaju. Slična dioba funkcija mogla bi se primjeniti i na muziku s tim što postoji opasnost da se učenjem o

afektima u muzici i estetici sentimentalizma svaki vid muzičkog stvaralaštva podvede pod formu *izraz*.

Kao kompozicija, kao napisano slovo, umetnost muzičkog izraza približava se paradoksu koji se, međutim, ne sme odbaciti kao mrtva protivrečnost, nego se mora shvatiti kao živa protivrečnost koja pokreće historijski razvoj. Ako muzika teži da, slično jeziku, postane rečita i ekspresivna – a načelo ekspresije jeste od poznog XVIII veka agens njene istorije, ona mora da bi bila razumljiva da iskuje formule; opera je izgradila rečnik koji se proteže i na instrumentalnu muziku. (Dalhaus 32-33)

Prema pisanju Filipa Salazara, nasuprot jezičkom znaku, kako uviđa Feručo Buzoni, muzički znak dopušta neodređenost i on je politopijski. Buzoni je do takve konstatacije došao analizirajući upravo opere italijanske i njemačke nacionalne škole. Problematiku suštine opere u kojoj se zapleo Rihard Wagner, Buzoni je pronašao u percepciji opere kao totalne umjetnosti, odnosno umjetnosti totaliteta nasuprot drugom totalitetu – svijeta. „Buzoni tako prihvata ideju da *mešavina govornog i pevanog teksta nije problem*; merilo je muzički utisak. Prvi put operski kompozitor prihvata da uloga ne postoji“ (Salazar, 188).

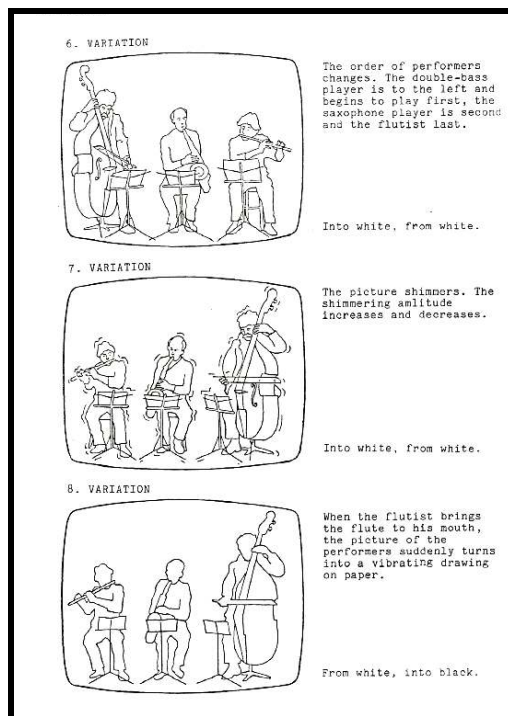
Vagnerova ambicija je bila da stvori muziku koja će preko riječi pronaći razrješenje u univerzalnoj drami. Ono što je Betoven najavio Wagner se smatrao pozvanim da realizuje u spajanju muzike sa drugim umjetničkim formama, što vodi ka svojevrsnoj demokratizaciji umjetnosti. Ako je muzika nametala zakone, Wagner je govorio da su poezija i ples prisvojili dramu. Konstituisana tekstom, uloga je dakle, dio dramske cjeline koja pripada pozorišnom svijetu i pozorišnoj imaginaciji i kao takva ona ne treba da postoji isključivo kao spoj glasa i teksta, tim prije što se određeni glas vezuje za određeni muzički znak, odnosno tonski opseg, koji je paralelan sa književnim predloškom i istovremeno mu podređen načelom izražavanja. Mnogi pozorišni komadi ne posjeduju u sebi intenciju da budu ozvučeni muzikom, a ipak su neki od njih adaptirani u operna djela. Razlog za to, prema Buzoniju jeste činjenica da određene uloge inkliniraju ka tome da kroz muzički znak, na neki način *migriraju* u drugačiju ekspresivnost i time dosegnu patos svojih strasti, odnosno emocija. Opera je kao nijedan žanr prije, sintetizovala totalnost emocije; one koja govori, koja pjeva, ali i one koja ima svoj lik i svoje tijelo, i konačno prostor. Kao najkompleksnija muzička forma, sa pojavom Verdija i Wagnera, opera će imperativom tekstualnog značenja, između književnosti i muzike staviti znak jednakosti.

Kao muzičko-scenska forma, opera koja kroz splet ličnih tragedija predstavlja umjetnikovu misao o nemogućnosti postizanja sreće, za kojom po prirodi svoje naravi strasno žudi, a koja je pisana prema istoimenom djelu koje u istoriji književnosti zauzima posebno mjesto, svakako je *Evgenije Onjegin*. Ova,

po mnogima, najbolja opera Petra Iljiča Čajkovskog pisana je prema Puškinovom romanu i predstavlja intimnu, psihološku dramu troje ljudi – Onjegina, Tatjana i pjesnika Lenskog. I u *Pikovoj dami*, Čajkovski je posegnuo za književnim predloškom Puškina, no bez obzira što se naizgled dijametralno razlikuju, obje opere su fokusirane na psihička stanja glavnih protagonista, koja su prouzrokovana sukobima i krajnjim raspletom dramatičnih situacija. Čajkovski u ovoj operi razmatra tipično prozni problem – sukob između fatalne ljubavi i želju za dobitkom koja proganja zanesenog kockara. Čajkovski je bio pozorišni kompozitor i za razliku od njegovih prethodnika, u središte operске problematike stavio je sudbinu i emocije *čovjeka iz naroda*, zbog čega su mnogi primjetili da se udaljio od filozofsko-simboličkih elemenata, karakterističnih za Vagnerov opus. Čajkovski je stvarao opere na osnovu literature kojoj se divio i koja ga je inspirisala prvenstveno kao književno stvaralaštvo čija snaga leži u dijalozima i opisima likova. Upravo je profil lika bio u središtu inspiracije Čajkovskog i u odnosu na naročito „ranog“ Vagnera – kretnje i mimika njegovih likova izgledaju prirodnije i spontanije. Sa Čajkovskim je primjetna i nova pozicija tijela, koje u operskoj dramaturgiji nije više zarobljeno teškim kostimom, već se, padom scenske monumentalnosti i masivnog dekora, slobodnije kreće i komunicira na sceni. Sa operom se otvaraju brojne dileme oko konzistencije opere kao cjelovitog muzičkog djela. Ova forma jeste stvorena od strane kompozitora ali je inspirisana tekstom koji je napisao drugi autor. Da bi se u potpunosti realizovala ona zahtijeva angažman drugih stvaralaca poput, slikara, kostimografa, koreografa. Postavlja se pitanje: čija je opera izvan partitura? Nesumnjivo je riječ o interdisciplinarnoj formi, koju možemo i komentarisati intertekstulanim pristupom; analizom muzike, orkestracije, libreta, scenskog pokreta, tehnike pjevanja, kostimografije itd. U zavisnosti od načina na koji muzika gradi odnos sa tekstom, pokretom, glasom, mi u onom *deridijanskom* smislu dekonstruišemo operu, odnosno rasklapamo njene slojeve i tumačimo ih. U ovoj muzičkoj formi nailazimo na višeslojnost koja nije moguća kod, recimo, samo instrumentalne ili samo vokalne muzike, i samim tim status muzike nije isti, već možemo da govorimo i o njenoj *primjenjivosti*. Takođe se ta primjenjivost može pripisati i tekstu, i orkestraciji ili baletu u operi. No, prije svega opera će u odnosu na druge muzičke forme upravo zbog radnje predočene libretom i zbog svoje scenske očiglednosti vezati za slušaoca specifičnu dinamiku percepcije, jer ona je muzika koja se događa *tu-sad-i-odmah*, odnosno sluša i gleda, što sugestibilnije utiče na odnos slušalaca prema onom što čuje. Ako bi u najkraćem trebalo da objasnimo čemu tekst i čemu teatar u muzici, onda je to nastojanje kompozitora da svoj imaginarni svijet učini kompleksnijim, ali i realnijim. Ne zaboravimo i to da je opera forma koja se vezuje i za *ideologije na vlasti*. Operске su riječi zapravo direktniji put muzike do slušaočevih emocije, izvan apstraktnih asocijacija koje nosi čist instrumentalni zvuk, a scena je tijelo, pokret i prostor kojima se taj put probija do naše svijesti.

