

Јелена Новаковић

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

novakovicj@sbb.rs

ЛЕГЕНДА О ГРАЛУ У ГРАКОВОМ РОМАНУ У ЗАМКУ АРГОЛ

Апстракт: У раду се разматра интертекстуалност романа У замку Аргол француског писца Жилијена Грака, која се испољава кроз експлицитне и имплицитне упуте на келтску легенду о Гралу. Ова легенда, чију транспозицију представљају и други Гракови романи, као и драма Краљ Рибар која је надахнута Вагнеровим Парсифалом, једна је од главних спона које Грака повезују са надреализмом чији су подухват неки аутори упоредили са потрагом за Гралом.

Кључне речи: Жилијен Грак, надреализам, легенда о Гралу, интертекстуалност.

Abstract: The subject of the paper is the intertextual aspect of Julien Gracq's novel *The Castle of Argol*, which appears through explicit or implicit references to the Celtic Legend of the Grail. This legend, whose transpositions are represented by the other Gracq's novels too, as well as his play *Le Roi Pêcheur* inspired by Wagner's *Parsifal*, is one of the connections which relate Gracq to Surrealism whose enterprise some authors compared with the *Quest of the Grail*.

Keywords: Julien Gracq, Surrealism, Legend of the Grail, intertextuality.

Гракова поезика романа

Појава романа *У замку Аргол* француског писца Жилијена Грака (правим именом Луј Поарје), у српском преводу Предрага Тодоровића,¹ прилика је да се, фокусирани на тај роман, још једном осврнемо на стваралаштво овог значајног писца² чија дела нису непозната српској читалачкој публици. Године 1963. Нолит је објавио његов роман *Тавни лепотан* у преводу Зорице Милосављевић, 1994. појавио се роман *Обала Сирта* у издању Матице српске и преводу ауторке ових редова, а приповетка „Краљ Кофетуа”, коју је исто тако превела ауторка ових редова, ушла је у састав *Антологије фран-*

¹ Жилијен Грак, *У замку Аргол*, са француског превео и поговор написао Предраг Тодоровић, 4СЕ, 2021.

² О томе више у: Јелена Новаковић, „Гракова свемоћна недокучивост ствари”, *У трагању за јединством. Огледи из новије француске и српске књижевности*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995, стр. 121–134.

цуске приповетке коју је приредио професор Радивоје Константиновић.³ Грак је избегавао јавне наступе и остајао по страни у односу на књижевне токове свога времена, скривајући своје приватно ја иза псеудонима, али је на себе скренуо пажњу памфлетом против књижевних обичаја и награда под насловом „Литература у стомаку” (1950), а затим и одбијањем престижне Гонкурове награде за роман *Обала Сирта* (1951), антиципирајући оно што ће касније учинити Сартр у односу на Нобелову награду.

Полемички дух овог, у животу повученог, писца долази до изражаја и у начину на који формулише своју поетику у чланку „Зашто књижевност тешко дише” (1960), супротстављајући се књижевним тенденцијама свога времена, због чега га Антоан Компањон сврстава у „антимодерне”,⁴ подразумевајући под тим појмом не разне конзервативне и реакционарне писце, незадовољне својим временом, него оне модерне који су „посвађани с модерним временом, модернизмом или модерношћу” или модерне „који су то били невољно”.⁵ Апсурдном и трагичном свету Малроових и Сартрових романа и „дехуманизованом” свету какав открива у француском новом роману из педесетих година XX века чији је еминентни представник Ален Роб-Грије, свету у коме постоји непремостиви расцеп између човека и света, он супротставља један свет у коме се успоставља „саучесништво” између човека и природе, а који проналази у немачком романтизму и надреализму. „Свет никада није могао да буде у односу на нас тако непријатељски, тако неумитно туђ као што кажу, пошто је увек било песника”, каже Грак и додаје да нам једна страница Лава Толстоја, кога убраја у „велике вегетативце”, сама по себи враћа „изгубљено осећање људског сока дубоко усклађеног са годишњим добрима, ритмовима планете, сока који нас натапа и враћа нам животну снагу”.⁶ Одбацујући књижевност негације оличену у Сартру, која свету упућује *не*, он пледира за књижевност афирмације, прожету „*да* осећањем” које је „свеукупно, без оглушења”, „незајажљиво у односу на свет узет у његовој целовитости”,⁷ а које налази код Пола Клодела, иако му је страно „фарисејско пристајање”⁸ које је подразумевало Клоделово *да* и због кога су надреалисти овога жестоко нападали. Насупрот Сартровом гађењу према природи и егзистенцијалистичком схватању о неопходности ангажмана у конкретной историјској и политичкој ситуацији, као јединој могућности да човек потврди своју слободу и нађе лека својој отуђености у апсурдном свету у коме живи, што значи и одбацивање поезије, Грак сматра