Još je Hektor Berlioz kroz svoja programska djela, poput *Fantastične simfonije* osjetio neophodnost svojevrsnog *objašnjenja* notnog sadržaja. On je uz svoja djela, pisao i neku vrstu vodiča, prema kojem slušalac nepogrešivo, od stava do stava, tumači autorove stvaralačke ideje. Tim postupkom kompozitor utiče na intenzitet i poredak asocijacija kod onog ko sluša njegovo djelo, ali se nadovezuje i na Difrenovo zapažanje da je umjetničko dijelo ono koje posjeduje inicijativu i usmjerava nas šta da čujemo ili vidimo u njemu. Autor *Fantastične simfonije* nedvosmisleno otkriva šta očekuje da slušalac čuje u kompoziciji. Berlioz je najavio da muzika koliko god bila ograničena svojim medijem (instrument ili glas) prenošenja izraza i značenja, istovremeno ima mogućnost dogradnje i oslanjanja na medij neke druge umjetnosti, što vodi ka njenom proširenju, tačnije ka multimedijalnosti.

Umjetnik savremenog doba, Vladan Radovanović upravo u multimedijalnoj pratituri *Recorded/Snimljeno* donosi nam organizaciju pojedinih riječi i sintagmi na engleskom jeziku, među kojima su čitavi srodno zvučni nizovi poput: *or – more, record – cord* i sl. Izvođenje ovih riječi odvija se aleatorički po svim muzičkim činionicima i s obzirom na izbor ansambla, sem po dinamici i artikulaciji koje su precizirane, kao i trajanje u sekundama čime se nadomješćuje ritmički reljef. Tumačeći ovog nesvakidašnjeg stvaraoca, Mirjana Veselinović ističe da je efekat realizacije korišćenih tekstualnih materijala u Radovanovićevim djelima skladan u sintezi riječi i zvuka, jer verbalni sloj nije sputan svojom semantičnošću dok mu zvučni sloj iz muzike kreće u susret (Veselinović 1991). Po prirodi stvari, svaka partitura je muzički tekst sa vizuelnim likom. Ovaj stvaralački opus u teoriji umjetnosti je prepoznat kao *vokovizuelno* ili verbo-voko-vizuelna medijska sinteza koju Radovanović osmišljava kroz tematsku raznovrsnost, enigmatičnosti ali i neobičan poriv za meditacijom. Kao i muzici, Radovanović i jeziku pripisuje mantričko dejstvo, jer i jezik ima svoj zvuk i boju, karakterističnu strukturu.



1. Vladan Radovanović: *Varijacije za TV*

Koristeći se metodom *programskog uputstva*, Radovanović je napisao i *Varijacije za TV*, sačinjene od pokretne televizijske slike muzičara i propratnog komentara onog što oni rade. Zvučnu stranu djela sačinjava govor, muzika pisana za flautu, saksofon i kontrabas, simboli muzičke notacije, crteži, opisi i komentari. Muzička partitura je u ovom kontekstu kao ekran, odnosno medijum koji kroz pisani tekst ispituje samog sebe. Interakcija između muzike i teksta upozorava na jedinstvenost misaonog ishodišta pri istovremenom strukturiranju muzike i teksta kao jedinstvenog medija za kreiranje određene ideje. Zajedno sa notnim i jezički tekst predstavlja ukupan izgled zapisa čitavog muzičkog djela. U navedenom primjeru Vladan Radovanović podržava Dišanov koncept umjetnosti. Umjetnikov cilj nije samo stvaranje umjetničkog djela, pravljenje poezije ili muzičke kompozicije, već upotreba *nečeg* (zvuk, tekst, crtež...) kao kreativnog materijala. Radovanović nam pokazuje da umjetničko djelo nije ono što se prikazuje u prvi mah, već skup ideja, odnosno skup jezika – muzičkog, likovnog, književnog.

Na kraju, nije nepoznato i da je muzika bila inspiracija ili fragment unutar poznatih književnih djela, zbog čega nailazimo na upečatljive muzičke scene u proznom i dramskom stvaralaštvu, ali i u poeziji gdje bih za ovu priliku izdvojila Džojsov izbor pjesama nastalih između 1902. i 1904. godine, a sabranih u zbirku pod nazivom *Kamerna muzika*. Osnovni motiv i okosnica svih pjesama

Džejsma Džojsa u ovoj zbirci jeste muzika, pri čemu pjesnik pokazuje intenciju da njegove pjesme budu predložak za muzičku pratnju. No, ove pjesme nose u sebi muzikalnost svojstvenu Džojsu i ako bi trebalo da objasnimo zašto se zbirka zove *Kamerna muzika*, onda je to zasigurno zbog različitih, ali harmonično sintetizovanih *instrumenata-pjesama* koje nam kroz stihove pružaju užitek u predivnim melodijama engleskog jezika. Muzika je u ovoj zbirci prisutna i kroz ritam, refrene i rime, kao i kroz zvučne ukrase poput alteracije i asonance.

I

Strings in the earth and air
 Make *music* sweet;
Strings by the river where
 The willows meet.
 There's *music* along the river
 For Love wanders there,
 Pale flowers on his mantle,
 Dark leaves on his hair.
 All softly *playing*,
 With head to the *music* bent,
 And fingers straying
 Upon *an instrument*. (istakla I.D.)

Kao *muzičke nosače* zbirke, Džojs često koristi glagole *pjevati* (sing) i *svirati* (play), na šta nailazimo već u prvoj pjesmi *Strings in the Earth and Air*. Ova zbirka pjesma u korelaciji je sa Džojsovom pripovjetkom *Mrtvi*, u kojoj glavni lik umire zato što je obolio pjevajući na kiši serenadu, pod prozorom svoje voljene. Podjednako, Džojs se koristi i *muzičkim prizorima* u romanu *Uliks* – od religioznog pjevanja do džeza. Tokom cijele zbirke *Kamerna muzika*, upravo su ljubav, razočarenje, prolaznost i sjeta, usnopljene muzikom.

Završne riječi

Iz današnjeg vremena, iz vizure elektronskih komunikacija, uviđamo da čitava umjetnost egzistira u jednom novom prostoru virtuelne stvarnosti i da je taj prostor ujedno i zajednička ontološka ravan muzike, slikarstva, književnosti. Tehnički opremljena, dizajnirana, reklamirana, tržišno usmjerena, umjetnost je prekoračila granice institucija, uticaja i jasno definisanih statusa. Muzički video spot, naročito onaj praćen tekstom (lyrics) eklatantan je primjer jedne medijske scene u kojoj se konfrontiraju različiti jezici umjetnosti. Sa jednog istog ekrana možemo razgledati muzeje, čitati romane i poeziju, slušati muziku. I zbog toga naš *govor* samo o muzici ili samo o književnosti nije moguć kao izolovano

diskurzivno područje – nije zato što danas riječi i zvuci obitavaju u epohi slike i brzih riječi, brzih komunikacija, u potrošačkoj epohi noviteta, na raskršću individualne, elitne i masovne kulture, koje im daju nov smisao i trajanje.

Literatura:

- Andreis, Josip. *Historija muzike I-II*. Zagreb: Školska knjiga, 1966.
- Gadamer, Hans-Georg. *Ogledi o filozofiji umetnosti*, AGM, 2003.
- Dalhaus, Karl. *Estetika muzike*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.
- Dona, Masimo. *Filozofija muzike*. Beograd: Geopoetika, 2008.
- Jankelevič, Vladimir. *Muzika i neizrecivo*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.
- Jenkelevič, Vladimir. *Ironija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, 1989.
- Ingarden, Roman. *Ontologija umetnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.
- Muzički modernizam*, zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa Beograd 11-13. X 2007, Beograd: Muzikološki institut SANU, 2007.
- Nelson, S. Robert i Ričard Šif. *Kritički termini istorije umetnosti*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Salazar, Filip-Žozef. *Ideologija u operi*. Beograd: Nolit, 1984.
- Šuvaković, Miško. „Sintetički i analitički pristup značenju i smislu muzike“, zbornik radova, *Muzika kroz misao*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2002.
- Veselinović, Mirjana. *Umetnost i i izvan nje – poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*. Novi Sad: Matica Srpska, 1991.