³ *Антологија француске приповетке* (1945–1989), избор, предговор и белешке Радивоје Константиновића, Нови Сад, Братство – Јединство, 1989.

⁴ Antoan Kompanjon, *Antimoderni. Od Žozefa de Mestra do Rolana Barta*, Službeni glasnik, 2021, стр. 325–351.

⁵ *Исто*, стр. 7.

⁶ Julien Gracq, *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, стр. 101.

⁷ *Исто*, стр. 92.

⁸ *Исто*, стр. 103.

да се слобода остварује кроз оно што Бретон назива „лирским” ставом, који добија егзистенцијални смисао, а да је тајна романа у стварању једног „романеског етера у који су уроњени људи и ствари и који преноси вибрације у свим правцима”.⁹ Обавијен ореолом необичности, роман се претвара у неку врсту мистичне поеме у којој се руши зид између прозе и поезије. А управо поезија, како је доста неодређено дефинише Жил Монро чије речи Грак и наводи, представља „да осећање, доведено до врхунца неког тренутка прожетог трептајима, лепетом крила”¹⁰.

То Грака приближава и надреалистима, којима се, међутим, никада није формално прикључио јер му је, како је једном приликом саопштио ауторки ових редова, неприхватљив „терористички” вид њихових наступа и склоност ка скандалима. Али су му блиски неки Бретонови поетички ставови који подразумевају одбацивање традиционалног романа, формулисано у првом манифесту 1924. године, као и „филозофски” видови надреализма које је разрадио Фердинан Алкје у књизи *Филозофија надреализма* (1955): тежња ка васпостављању човековог првобитног јединства са светом од којег га је удаљио развој логичког ума који је потиснуо ирационалну страну његовог бића. То показује његова књига о Бретону (*Andre Breton*, 1948), прва значајна и непревазиђена књига о овоме писцу, као и чланак „Авет ’Растворљиве рибе’” (1950), сјајна анализа Бретоновог аутоматског текста „*Poisson soluble*”, дела у којима се пројектују поетички ставови самога Грака.

Грак се супротставља егзистенцијалистичком роману и новом роману и својим наративним поступком. Насупрот искључивости нових романописаца из педесетих година XX века, који одбацују не само традиционално приповедање занимљивих догађаја, него и сваку референцијалност, сматрајући да роман не приказује никакву унапред постојећу стварност, него да је он сам нова реалност која настаје током писања, Грак приказује фиктивни свет који је и даље подређен традиционалној темпоралности, али не на начин реалистичког романа чији је циљ приказивање одређене социјалне или психолошке стварности, нити на начин егзистенцијалистичког романа који има у виду изражавање егзистенцијалистичке филозофије и афирмацију ангажмана у одређеној ситуацији. Он на особени начин заузима одстојање у односу на фиктивни свет који ствара уносећи дискурзивне елементе у потку приповедања, а сам настанак тога света резултат је неке врсте спонтаног стварања које може подсетити на надреализам. Како сам изјављује, Грак не прави неки план који ће следити на свом стваралачком путу, не одређује унапред своју романескну стратегију, него се препушта току самога писања, „следећи редослед по коме се одвија прича”¹¹ и не уносећи никакве накнадне измене или корекције, али, с друге стране, што га удаљава од надреализма,

⁹ Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967, стр. 25.

¹⁰ *Préférences*, стр. 95.

¹¹ Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, стр. 51.