MUSIC AND LITERATURE – SOUND OF WORDS

Starting from the ideas of Walter Benjamin that the human perception of a work of art changes according to the participation of the media in which perception is organized, we discuss the question of the context of the text in music, music in literature, as a matter of spontaneous process of creation of multimedia and cultural context in which the art resides. History confirms that the art has always aspired to overcome its limitations to reliance on another art. In that way the primordial materials and creative tools of the conceptual become more perfect and accessible.

Essay *Sound and the word* originated in the reflection on the mutual relation of the literary text, musical structure and its meaning. Rhythm and form of literature was accompanied by stylistic changes in the music, and thus as an expression of creativity complement each other followed. Music comes from

human need to describe their emotions tones, such as music and deconstruction music involves textual interpretation that contributes to the production of further possible meanings. The spoken word is sound is by itself, with is color, rhythm, duration, which is generated in the embodiment of the poetry that marked stylistic directions all of art and of the great names of literature.

Key Words: music, poetry, text, opera, vocovisual.

INTERART STUDIES OF LITERATURE AND VISUAL ARTS

Vladimir Martinovski, Ss Cyril and Methodius University,
martinovski@gmail.com

UDK 82:7.01

Abstract: Interart studies must constantly consider the relations and interaction of at least two media, that is, at least two semiotic systems. The position of *reading* those relations, as the position of research, implies continual awareness and a dangerous search for balance in the analysis of that interaction. Hence the path of the scholar could be compared to tightrope walking. At times the scholar must focus more on the analysis of one of the arts, for instance, of the literary text (as in the ekphrasis), but the relevant study must not at any given moment ignore the other art. The study of ekphrasis would be impossible if one neglects the iconographic sources of the works of literature. The study of mixed discourses is also a sort of a movement in the mutual space created by the image and the text. The scholar must never treat only verbal or visual aspects, whereby disregarding their interaction. In the case of syncretic art forms, we find the most evident the ontological position of *in-between*: the cultural product is neither a merely verbal nor a merely visual entity.

Key Words: intermediality, transmediality, multimedia, paintings, text, picture, photography, comic, combined discourse, syncretic discourse, Macedonian literature.

How to read an ekphrasis which, by definition,
uses one medium of representation to represent another?

Michael Benton

The message is always in the active interspace, or in the trembling effect
of meaning, which in an ontological sense activates the reader to stabilise it.

Mitko Hadzi-Pulja

Introduction

At this opportunity we shall try to trace the epistemological positions of inter-semiotic and inter-art studies dedicated to the text-image, that is, literature-fine art relation. Among the numerous attempts to precisely classify the inter-artistic products that are the fundamental platform of our research, we have selected Leo Hoek's classification, based on two criteria: 1) the production criterion (according to which one could distinguish between *primacy of image* or *primacy of text*) and 2) the reception criterion, which implies a *simultaneity of image and text*. According to these criteria, Hoek distinguishes

four types of discourses resulting from the text-image relations: a transmedial, a multimedial, a mixed and a syncretic discourse:

Text/image	Transmedial relation	Multimedial discourse	Mixed discourse	Syncretic discourse
Distinctiveness	+	+	+	-
Self-sufficiency	+	+	-	-
Polytextuality	+	-	-	-
Interrelation	transposition	juxtaposition	combination	fusion
Examples	ekphrasis, art criticism, photo-novel	emblem, illustration, title	poster, comic, advertisement	typography, calligram, visual poetry

Source: Types of intersemiotic relations (according to Leo Hoek)

Starting from this classification, we would like to suggest an analysis of the positions and challenges of the interdisciplinary studies treating the verbal-visual relations. Defining the position of the scholar inevitably accompanies the analysis of the receptive process of intermedial products. We would therefore attempt, through interpreting several pieces of the contemporary Macedonian literary and fine-art production, to compare experiences of researching interdisciplinary phenomena in the four forms of interrelation: transposition (ekphrasis), juxtaposition (of text and photography in a book), combination (comic book) and fusion (visual poetry).

Reading Ekphrasis – *In-between* Words and Images

(Blaze Koneski: *A Visit to a Museum*)

As the starting point of our discussion dedicated to *ekphrasis* as a product of intersemiotic transposition we have selected *A Visit to the Museum*, a short poetic piece by Macedonian poet Blaze Koneski.

Their arms touched each other
in silent excitement
at the entrance to the small hall.
They sat together, closely, on the bench.
They had no need to talk about their life –
they just stared at Claude Monet's *Red Waterlilies*,
and behind them, in silence, Picasso's *Guernica*.
(Translated by Zoran Ancevski)

This poem might be read as a simple poetic testimony of an ordinary event in one of the great museums, but also as a metaphor of the dialogue

between the visual and the verbal, between plastic arts and literature. From the viewpoint of the spatial arrangement, contextual to the topic of our congress, it is indicative that the protagonists are in between two representative works of fine art. On the other hand, the reader of this text, visiting this small poetic museum, is *confronted* with the titles of the two paintings in the two final verses. In his book *Museum of Words*, James Heffernan reminds us that “the ekphrastic poetry of our time [...] represents works of art within the context of a museum, which of course, includes words that surround the pictures we see, beginning with picture titles” (Heffernan 1993).

Certainly, even this poem – in which the works of art are merely named, not described – clearly shows that the creation the meaning of the text is impossible (or incomplete) unless the reader is familiar with the paintings in question! In fact, from the (inter)semiotic perspective, it does make a difference which are the two paintings between which the museum visitors are located. It is indicative that the description, even the very mention of the paintings in a literary context, must needs represent a sort of an *in-between* experience for the reader. In order to achieve the effect of the poem, the readers need to project the paintings in question to their mental screen. And the readers should – at least for a minute – find themselves *in-between* these works of art. In other words, when dealing with the *A Visit to a Museum* poem, the reader requires knowledge of the works of art as a precondition to *understanding* the poem.

Only the reader who was previously the *viewer* of Monet’s and Picasso’s paintings could read the *narratives* of the poem’s protagonists. “*They had no need to talk about their life*” since that role is played by the paintings between which they find themselves. In this poem the paintings (or, even more precisely, the titles of the paintings) should replace words. Meanwhile we must not forget that through the mediation of words the reader is offered the possibility to recollect the works of art.



Claude Monet: *Waterlilies*, 1916

The experience of ekphrasis is an “experience of two representations in two different media simultaneously.” Through the poetic text the reader learns which work of art they are regarding (the idyllic landscape), and which painting

is behind their backs (the most famous painting on the horrors of war). Hence the question: could the reader understand and interpret the poetic text without the semantic potential of the visual texts (Claude Monet's *Waterlilies* and Picasso's *Guernica*)?



Pablo Picasso: *Guernica*, 1937

Michael Benton offers an answer:

Being a spectator involves reading the relationship between two arts, the visual and the verbal [...] The ekphrastic spectator is engaged in a more complex and varied activity than the viewer of a picture or the reader of an 'unattached' poem [...] The ekphrastic spectator is one who contemplates a painting or a sculpture through the eyes of a poet, aware both that the visual work so represented remains, essentially a poetic fiction. (Benton 367-370)

Juxtaposition of Text and Image

(Vladimir Jankovski / Ivan Blazev: *Skopje with Eyes Wide Open*, 2008)

Conceived on the principle of juxtaposing photographs of the Republic of Macedonia capital, taken by the photographer Ivan Blazev, and Vladimir Jankovski's text, the recently published multimedia book *Skopje with Eyes Wide Open* (2008) develops the *in-between* concept as a poetic doctrine. This book does not offer the well-known photographs in postcards, monographs, tourist guides and websites of Skopje. On the contrary, both text and photographs wish to offer a series of images of *another city*, or, as it were: "That other Skopje reveals itself as it starts serving extraordinary sights" (Jankovski/Blazev, 12).

The images of the city suggested by the photographs aim to capture something that mere text or mere photography cannot. In fact, the literary/photographic duo attempts: "to discover those moments and fragments of space in which the city turns its visible face into invisible messages" (Jankovski/Blazev 13). Through the link between the language of photography

and the verbal messages, this book insists to demonstrate that living in the city is a sort of “living and being in between”:

The city always stands ready to surprise us, to challenge us, to make us re-examine the opinion or vision we hold for it. [...] And we are searching for those photographs of the city, which have permanently constructed our cravings for it. Then we compare... We trace no sign of what we have seen on the photographs. The imaginary city hovers between what lies within us and in front of us. (Jankovski/Blazev 40-41).