успут разрађује и дотерује сваку реченицу. Писање романа тече као река „коритом времена, *иде* ка нечему, не садржи, или садржи сасвим мало, рачвања, осврте на прошлост, паразитске инклузије или перипетије”, каже он у једном разговору, и додаје: „Те књиге никако не могу да делују ако не изазову осећање непрекидног кретања, које их носи, које их води можда мање ка крајњој тачки, а више ка некој врсти водопада”.¹²

Свет какав се оцртава у Граковим романима налази се по страни у односу на свакодневни живот, укључен у сплет породичних веза и професионалних обавеза. Радња се догађа на усамљеним местима окруженим морем и шумом. У питању су измишљена места иако се њихова имена могу наћи на карти (Аргол, Сирт) и измишљени догађаји кроз које се оцртава трагање за смислом. Они су плод пишчеве имагинације, чак и када је у питању *Балкон у шуми* који се догађа на стварном месту, у тврђави у Арденима и евоцира стварни догађај на почетку Другог светског рата. Али, како је објаснио писац, ту није у питању миметички приступ, него подударност стварности са ситуацијом ишчекивања фаталног догађаја у коју он доводи своје јунаке. Одбачени су или на нов начин употребљени главни елементи традиционалног романа. Догађаје замењује њихово ишчекивање, а приповедање уступа место описима природе¹³ кроз које се оцртавају односи човека са светом и путеви његове судбине. Они готово добијају наративну функцију, али не помоћу робгријеовског „брисања” које ништи сваку поуздану представу о реалности указујући на човекову суштинску немоћ да је спозна и представи и укида сваку могућност успостављања везе између човека и света, него стварањем слике која је на први поглед кохерентна, а у којој се појављују знаци који је ремете и који указују на готово мистичну повезаност човека са силама природе. Природа није само предмет посматрања, *natura contemplata*, него и активни посматрач, *natura contemplantis*, није само декор у коме се збивају догађаји, него и полазна тачка у настајању једне нове, тајанствене стварности која превазилази видљиву стварност и са којом Граков јунак успоставља неку врсту саучесништва. Природни пејзажи појављују се као драматизовани простор који најављује и усмерава фикцију ка последњем догађају, а то је смрт. Психологију карактера замењује нека врста „магнетне психологије”, усмерене на „ону област наше личности у којој су укореењена спонтана привлачења и одбијања”¹⁴ и изражене сликама из области физике и хемије у којима је Гете, Граков омиљени писац, видео „етичку параболу”.¹⁵

¹² Исто, стр. 295.

¹³ О томе више у: Јелена Новаковић, *Природа у делу Жилијена Грака*, Београд, Филолошки факултет, 1988.

¹⁴ Julien Gracq, *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1977 [1948], стр. 53.

¹⁵ Видети о томе белешку приређивача у: Julien Gracq, *Œuvres complètes*, I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, стр. 1134–1135.

Одбацивање традиционалних романескних елемената достиже крајњу тачку у последњој етапи Граковог стваралачког пута, када овај писац негује неку врсту фрагментарног исказа којим евоцира своје доживљаје, сања-рења, утиске са путовања или утиске о прочитаним књигама, чиме се, без изричите намере, приближава постмодернистичким књижевним токовима: *Узане воде* (1976), *Читајући пишући* (1980), *Облик једног града* (1985), *Око седам брежуљака* (1988), *Белешке са великог пута* (1992). Књига *Читајући пишући* доживљава велики успех, а њен аутор добија признања и улази у историју књижевности као значајан писац. У чувеној Галимаровој „Плејадиној библиотеци“ излазе два тома његових сабраних дела (1989. и 1995), а он постаје тема у програму агрегације из књижевности.

У замку Аргол

Први Граков роман, *У замку Аргол*, који је Бретон поздравио као једну од значајних надреалистичких тековина, објављен је 1938, исте године када и Сартрова *Мучнина* и појављује се као њена супротност. За разлику од других Гракових романа, он садржи и предговор под насловом „Објашњење читаоцу“, у коме га писац представља као пастиш готског или „црног“ романа, са његовим замковима, утварама и тајнама, а у исто време заузима одстојање у односу на готски роман, напомињући да само жели да искористи „опчињавајућу моћ“ коју имају његови реквизити (ланци, фантоми, мртвачи ковчези) и атмосферу нелагодности и страха која у њима влада. Та средства, међутим, у његовом роману ишчежавају, а са њима и хронолошка организација дела заснована на узрочно-последичном низању догађаја, као и узбудљиви заплети, дијалози, психологија ликова. Све је то сведено на „обичан материјал који спроводи неки флуид“¹⁶ и постављен у истој равни са обичним стварима. Замак остаје као носилац сећања на историјску прошлост и као архетипски симбол тајанствених сила које делују у човековом несвесном, а ишчежавање конкретних елемената готског романа указује на покушај да се његова симболика модернизује.

Позивајући се на готски роман, Грак указује на инертекстуално обележје свога дела и у неку руку се надовезује на Бретона који о овом романескном жанру говори у тексту „Неограничавајући границе надреализма“ (1937), називајући замкове „осматрачницама унутрашњег неба“ у спољашњем свету.¹⁷ Бретон, међутим, у складу са својом поетиком заснованом на трагању за чудесним у самој стварности, не ствара имагинарне замкове, него говори о дворцима који су постојали и који још увек постоје и изазивају литерарне асоцијације, попут Аквитанских замкова који упућују на Нервала и његову песму „El Desdichado“ или подсећају на узбудљиве догађаје из давне про-

¹⁶ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, стр. 5.

¹⁷ André Breton, *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967, стр. 25.

шлости, попут „катарског” замка Монсегир, у роману *Тајна 17*,¹⁸ или малог замка Анго чију фотографију уноси у *Наћу*. Стога је он и поздравио појаву овог Граковог романа означавајући га као дело у коме се надреализам суочио са великим искуствима из прошлости и проценио домет свога подухвата, иако је Аргол измишљени, а не стварни замак.

На готски роман надовезују се друге референце које представљају интертекстуалне индикаторе, као што су Хегелова филозофија, Гетеов *Фауст*, легенда о Гралу, бајка о успаваној лепотици, хришћански мит о паду и спасењу, мит о Дон Жуану. Међу тим референцама, главно место заузима келтска легенда о Гралу,¹⁹ чије су најпознатије верзије *Роман о Персевалу* или *Прича о Гралу* француског средњовековног писца Кретјена де Троа и опера *Парсифал* немачког композитора Рихарда Вагнера.

Грал је пехар у коме је сакупљена Христова крв, симбол хришћанског савршенства за којим су трагали витезови Округлог стола, а који је био доступан само витезу беспрекорне моралне чистоте, ослобођеном чулних искушења, пошто преброди све опасности са којима се у своме трагању суочава. То је пошло за руком тек Галаду, сину Ланселотовом, витезу који није доживео никакву земаљску љубав. Неоптерећен спознајом добра и зла, тај витез је у стању у коме је био Адам пре него што је окушао плод са дрвета сазнања и избачен из раја, па се легенда о Гралу везује и за хришћански мит о паду.

Према Јунговом тумачењу, Грал представља „унутрашњу потпуност за којом су људи одвајкада трагали”,²⁰ а то је и предмет трагања надреалиста који себи постављају циљ да васкрсну целовитог човека, човека који је и рационално и ирационално биће. У тексту о галској уметности, Бретон налази далеке претече надреалистичке групе у витезовима Округлог стола који су трагали за Гралом.²¹ Али у његовој визији Грал се проблематизује и добија амбивалентно обележје, укључујући и грех и зло. Зато Мишел Каруж упоређује надреалистички подухват са „избезумљеном потрагом за неким новим замком у коме се налази Грал, али један црни Грал”.²²

Овај проблематични Грал појављује се у Граковој драми *Краљ Рибар* (*Le Roi-Pêcheur*),²³ надахнутој Вагнеровом опером *Парсифал* коју Грак от-

¹⁸ Видети: André Breton, *Arcane 17*, Paris, UGE, 1975, стр. 55.

¹⁹ Видети о томе и Le Scanff, Yvon, « Julien Gracq. Une traversée de l'espace romanesque. Le paysage emblématique : *Au château d'Argol* », *Études*, 2005/2, стр. 221–229. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2005-2.htm>

²⁰ Carl Gustav Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb, Mladost, 1974, стр. 215.