The authors of this book have explicitly expressed the idea that the essential experience of future viewers and readers is based on the very *comparison* of the images of the city and the images resulting from the synergy of photography and text.



Vladimir Jankovski / Ivan Blazev: *Skopje with Eyes Wide Open*, 2008

Combination of Text and Image

(Dimitrie Duracovski: *Insomnia*, 2001)

Leo Hoek explains the fundamental difference between the mixed and the syncretic discourse:

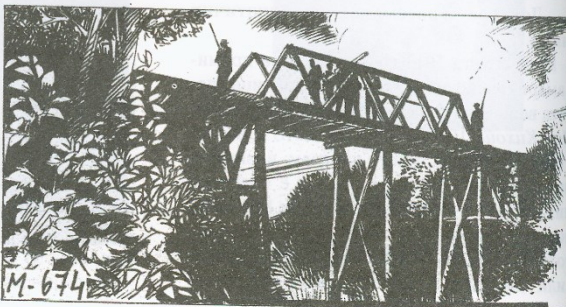
“text and image could combine in order to produce a mixed verbal/visual discourse in which each retains its own identity (mixed

discourse), or they could merge into an inseparable interrelation (syncretic discourse).” (Hoek, 226)

In the contemporary Macedonian literature of the early 21st century there was a whole edition characteristically entitled *Something in Between*, a title which, among other things, suggests the mixed discourse. Apart from the strong genre hybridity, trademark of the works in this edition were also the intermedial approach and the frequent combinations of text and image, the most illustrative example of incorporating the mixed discourse in a literary text being the book *Insomnia* (2001) by the double artist (writer and painter) Dimitrie Duracovski. While reading this post-modern, largely autobiographical, work, the reader encounters a series of visual texts (paintings, photographs, reproductions, drawings and movie frames) as many as eighty times. The visual texts are parallel to the verbal text and establish all sorts of relations with it: ranging from illustration to a visual metatext.

та и трските на ореговите на Уткиниот поток, кај мостот на кој се случила чудната случка која тој ја раскажа во истоимениот расказ. За случката која не се случила, туку е смртна имагинација на Пејтон Фарквар. Но, дали мора нешто вистинско да се случи за да може да се направи расказ? Дали статусот на „функционално-стварно“ е навистина нужен за да се потоне во приказна?

Жестоката и доследна мизантропија потекнувала од атмосферата на сиромаштија и на верски фанатизам во семејниот дом. Се срамел, целиот свој живот, и од потеклото и од името кое го носел, својот татко Марко Аврелие бескрајно го мразел, но и целото свое семејство. Единствен спас од ноќните кошмари кои ги носел од детството се злосторите, во кои докажува дека пороците, злосторот, лудилото и злото не се исклучок, туку правило. Во согласност со својата програма, која ја издигнал на ниво на став, а која подраз-



Dimitrie Duracovski: *Insomnia*, 2001

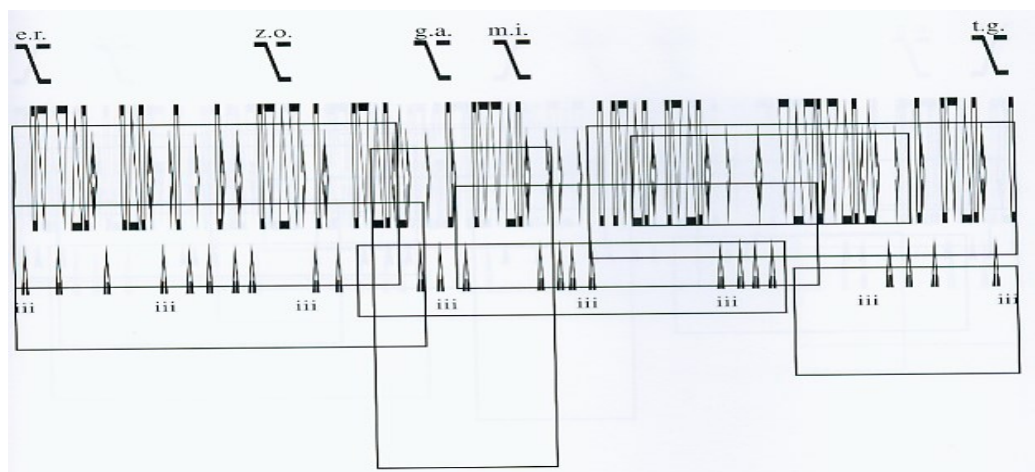
In the tissue of this text, however, one of the most popular forms of contemporary mixed discourses – the comic book – is inserted. Even though the narrative of the execution of a civilian on a bridge during the American Civil War portrayed in the comic (combining images and words) is not directly related to the texts parallelly read, still, this comic offers the reader several opportunities to perceive the intertextual links to several fragments and helps the *understanding* the work as a whole.

Fusion of Images, Words and Sounds

(Metodij Zlatanov, *Doubletree Requiem*, 2007)

We would like to indicate the most recent example of creating a unique syncretic discourse, the *Doubletree Requiem* (2007), a project by Metodij Zlatanov. According to the critic Robert Alagjozovski, he is

a poet who holds an anthological place in Macedonian literature as the representative of the so-called visual poetry, in which, equally to the text, the visuality, the calligraphic, cryptogramic and calligraphic solutions take part in creating the symbolic/semantic code of writing. (Alagjozovski 89)



Metodij Zlatanov: *Doubletree Requiem*, 2007

In fact, in Zlatanov's project, primarily presented in the form of an exhibition and only later published as a book, through the fusion of text, image and sound in an inseparable representation, the artwork could only be realised as an *interspace* of fine art, music and literature.

The calligram consists of three parts: computer graphics (that is, the musical notation) and two types of textual codes, the verses and the duration of the musical movement. In an iconic/metaphorical sense the calligram is balanced, minimalist, interactive [...] the communicative power of the cryptogram depends exclusively on the receptive knowledge of the reader. (Alagjovzovski 94-95)

The architect Mitko Hadzi-Pulja has emphasised the importance of the reader/viewer in this complex inter-semiotic strategy:

The result of this synchronic causal multiplicity is a heterogeneous landscape of countless dimensions [...] The principle of double coding has been established; a synergic marking with two signifiers (signs), verbal and iconic, shifting and diffusing between each other. The message is always in the active interspace, or in the trembling effect of meaning, which in an ontological sense activates the reader to stabilise it. (Hadzi- Pulja 81)

Conclusions

The interartistic studies must constantly consider the relations and interaction of at least two media, that is, at least two semiotic systems. The position of *reading* those relations, as the position of research, implies continual awareness and a dangerous search for balance in the analysis of that interaction.

Hence the path of the scholar could be compared to tight wire walking. At times the scholar must direct more towards the analysis of one of the arts, for instance, of the literary text (as in the ekphrasis), but the relevant study must not at any given moment ignore the other art. The study of ekphrasis would be impossible if one neglects the iconographic sources of the works of literature.

The study of mixed discourses is also a sort of a movement in the mutual space created by the image and the text. The scholar must never treat only verbal or visual aspects, disregarding their interaction thereby. In the case of syncretic artforms the cultural product is neither a merely verbal nor a merely visual entity. As in visual poetry the artist is both poet and painter, as the recipient is both reader and viewer, so the scholar of syncretic intersemiotic discourses can certainly not be a mere art or literary critic, but he or she needs to accept the challenges of interdisciplinarity.