²¹ André Breton, *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, стр. 135–136.

²² Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950, стр. 52.

²³ За надреалистички аспект Граковог тумачења легенде о Гралу видети: Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980, стр. 139–155.

крива 1929. године, а њеног аутора назива „црним магом”.²⁴ За разлику од хришћанске верзије ове легенде, у Граковој драми нагласак је на греху, а не на чистоти, како наговештава и хомонимија наслова пошто француска реч *pêcheur* значи „рибар”, али и „грешник”. Краља Амфортаса који поседује пехар светог Грала завела је лепотица Кундри. Амфортас је подлегао зову чула, због чега бива кажњен. Тешко је рањен у стомак и трпи болове. Кундри га негује али рана се не зацељује. Божански пехар губи сјај и гаси се „као лампа којој недостаје уље”,²⁵ а са Амфортасом пропада и његов замак Монсалваж и цело његово краљевство које зараста у коров и лагано трули. У њему се зауставља живот и све стаје, што подсећа на бајку о уснулој лепотици. Ишчекује се долазак суђеног витеза. Тај витез спаситељ који може да врати Гралу изгубљени сјај, излечи Амфортаса, али и заузме његово место на престолу, појављује се у лику Персевала који успева да савлада све препреке, али, иако зна чаробне речи које могу да га доведу у посед пехара, одбија да их изговори и одлази.

Ова модификација коју Грак уноси у своју верзију легенде о Гралу, а која представља његову оригиналност, уводи нас у контекст целокупног његовог дела и открива значење које за њега има трагање. Свесно пропуштајући прилику да дође у посед Грала, Персевал одбија да доведе до краја своју пустоловину и тиме изгуби могућност даљег трагања које је прави смисао његовог живота и западне у летаргију која лагано води смрти. Грал је апсолут, идеал коме се тежи, али који се не достиже. Достићи га значи превазићи људске границе и зато је у сваком случају исход те пустоловине смрт.

Хришћанска легенда о Гралу разликује се од античких митова у којима је човек подређен ћудима богова и никако не може да утиче на своју судбину, како показује, на пример, мит о Едипу. У хришћанској митологији спасење палог човека, изгнаног из првобитног раја, зависи у највећој мери од њега самог и његових заслуга које се одмеравају у духу хришћанске етике. Могућност спасења дата је изузетном, морално беспрекорно чистом јунаку, усмереном ка духовним радостима и ослобођеном чулних искушења. Али Грак се удаљава и од хришћанске митологије стављајући у први план јунаков „грех”, а још више самим његовим опредељењем и исходом његове пустоловине који мења првобитни смисао трагања за Гралом. Његов јунак се суочава са избором између прихватања могућности да успешно оконча свој подухват, што води утоњавању у летаргију свакодневног постојања које значи лагано умирање, и одбијања те могућности у име динамичног, али и опасног живота у вечном трагању и стварању. Он се опредељује за ово друго чије отелотворење Грак налази и у Дон Жуану пре сусрета са командоровим

²⁴ Julien Gracq, *Le Roi Pêcheur*, Paris, José Corti, 1948, стр. 14.

²⁵ Исто, стр. 33.

кипом,²⁶ што упућује на Камијево тумачење овога мита, а што легенди о Гралу даје световно обележје.

Амбивалентност трагања још више је наглашена у роману *У замку Аргол*. Присуство скривеног Грала наговештено је описима пустих, учмалих предела који окружују Аргол и „чудним” утиском Граковог јунака да овај „успавани” замак мора бити „или посећен или пропасти” као неки замак из легенде „који крије испод својих развалина уснулу послугу”.²⁷ Потрага за Гралом појављује се у „демонској” верзији²⁸ а истраживачка пустоловина се одвија кроз настојања и борбу два супротстављена јунака који представљају два супротна пола. Први је плавооки, бледи Албер, интелектуалац обузет „демоном знања”,²⁹ заокупљен својим лектирама и мисаоним спекулацијама, чије име изазива асоцијацију на зору (alba) и висину (altus) и чије је бора-виште соба на врху куле, симбол његове тежње ка највишем сазнању, анђеоски лик, сав у знаку белине, светлости, узвишености. Одричући се обичног живота, подређеног друштвеним и моралним конвенцијама, он се повлачи у замак Аргол да би се предао филозофским истраживањима и одгонетањима тајни чула и мисли, настојећи да протумачи тешке странице Хегелове логике. Израз „демон знања” наговештава фаустовски вид Алберових аспирација који упућује на Гетеа, а налази своје отелотворење у Алберовом тамнокосом пријатељу Херминијану чије име изазива асоцијацију на хермелина који мења боју, на једно германско племе (Hermiones), али и на германског бога рата Ирмина. Херминијан се појављује као његов мрачни двојник. Он се креће у царству тмине и понора и Алберу се указује као загонетни лик чију тајну треба одгонетнути, а тиме и као енигма његовог сопственог бића. Тај црни, али и братски анђеоски који одаје утисак да познаје све тајне скривене у човековим унутрашњим понорима, све силе којих обични људи нису свесни, доноси Алберу управо оно чега је он својим усамљивањем желео да се ослободи, искушење чулног, отелотворено у Хајди у коју се обојица заљубљују.

У роману се оцртава троугао у коме, како је уочио Рене Жирар,³⁰ однос са другим подразумева, свесно или несвесно, постојање и трећег чије видљиво или скривено присуство усмерава човекове радње. Овде је у питању љубавни троугао чија је средишња тачка Хајде око које се успостављају све везе. У том троуглу ишчезава Алберова првобитна извесност да „једино знање а не понижавајућа и нормална љубав” какву је „одувек знао да угуши”,³¹ може да га помири са самим собом. А тиме ишчезава и његова првобитна чистота. Између троје јунака успостављају се односи љубави и мржње који

²⁶ André Breton, стр. 9.

²⁷ *У замку Аргол*, стр. 38.

²⁸ *Исто*, стр. 8.

²⁹ *Исто*, стр. 12.

³⁰ Видети: René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961.

³¹ *У замку Аргол*, стр. 29.

воде преступничким, насилничким чиновима и смрти. На „демонски“ вид потраге за Гралом писац указује и поступком који Лисјен Деленбах назива „приповедањем у огледалу“³². То огледало овде се појављује у облику екфразе коју представља евокација Дирерове гравире у Херминијановој соби, на којој су приказане патње краља Амфортаста. Парсифал додирује мистичним копљем палог краља чија се крв поистовећује са крвљу у Граловом пехару, претварајући га у оног „црног Грала“ којег Мишел Каруж налази у надреализму и наговештавајући да је крв грешника услов спасења праведника.³³ То потврђује детаљ у углу гравире, још једно огледало у коме сликар парафразира сопствено дело посредством „горке“ девизе „Спасење Спаситељу“,³⁴ завршних речи у Вагнеровом *Парсифалу*.

Вагнер се укључује у контекст Гракове интерпретације Хегелове дијалектике пада и спасења, на коју у другом поглављу под насловом „Гробље“ изричито упућује дужи навод из Хегелове *Енциклопедије филозофских наука*, у коме овај филозоф разматра хришћански мит о паду да би закључио: ако је жеља за сазнањем била узрок човековог пада, она је и једина могућност његовог спасења, односно ако дух унесрећује човека одвајајући га од света, он може и да му залечи рану васпостављајући његово првобитно јединство са светом: „Рука која наноси рану истовремено је и она која је исцељује“.³⁵ Спасењу дакле води сазнајни пут који више није само мисаона спекулација, него се одвија у дијалектици духовног и чулног, добра и зла, Ероса и Танатоса, кроз преступничке чинове насиља (Хајдино силовање, Херминијаново рањавање), чији је исход смрт (Хајдино самоубиство, Херминијаново убиство), врховно сазнање и коначни исход трагања за апсолутним, што се сасвим удаљава од хришћанског мита. Херминијан, који силује Хајду, а затим необјашњиво бива рањен, представља мрачне силе и поистовећује се са грешним и болесним Амфортасом, повређена заводница Хајде поистовећује се са Кундри која негује рањеног краља. Хајде постаје предмет Алберове и Херминијанове жудње, али је „беспримерно зрачење“³⁶ њенога лица, које представља чист, готово ванземаљски „квалитет“, приближава самоме Гралу и претвара у његову чулну, женску верзију. То је наговештено и „златним

³² Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

³³ *У замку Аргол*, стр. 108–109.