References:

- Алаѓозовски, Роберт. „SANCTUS – Doubletree Requiem“. In *Сум, (Sum)*, No. 58, 2007: 89-95.
- Benton, Michael. 'Anyone for Ekphrasis?'. In *Brithish Journal of Aesthetics*. Vol. 37, No. 4, October 1997: 367-376.
- Ђурацовски, Димитрие. *Insomnia*. Скопје: Магор, 2001.
- Heffernan, A.W. James. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrases from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Hoek, H. Leo. "La transposition intersemiotique pour une classification pragmatique", *Rhétorique et image – textes en hommage à Á. Kibédi Varga*, (éds. Leo H. Hoek et Meerhoff). Amsterdam-Athens: Rodopi, 1995: 65-80.
- Јанковски, Владимир. & Блажев, И. *Скопје со широко отворени очи / Skopje with Eyes Wide Open*. Скопје: Темплу, 2008.
- Kibédi Varga, Aron. 'Criteria for Describing Word-and-Image Relations'. *Poetics Today*. Vol. 10 (1), 1989: 31-53.
- Martinovski, Vladimir. *Ut pictura poesis – Poetry in Dialogue with Plastic Arts* (thematic selection). Struga: SPE. (www.svp.org.mk/uk_6_utpicturapoesis.htm), 2006.
- Riffater, Michael. 'L'illusion d'ekphrasis'. *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. (sous la direction de Gisèle Mathieu-Cactellani), Presses Universitaires de Vincennes, 1994: 213-229.
- Shaffer, Diana. 'Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum'. *Philosophy and Rhetoric*. Vol. 31, No. 4, 1998, The Pennsylvania State University Press, 1998: 303-316.
- Хаџи-Пуља, Митко. „Збирката визуелна поезија...“ ('The Collection of Visual Poetry...'). *Сум (Sum)* No. 58, 2007: 81-82.
- Златанов, Методиј. *Doubletree Requiem*. Скопје: Три, 2007.
- Златанов, Методиј. „La verité en peinture“. *Сум (Sum)* No. 58, 2007: 97-100.

INTERUMJETNIČKA PROUČAVANJA KNJIŽEVNOSTI I VIZUELNIH UMJETNOSTI

Proučavanje međumjetničkih odnosa mora uzimati u obzir relacije i interakcije najmanje dva medija, ili, najmanje dva semiotička sistema. Ponekad moramo da fokusiramo pažnju na jednu umjetnost, kao, na primjer, na književni tekst (u slučaju ekfrazisa), ali relevantno istraživanje ni u jednom trenutku ne smije ignorisati drugu umjetnost: proučavanje ekfrazisa biće nemoguće ako potcijenimo ikonografske izvore književnih tekstova. Proučavanje miješanih diskursa podrazumijeva analizu zajedničkog prostora slike i teksta. U slučaju

proučavanja sinkretičkih umjetničkih oblika, kulturni produkt nije ni samo verbalni ni samo vizuelni entitet.

Ključne riječi: intermedijalnost, transmedijalnost, multimedijalnost, slikarstvo, tekst, slika, fotografija, strip, miješani diskurs, sinkretički diskurs, makedonska književnost.

KNJIŽEVNOST I ARHITEKTURA: ALESANDRO BARIKO – GRANICE PROSTORA

Slavica Stamatović Vučković, Univerzitet Crne Gore, slavicas@t-com.me

UDK 727:929Bariko A.

Apstrakt: Alesandro Bariko (Alessandro Baricco) nas stalno podsjeća da je naše krhko i prolazno materijalno postojanje, prije svega, *prostorno*. Pored specifičnih međuodnosa, njegovi „izmišljeno-stvarni“ junaci često stvaraju, kroz duboko istraživačku, životnu zapitanost i poseban, višeslojan odnos prema prostoru oko sebe (nekad stvarnom, nekad iracionalnom) sa fokusom na fenomen *prostornih granica*. To je upravo susret sa „arhitekturom – envelopom“, temom od suštinskog značaja za teoriju arhitekture i prostora. Ta zapitanost, nastala iz radoznalog posmatranja svijeta oko sebe, proteže se kroz gotovo sve njegove romane, počevši „idejom“ (zapravo stvarnim događajem) iz polovine XIX vijeka, o „kristalnoj palati“ i upotrebi velikih staklenih površina koje brišu granicu „spolja – unutra“, kao nagovještaja jednog novog, modernog doba (*Zamkovi gnjeva*, 1991), preko pitanja, vezanih za prirodne fenomene – „gdje završava more“ (*Okean more*, 1993), do jedinstvenog „poetsko-tehničkog“ opisa specifičnog prostora kuće – „trijema“, kao odgovora na pitanje „gdje počinje kuća“ (*City – roman „zamišljen kao grad u kome su priče četvrti a likovi ulice“*, 1999). *Granica prostora* u njegovim romanima nije linija, nije „borderline“ već „borderspace“, to je prostor „između“ („in-between“) koji postaje prostor za sebe, navodeći nas da shvatimo iskonsku istinu da granica zapravo nema, da su one u nama i našim strahovima a ne u svijetu pojavnih, zavodljivih oblika oko nas, i da se svijet refleksija u kome živimo fluidno pretače od spolja na unutra i obratno.

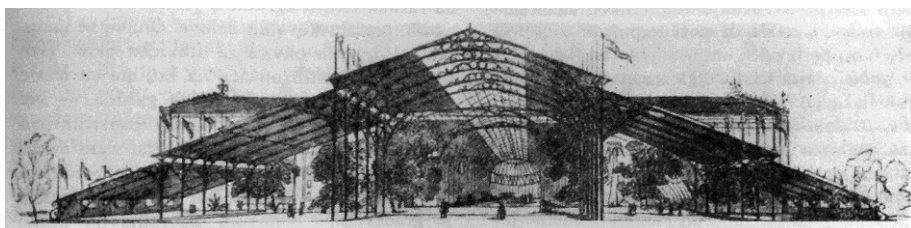
Ključne riječi: granica, prostor, prostornost, prostor „između“, odnos „spolja-unutra“.

A stakla, pričaj mi o staklima. Sve je od stakla, kao kakva staklena bašta,
ali hiljadu puta veća.
Unutra si, a čini ti se kao da si napolju, međutim, unutra si.
Ljudima ne treba ništa objašnjavati, ljudi znaju da je to magija.
(Bariko 2006, 146-147)

Junaci prvog Barikovog romana *Zamkovi gnjeva* (*Castelli di rabbia*, 1991) su sanjari-vizionari, stvarno-izmišljeni likovi, koji žive u vrijeme industrijsko-tehnoloških inovacija XIX vijeka (pojava parne mašine, lokomotive, telefona, fotografije, itd.) i dijele strast prema istraživanjima i novim dostignućima, prevazilažeći granice prostora i vremena. Fascinacija brzinom vlasnika fabrike za proizvodnju stakla, gospodina Rejla, i želja da izgradi prvu željezničku prugu u zabačenom dijelu zapadne Evrope u kome živi (izmišljeni gradić, koji bi mogao

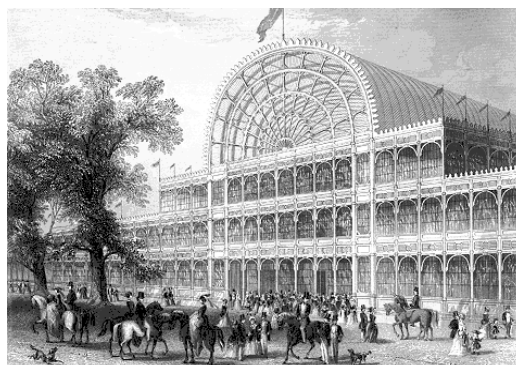
biti i stvaran) prepliće se sa vizijama francuskog arhitekta Ektora Oro-a (Hector Horeau) koji upotrebom novih materijala, gvožđa i stakla, teži da svojim vizionarskim građevinama izbriše granicu između spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora. Njihova ingenioznost, iskorak iz realnosti i ograničenja vremena u kome žive, čine ih, u njihovoj opsesivnoj zamišljenosti, neprilagođenim stvarnosti, često nesrećnim i neispunjenim, ali i vječitim tragaocima za novim i nepoznatim.