³⁴ *Исто*, стр. 111.

³⁵ *У замку Аргол*, стр. 29. На *Енциклопедију филозофских наука* као извор поменутог цитата указује Бернхилд Боје у белешци уз овај роман. Како напомиње, у време када је Грак писао овај роман, није постојао француски превод овог Хегеловог дела, па га је Грак читао у енглеском преводу где је Хегелов апстрактни језик претворен у сликовито изражавање. Хегелова мисао да дух рањава човека одвајајући га од света уступа место метафори која је слична исказу у Вагнеровом тексту: „Само мач који је нанео рану може и да је излечи“ и управо је у тој повезаности Грак нашао одраз сопствене мисли коју ће поново изразити у *Тавном Лепотану*: „Рука која начини рану може је такође излечити“ (J. Gracq, *Oeuvres complètes*, I, нав. дело, стр. 1150–1151).

³⁶ *У замку Аргол*, стр. 39.

ореолом”³⁷ који сунчеви зраци стварају око Хајдине косе, што подсећа на неке Рембрантове графике, референтне слике које потврђују „демонско”, фаустовско обележје потраге за Гралом. Албер, који се симболично напаја сласном крвљу из Хајдине ране, отварајући очи ка ономе „што нису смели да виде”,³⁸ а то је двосмислена тајна Граловог пехара, на крају убија Херминијана светећи се за Хајдину смрт, што га поистовећује са Парсифалом који збацује Амфортаса. Албер, међутим, делује у духу Хегелове дијалектике и романтичарске рехабилитације зла, што легенди о Гралу одузима религијске конотације и укључује је у надреалистички контекст трагања за тоталитетом. „Тражење светог Грала била је земаљска авантура”, каже Алан у роману *Тавни Лепотан*,³⁹ указујући на световно обележје Гракове верзије ове легенде. Убијајући Херминијана, Албер спознаје зло и више није савршен, беспрекорно чист витез који се изједначава са Спаситељем, него само улог у амбивалентном суочењу између Кундри и Амфортаса, како напомиње Бернхилд Боје у дугој белешци уз драму *Краљ Рибар*.⁴⁰ У том контексту који је у знаку одрицања од поседовања Грала, завршне речи из Вагнеровог *Парсифала*, „Спаситељ спаситељу”, добијају ново значење. Одбијајући мистични пехар, како даље напомиње поменути ауторка, Граков јунак одбија „да се заустави у једној истини” и то одбијање „прати тему жеље кроз сва Гракова дела”⁴¹. Жеља остаје као покретачка снага и вечно ишчекивање, као обећање које се никада не испуњава до краја јер би тада изгубило своју покретачку моћ. У том духу је и Граково тумачење мита о Дон Жуану наговештено на почетку књиге о Бретону, у коме се Дон Жуан посматра као уметник, а камени кип као оличење претње од стагнације и гашења животног и стваралачког елана. На то је, као што смо видели, Грак указао завршетком своје драме *Краљ Рибар*, као и речима Алана у *Тавном Лепотану*: врхунац истраживачке пустиловине је наслућивање траженог предмета, тренутак када се пружа могућност да се дође у његов посед, да се оствари жудња, а не његов проналазак и поседовање јер после тога настаје исто оно утоњавање у баналност свакодневице у које је запао и Амфортас.

То је изражено и самим приповедним поступком у роману *У замку Аргол* који се завршава у тренутку када се кобни догађај, Херминијаново убиство, указује као неминовност и почиње да се остварује, али само његово извршење и окончање није приказано. А тако се завршавају и сви други Гракови романи који представљају својеврсне транспозиције легенде о Гралу, схваћене као трагање за смислом живота. То трагање одвија се у модерном

³⁷ Исто, стр. 42.

³⁸ Исто, стр. 87.

³⁹ Жилијен Грак, *Тавни Лепотан*, превела с француског Зорица Милосављевић, Београд, Полит, 1963, стр. 65.