Ektor Oro (Hector Horeau, 1801-1872) je stvarna ličnost, francuski arhitekta, čiji nerealizovani projekti su zapravo vizije budućnosti ostvarive tek decenijama kasnije u odnosu na vrijeme kada su nastajale (Giedion 167-168). Giedion (Giedion) opisuje Ektora Oroa kao „jednog od onih arhitekata koji nikad nisu izveli ni jednu građevinu“ a njegovi projekti ostali na papiru („paper architect“) odnosno nisu mogli biti ostvareni jer teorija statike nije bila dovoljno razvijena da bi se mogli izraditi proračuni za tako velike raspone bez zatega. Giedion takođe uviđa da upravo oni „ljudi koji otkrivaju pravi put prije nego se njime može proći, daju pravi impuls za ono što će kasnije postati stvarnost“ (Giedion 167), kako se, sa idejama Ektora Oroa kasnije i desilo. Oroov projekat za Grandes Halles u Parizu iz 1847. godine ostao je nerealizovan (parabolu raspona 86 m bilo je moguće ostvariti tek decenijama kasnije, a osnovni princip ovog objekta primijenjen je na glavnoj zgradi za Svjetsku izložbu u Parizu, 1855. godine). Na velikom konkursu za izradu izložbene hale za prvu Svjetsku izložbu (EXPO) u Londonu (tzv. „The Great Exhibition“ ili „Crystal Palace Exhibition“) koji je raspisan marta 1849. godine i na koji se prijavilo čak 240 kandidata (po nekim izvorima i više, tj. 333 rada), projekat Ektora Oroa, neka vrsta petobrodne staklene bazilike, osvajao je prvu nagradu (Pagliano 173-177). Na žalost i taj projekat ostaje nerealizovan, bar kako je navedeno, zbog visoke cijene i nemogućnosti kasnije demontaže objekta (Giedion 174-183). Žiri odlučuje da se objekat izvede po nacrtima pejzažnog vrtlara Džozefa Pakstona (kasnije Sir Joseph Paxton-a) koji je imao iskustva sa upotrebom gvožđa i stakla u građenju staklenika (greenhouses) i bio lični vrtlar Vojvode od Devonšira (Duke of Devonshire).



Slika 1. Nerealizovani projekat Ektora Oroa (Hector Horeau) - Prva nagrada za Kristalnu palatu, mart-april, 1850. godine

Oroove vizije lake i transparentne arhitekture, koje on ne uspijeva da realizuje, donekle postaju materijalizovane upravo u Pakstonovoj Kristalnoj palati (The Crystal Palace) koja je, za svega nekoliko mjeseci bila izgrađena u Hayd Parku u Londonu. Pakstonovo rješenje je omogućilo ne samo brzu izgradnju objekta, već i njegovu kasniju demontažu i preseljenje. Kristalna palata, nevjerovatnih dimenzija za to doba (dužine 563 m ili 1851 stopa, u skladu sa godinom izgradnje, širine 138 m i visine 39 m), površine oko 74 000 m², četiri puta veća od crkve Sv. Petra u Vatikanu, pokazala je sva dostignuća razvijene engleske industrije, serijske proizvodnje, kao i moć i dominaciju britanske imperije što je, između ostalog, i bio cilj izložbe čiji su inicijatori bili princ Albert i Sir Henry Cole. Podaci o 14.000 izlagača iz cijelog svijeta i 6.200 000 posjetilaca pokazuju svu veličanstvenost ovog događaja. Zarada od ovog industrijsko-tehnološkog spektakla je iskorišćena za izgradnju muzeja u Londonu (Science Museum, the National History Museum and the Victoria and Albert Museum). Nakon izložbe Kristalna palata je demontirana i ponovo montirana u Sydenhamu, u jugo-istočnom Londonu, gdje se koristila i kao sportski centar sve do požara novembra 1936. godine, kada je potpuno uništena. Kao „prototip” moderne arhitekture kasnije je često imitirana, posebno u Evropi, Americi i Australiji.



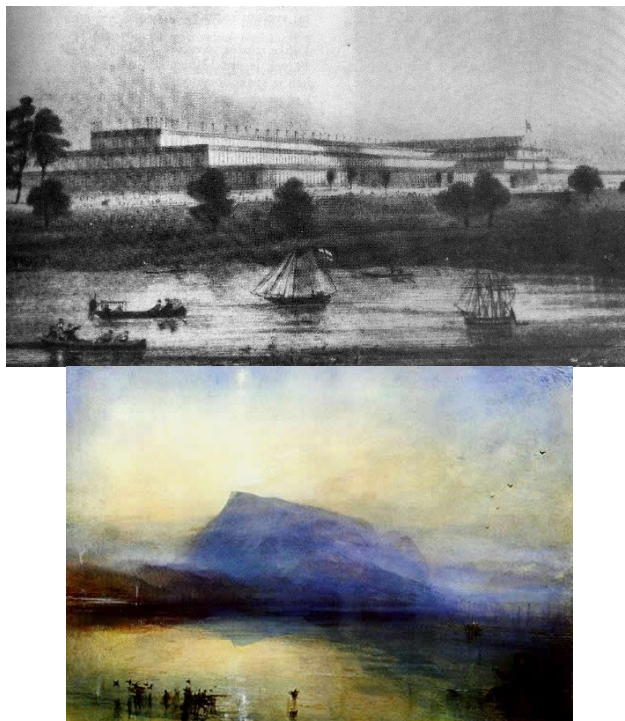
Slika 2. Paxton-ova Kristalna palata za Svjetsku izložbu 1851. godine. Hayd Park, London

Kristalna palata je u pravom smislu riječi „revolucija u arhitekturi“ koja je pomjerila arhitektonske standarde – ona je prvi uspjeli sistem rešetkastih nosača od gvožđa i montažno-demontažnih prefabrikovanih elemenata u koji je ugrađeno, za to doba, najveće standardizovano stakleno okno (Giedion 175-183). Nešto kasnije, krajem XIX vijeka, i otkriće X zraka, (koje je omogućilo sagledavanje unutrašnjosti organizma) imalo je veliki uticaj na transparentnost arhitekture i doživljavanje zgrade kao tijela (Colomina 2003, 68-69). Transparentna i laka arhitektura daje potpuno novo viđenje fenomena građenja uopšte, gdje površina/zid, tj. „granica“ između spolja i unutra prvi put postaje slaba, porozna i nestabilna. To je izuzetno važan momenat u istoriji i teoriji arhitekture i prostora koji će dobiti svoj puni značaj kasnije, u XX i XXI vijeku.

Kao umjetnost artikulacije prostora, odnosno, umjetnost postavljanja granica u prostoru, arhitektura je mnogo više od toga kako je viđena spolja ili kako živi iznutra, zapravo, ona je uvijek dijalektički odnos „unutra – spolja“. Može se reći da upravo vizijama o „transparentnim gradovima“ Ektora Oroa

(„Bio je arhitekta i oduvek je zastupao jednu veoma preciznu ideju: svet bi nesumljivo bio mnogo bolji kada bi ljudi počeli da grade kuće i zgrade ne od kamena, ne od cigala, ne od mermera: već od stakla. Tvrdoglavo je zastupao pretpostavku o prozirnim gradovima“ Bariko 2006, 106)

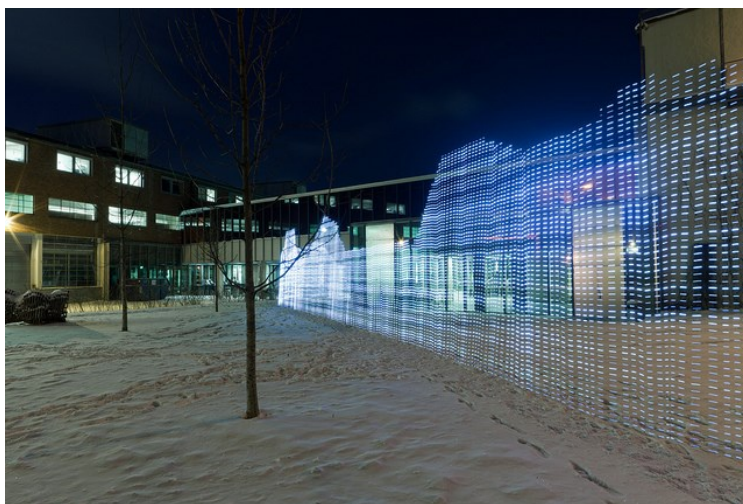
počinje viđenje arhitekture kao omotača tj. prostorne envelope koja definiše unutrašnji prostor štiteći ga od spoljnih uticaja (Tschumi 2003, 64); koja može biti shvaćena kao slika, mass medij tj. medijator (Colomina 2008, 58– 72), ali viđena i kao socijalni interface (Koolhaas 74-75). Omotač-envelope je zapravo mapa koja pravi dijalog između spolja i unutra, definiše uključivanje i isključivanje programa i konteksta, to je prostor „između“ („in-between“), socijalni prostor, mjesto susreta i interakcije. Savremeni omotač ne odvaja spolja od unutra, on postaje mekan-soft, postaje želatinozni fluid sa digitalnim porukama (Hays 67). To je granična zemlja („borderland“) a ne granica kao linija („borderline“), objekat envelopom postaje „pričvršćen i za zemlju i za nebo“ (Zanini 44), integralni dio terena i okruženja. To je ono što Tschumi definiše kao *SEM – space, event, movement* – prostor, događaj, kretanje – koji ne može biti strogo kontrolisan i predviđen, već mora da postoji stalna mogućnost promjene kao i otvorenost za te promjene, polivalentnost, interaktivnost sa okruženjem (Tschumi and Walker 2006, 42).



Slika 3. „Dematerijalizacija” pejzaža i rastvaranje u beskonačnosti: Kristalna palata, 1851. godine (litografija, lijevo) i akvarel J.M.W. Turnera 1841. godine (*Blue Rigi - Lake of Lucerne*, desno)

Nestvaran i lebdeći utisak koji je stvarala Kristalna palata svojom transparentnošću i lakoćom – „dematerijalizacija pejzaža i rastvaranje u beskonačnosti” – sličan je atmosferi na pejzažima engleskih romantičara (Giedion 181-182). Maglovita atmosfera na pejzažima J.M.W. Turnera (1775 – 1851) kao što su *Simplonski prelaz* (akvarel, 1840) ili *Blue Rigi – Lake of Lucerne* (akvarel, 1841) na kojima se pejzaž rastvara u beskonačnost, gdje su granice između materijalnog i nematerijalnog, vidljivog i nevidljivog zamagljene, kreirajući „sfumato prostor”, jeste i često polje Barikovog interesovanja. Upravo ta „granična atmosfera” je tema kojom se Bariko, iz romana u roman, bavi, pokušavajući da dâ obrise neuhvatljivom i nematerijalnom, i obratno, da dematerijalizuje ono staro, utvrđeno i već poznato. Po njegovom viđenju Ektor Oro je ne samo arhitekta-vizionar, već biće sa iskonskom težnjom za uspostavljanjem dublje, nedvosmislene, božanske veze sa svijetom oko sebe. Sve njegove vizije/projekti – „predložio je sto dvadeset projekata od kojih devedeset osam posvećenih svom idealu: građevinama u staklu” – od tunela ispod Lamanša („koji je bio opremljen revolucionarnim sistemom za ventilaciju i osvjjetljenje, postignutim uz pomoć staklenih kula usidrenih na morskom dnu koje su pobjednički plutale iznad površine mora”) do Kristalne palate, imali su za

cilj prevazilaženje granica koje nas onemogućavaju da ostvarimo jedinstvo sa prirodom, a time i jedni sa drugima (Bariko 2006, 106-111). Oroove vizije zapravo snažno anticipiraju jedno novo doba, koje se već danas ogleda u sveprisutnoj primjeni bežične i nevidljive tehnologije. Pojavni svijet koji je u stalnoj promjeni, zapravo teži nekom, još uvijek nejasnom, obliku dematerijalizacije i nestajanju, ili bar omekšavanju fizičkih, prostornih granica.



Slika 4. Nevidljivo/nematerijalno postaje vidljivo: „materijalizacija” radio talasa (Wi Fi mreže) snimljena produženom ekspozicijom

U romanu *Okean more* (*Oceano mare*, Rizzoli, 1993) Bariko se ponovo dotiče teme (ne)postojanja granica, nadovezujući se na likove iz svog prethodnog romana. Istraživač fenomena zvuka Pekiš, još jedan vizionar u nizu koji se, pored gospodina Rejla i Ektora Oroa, pojavljuje u *Zamkovima gneva*, osmišljava specifičan instrument – *humanofon*, koji funkcionise tako što svaka osoba pjeva samo jednu notu – svoju ličnu. U *Okeanu more*, ti neobični istraživački i vizionarski karakteri iz *Zamkova gneva* se nastavljaju kroz lik novog junaka, profesora Bartleboom-a, koji istražuje gdje nestaje okean, koja je granica između mora i kopna. I ova, gotovo naivna zapitanost, zapravo pokreće suštinsko pitanje granica u širem smislu riječi:

vidite li gdje voda stiže... popne se na plažu, zatim se zaustavi... evo baš ta tačka, gdje se završava... traje samo trenutak, gledajte, evo, na primjer, tamo... vidite da traje samo momenat, posle nestaje, ali ako bi neko uspio da zaustavi ovaj momenat... kada se voda zaustavlja, baš taj momenat, ta krivina... e to je to što ja proučavam. Gdje se voda zaustavlja. [...] Tamo završava more (Baricco 2001, 33).

Profesora Bartleboom-a fascinira činjenica da i jedna tako nepregledna voda, kao što je okean ipak ima svoj kraj, svoju granicu, u jednom „momentu ničega“. Fascinaciju fenomenom granice, tj. činjenicom da se, na određeni način, sve završava, profesor izražava u djelu koje piše – „Enciklopediji granica“, u koju smješta mnoge fenomene koje je već detaljno istražio, kao što su rijeke, zalasci sunca, lišće sa drveća („složen univerzum ali završen“), a koje povezuje jednostavna činjenica – da su, bez obzira na svoje karakteristike i dimenzije, svi oni ipak konačni:

„Priroda ima iznenađujuću savršenost a to je rezultat upravo sume granica. Priroda je savršena upravo zato što nije beskonačna. Kada neko shvati granice, razumeće i kako funkcioniše taj mehanizam. Sve je u razumevanju granica“ (Baricco 2001, 34).

Roman *City* (*City*, Rizzoli, 1999) takođe obiluje nadrealnim karakterima čija razmišljanja i percepcija svijeta pomjeraju granice poznatog. Sam roman je zamišljen „kao grad, priče su četvrti, likovi su ulice“. Potreba za posmatranjem, koja prati gotovo sve Barikove likove, i ovdje je polazno stanovište i pokretački impuls. Objasnjenje izvjesnog profesora Bandinija vezano za ulazni dio kuće – trijem/„porch“ izuzetno je slikovita definicija tog prostorno-arhitektonskog fenomena. Profesor ga opisuje kao mjesto koje se nalazi „ujedno i unutra i napolju“, i kao „produženi prag gde kuća prestaje, ali koji još uvek nije izložen pretnjama spoljnog sveta“. On primjećuje i socijalno-etičku kategoriju „porch“-a naglašavajući da je on često „odraz siromaštva imućnih, i onog najelegantnijeg, primitivnog luksuza“ (Bariko 2004, 112-114). Trijem je i personifikacija čovjeka samog, njegovog najdubljeg bića – to je „slaba tačka“, „svet koji nije ni tamo ni ovamo, prognana ideja“, na kome prosječan čovjek „obitava leđima okrenut kući, sedeći, i to najčešće na stolici za ljuljanje“, gdje „slavi pravo na posedovanje mesta koje je samo njegovo, budući otrgnuto od nerazgovetnog postojanja onog naprosto postojećeg“. („Ljudi imaju kuće ali su tremovi“). U strahu od susreta sa svojim najvećim dubinama, ljudi zapravo prebivaju

na tremu sopstvenog života (prognani iz samog sebe) ... jer, ako bi se usudili da uđu u kuću (i da budu, dakle, ono što jesu), ta kuća bi se svela na trošno sklonište izgubljeno u moru ništavila, predodređeno da bude zbrisano talasom otvorenog prostora, i to sklonište bi postalo smrtonosna klopka, zbog čega ljudi jedva dočekaju da ponovo izađu na trem (i, dakle, iz samih sebe). (Bariko 2004, 112-115)

Ljudi žive u prostorima sopstvenih granica.

Kroz živote svojih neobičnih junaka i njihovih percepcija svijeta Bariko nas tjera da se preispitamo. Da preispitamo sopstvene prostore, sopstvene trijemove, sopstvene percepcije, sopstvene granice. Da se zapitamo gdje smo i kada postavili te granice i jesmo li u stanju da ih pomjeramo i činimo transparentnima. Da li smo spremi za novo, za bezgranično.