⁴⁰ J. Gracq, *Oeuvres complètes*, I, нав. дело, стр. 1246.

⁴¹ Исто.

свету, па његов циљ и није повратак у средњовековни замак по коме лутају фантоми, него рехабилитација ирационалног и повратак изгубљеног смисла за чудесно, а вредност замка, како је указао Мишел Каруж, не почива на његовим рушевинама, него на митовима који се појављују као проводници који „воде људски дух ка дубинама сопствених лавирината”.⁴² Стога је Бретон и трагао за еквивалентима замка у новом времену, а у Граковим наредним романима архаични замак уступио је место својим модерним варијантама. У *Тавном Лепотану*, то је „Хотел валова” у једном летовалишту, у *Обали Сирта* тврђава Адмиралитета на обали мора, а у *Балкону у шуми* тврђава у Арденима.

ЛИТЕРАТУРА

Антологија француске приповетке (1945–1989), избор, предговор и белешке Радивоје Константиновић, Нови Сад, Братство-Јединство, 1989.

Breton, André, *La Clé des champs*, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

Breton, André, *Perspective cavalierei*, Paris, Gallimard, 1970.

Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961.

Grak, Žilijen, *Tavni Lepotan*, превела s francuskog Zorica Milosavljević, Beograd, Nolit, 1963.

Грак, Жилијен, *Тавни Лепотан*, превела с француског Зорица Милосављевић, Београд, Нолит, 1963.

Грак, Жилијен, *У замку Аргол*, превод са француског и поговор Предраг Тодоровић, 4СЕ, 2021.

Gracq, Julien, *Le Roi Pêcheur*, Paris, José Corti, 1948.

Gracq, Julien, *André Breton : quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1977 [1948].

Gracq, Julien *Préférences*, Paris, José Corti, 1961,

Gracq, Julien, *Lettrines*, Paris, José Corti, 1967.

Gracq, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.

Gracq, Julien, *Œuvres complètes*, I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

Gracq, Julien, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002.

Grossman, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.

⁴² М. Carrouges, *нав. дело*, стр. 52.

Jung, Carl Gustav, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb, Mladost, 1974.

Kompanjon, Antoan, *Antimoderni. Od Žozeфа de Mestra do Rolana Barta*, Službeni glasnik, 2021.

Le Scanff, Yvon, „Julien Gracq. Une traversée de l'espace romanesque. Le paysage emblématique : *Au château d'Argol*”, *Études*, 2005/2, str. 221–229. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2005-2.htm>

Новаковић, Јелена, *Природа у делу Жилијена Грака*, Београд, Филолошки факултет, 1988.

Новаковић, Јелена, *У трагању за јединством. Огледи из новије француске и српске књижевности*, Сремски Карловци–Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.

Jelena Novaković

LA LÉGENDE DU GRAAL DANS LE ROMAN
AU CHÂTEAU D'ARGOL DE JULIEN GRACQ
(Résumé)

L'auteure examine l'intertextualité du roman *Au château d'Argol* de Julien Gracq, qui se manifeste par des références explicites ou implicites à la légende du Graal, dont les versions les plus connues sont *Perceval* ou *le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes et *Parsifal* de Richard Wagner. Les références à cette légende celtique, dont les autres romans gracquiens sont aussi des transpositions, ainsi que le drame *Le Roi Pêcheur*, inspiré de *Parsifal*, constituent un des principaux points communs qui lient Gracq au surréalisme dont il a comparé lui-même l'entreprise à la quête du Graal.

Actualisée dans le nouveau contexte que constitue l'œuvre gracquienne, la quête du Graal perd l'aspect mystique qu'elle avait au début et se présente comme une aventure terrestre qui se déroule dans la dialectique du spirituel et du sensuel, du bien et du mal, d'Eros et de Thanatos, à travers les actes de transgression et de violence, ce qui lui prête un sens „démoniaque” et l'éloigne de sa version originale.

Mots-clés: Julien Gracq, surréalisme, légende du Graal, intertextualité.

Примљено 21. јануара 2022, прихваћено за објављивање 8. јуна 2022. године.