Literatura:

- Bariko, Alesandro. *Zamkovi gneva*. Beograd: Paideia, 2006.
- Baricco, Alessandro. *Oceano mare*. Milano: Rizzoli, 2001.
- Bariko, Alesandro. *City*. Beograd: Paideia, 2004.
- Colomina, Beatriz. "Skinless Architecture", in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, edited by Tschumi, B. and Cheng, I., New York: Columbia Books of Architecture, 2003: 68 – 69.
- Colomina, Beatriz. "Media as Modern Architecture", in *Architecture Between Spectacle and Use*, edited by Vidler, A., Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008: 58 – 73.
- Giedion, Sigfried. *Prostor, vreme i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- Hays, K. M. "The envelope as mediator" in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, edited by Tschumi, B. and Cheng, I., New York: Columbia Books of Architecture, 2003: 66 – 67.
- Koolhaas, Rem. "Skyscraper: A Typology of Public and Private", in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, edited by Tschumi, B. and Cheng, I., New York: Columbia Books of Architecture, 2003: 74 – 75.
- Pagliano, Alessandra. „Architecture and transparency: Hector Horeau’s drawings for the Universal Expositions of the 19 century“. Universidad de Valladolid, 2012: 173 -177.
http://www5.uva.es/congresoportor/images/stories/bloque1/22_pagliano_alessandra.pdf. (Accessed on 24.02.2015)
- Tschumi, Bernard. "Vectors and Envelopes", in *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, edited by Tschumi, B. and Cheng, I., New York: Columbia Books of Architecture, 2003: 64 – 65.
- Tschumi, Bernard, Enrique Walker. *Tschumi on Architecture: conversations with Enrique Walker*. New York: The Monacelli Press, 2006.
- Zanini, Pjero. *Značenja granice*. Beograd: Clio, 2002.

Izvori slika:

Slika 1. Giedion, 2002: 179

- Slika 2. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Crystal_Palace.PNG (lijevo); scm-wide narrow.blogspot.com (desno), (datum 24.02.2015).
- Slika 3. Giedion, 2002: 177. (lijevo); <http://www.theartwolf.com/turner.htm> (desno), (datum 24.02.2015).
- Slika 4. "Making 'Immaterials: Light painting WiFi'."
<http://yourban.no/2011/03/07/making-immaterials-light-painting-wifi/>
(datum 24.02.2015)

LITERATURE AND ARCHITECTURE: ALESSANDRO BARICCO – BOUNDARIES OF SPACE

Alessandro Baricco keeps reminding us that our fragile and evanescent existence is primarily a *spatial* one. In parallel with specific inter-relations, his "imaginary-real" characters are creating, through a profound, research-oriented, existential wondering and through a special multilayered relationship with the surrounding space which is sometimes rational, sometimes irrational; frequently focused on the phenomenon of *spatial boundaries*, which is the very interface with "*architecture – envelope*," a topic of paramount importance in particular for the theory of architecture and space. This wondering, resulting from the need to observe and watch, runs through almost all of his novels, starting with the "idea" (in fact, a real-life event) which occurred in mid 19th century, of a "crystal palace" and the use of large glass surfaces which obliterate the "outside – inside" boundary, as a harbinger of a new, contemporary era (*Lands of Glass*, 1991), through issues related to natural phenomena – "where does the sea end?" (*Ocean Sea*, 1993), all the way to a unique "poetic-technical" description of a specific space of a house – "the porch", as an answer to the question "where does a home begin?" (*City – a novel "envisaged as a city in which stories are neighborhoods while characters are streets"*, 1999). *Boundary of space* in his novels is not a line, neither is it a "borderline" but rather a "borderspace," it is a space "in-between" which becomes a separate space, coaching us into comprehending the age-long truth that there are no boundaries, that boundaries are inside our heads, contained in our fears – they do not reside in the world of material and seductive shapes around us and that the world of reflections in which we live decants from outside into the inside and vice versa.

Key Words: boundary, space, spatiality, space "in-between," relation "outside – inside."

UPUTSTVO AUTORIMA

Poštovani autori,

Prilikom pisanja i predaje rada molimo da se rukovodite sljedećim uputstvima:

- Radovi se *predaju* u elektronskoj formi u Word formatu, na adresu foliare redakcija@gmail.com.
- *Obim* članka treba da bude ograničen do maksimalno 7000 riječi uključujući naslov, vaše ime i prezime, naziv institucije, spisak bibliografskih referenci, apstrakte na 2 jezika, naslov na jeziku prevoda apstrakta i ključne riječi na oba jezika.
- Na početku rada daje se *apstrakt* (do 300 riječi) i do 10 ključnih riječi na jeziku na kojem je pisan rad. Isti podaci ispisuju se na kraju teksta na jednom od svjetskih jezika (engleskom, njemačkom, francuskom, ruskom, italijanskom).
- Kada je u pitanju *formatiranje* teksta, molimo pošaljite rad u formatu B5, odnosno 6.9" x 8.9" ili 176 x 250 mm. Ukoliko se koristite slikama ili tabelama, vodite računa da se uklope u isti format.
- *Grafičke sadržaje* molimo ne slati zasebno, već ih uključiti u tekst kao integriranu sliku.
- Cijeli tekst treba da bude uređen bez proreda. Vrsta slova je Calibri 11.
- Dalje *formatiranje* teksta svedite na minimum ili se koristite jedno-stavnom opcijom „Normal“ koju nudi Word program (uključujući naslove i podnaslove).
- Podnaslovi treba da budu odvojeni jednim redom od prethodnog teksta, napisani poucrnim fontom (boldovani) i navedeni prema konvencijama jezika na kojem je napisan rad.
- *Isticanje* u tekstu vrši se isključivo upotrebom *kurziva (italics)*, a nikako polucrnim (boldovanim) fontom, navodnicima, podvlačenjem, s p a c i o n i r a n j e m, verzalom (ALL CAPS) i slično.
- Koristite *navodnike* određene normom jezika na kome je napisan rad. Molimo da u radu ne miješate različite tipove navodnika. Najčešće se upotrebljavaju dupli navodnici, dok se polunavodnici ('m') koriste jedino unutar navodnika.

- *Citat* koji je duži od tri reda vašeg kucanog teksta upišite kao posebni pasus, uvučen i odvojen jednim praznim redom od prethodnog teksta i teksta koji slijedi. U tom slučaju ne koriste se navodnici.
- *Izostavljanje* originalnog teksta unutar citata, odnosno elipsa, označa-va se sa tri tačke unutar uglastih zagrada – [...].
- Iako to vaš kompjuterski program ponekad ne radi, molimo vas da pravite razliku između crte (–), koja razdvaja dva dijela rečenice i crtice (-) koja spaja dvije riječi.
- Bibliografske reference navoditi po MLA obrascu (MLA Citation Style).

Detalnije uputstvo nalazi se na adresi www.folia.ac.me.

Uređivački odbor

INSTRUCTIONS FOR CONTRIBUTORS

Dear authors,

While writing and preparing your papers for submission, please respect the following instructions:

- *Submit* your papers electronically in Word format, to the following address: foliaredakcija@gmail.com
- *The length* of your work must not exceed 7000 words, including the title, your name and the name of your institution, the list of references, two abstracts (in 2 languages) and key words.
- An *Abstract* (up to 300 words) and up to 10 key words should precede the paper and be in the language in which the paper is written. Translate the same information in one of the world languages (English, German, French, Russian, Italian) and repeat it at the end of the text.
- *Formatting* of text, please make sure it fits into the B5, that is 6.9" x 8.9" or 176 x 250 mm format of the journal.
- The whole text should be single-spaced. The preferable font is Calibri 11.
- Further formatting should be minimal (including titles and subtitles), please use the option "Normal" your Word provides under the title "Style".
- *Subtitles* should be separated by one empty line from the text preceding it, and by one empty line from the text following it. They should be written in bold letters and should respect the norm of the language of the paper.
- *Graphics, tables, illustrations, pictures* should not be sent separately but as part of the papers and as integral images, making sure they fit into the B5, 176x250mm, format of the journal.
- *Emphasis* is provided exclusively by the use of *italics*, and *NOT* by bold letters, "double quotation marks," 'single quotation marks,' or underlining, s p a c i n g, ALL CAPS, etc.
- Use quotations marks consistently and as required by the norms of the language in which the paper is written. In most of cases those are double quotations marks (" "). Use single quotations marks ('m') only within quotations.

- *Quotations* longer than three lines of *your* typed paper should be inserted as a separate paragraph and separated by one empty line from the text preceding it and the text following it. When these quotations (paragraphs) are inserted like this do not use quotation marks.
- *Avoiding* parts of original text within quotation, or ellipses, should be marked by the following sign: [...].
- Do not confuse dash (–), which separates two parts of sentence, with hyphen (-), which connects two words.
- Use MLA citation style for bibliographical references.

For more details please visit www.folia.ac.me.

Board of Editors