

821.163.41.09-32 Матавуљ С.  
<https://doi.org/10.18485/kij.2021.68.1.6>

АЛЕКСАНДРА М. УГРЕНОВИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 14.04.2021.  
Прихваћен: 26.04.2021.

## МЕТАФОРИЧКА СТВАРНОСТ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРИЧЕ (Привиђење нашег џентлмена Симе Матавуља)

Услед неопозивог неповерења у реалистичку мимезу на прелазу из 19. века у 20. век, сврха приповедне немиметичности постала је подражавање подражавања, уместо подражавања симултаног животног тока, све са намером да се егзистенцијална питања разреше у органону уметничког језика. Метафорички сиже, како је илустровано на примеру приче *Привиђење нашег џентлмена* Симе Матавуља, проблематизује границу између естетике и онтологије, књижевне форме и садржине, истине и лажи, стварног и измаштанога, те отвара простор за немиметички модел наративизације фабулизоване метафоре пореклом из средњовековног алегоричног приказа *danse macabre* те, последично, и песме *Мртвачко коло* Ш. Бодлера. Ишчитавањем сижеа *Привиђења нашег џентлмена* анализира се процес демонтаже вишевековног традицијом етаблиране метафоре, односно, интелектуализације књижевне слике као метапрозне појаве, будући да се сиже приче образује као рефлексција о метафори која дословно постаје *res poëtica*, тј. јунак постичке радње.

**Кључне речи:** С. Матавуљ, Ш. Бодлер, реализам, мртвачко коло, метафора, фантастика, декаденција, *danse macabre*.

У приповеткама Симе Матавуља се, осим елипсе и контраста, може уочити и трећа сижејна фигура читања, метафора. У приповеци *Привиђење нашег џентлмена* (1905) метафора је неуобичајени модел литерарног писма, те ју је сврсисходно разумети као форму уметничког мишљења у целом, дакле, као метатроп који може контраховати и симбол, и хиперболу, и алегорију, тим пре што у свима њима постоји измештање према другачијој стварности. У *Привиђењу нашег џентлмена* добила је функцију микрооблика који носи информацију о целом тексту, односно, модел је устројства сижеа, композициона фигура сродна, у функционалном смислу, и самом сижејном механизму, будући да се, као и сиже, заснива на дијалектици између форме и садржине. Реч је о сижејнотворачкој,

\* [ugrenovic.sasa@gmail.com](mailto:ugrenovic.sasa@gmail.com)

надасве креативној функцији метафоре, присутној при развијању сижеа из јединице која је на нивоу реченице метафора а на нивоу приче заплет, дакле, у оном случају када „читав заплет може да се сажме у једну мисао, која није ништа друго до његова *поента* или *тема*” (Рикер 1993: 91).

Метафорички сиже проблематизује границу између између форме и садржине, реалног и измаштаног, те неминовно отвара простор за немиметички модел наративизације фабулизоване метафоре пореклом из средњовековног алегоричног приказа *temento mori*, који упризорује жену и њен огледалски одраз мртвачке лобање. Наведени алегорични приказ се током времена усложнио у књижевној и ликовној уметности у комплекснију метафору *danse macabre*. Форме репрезентације смрти у кодовима макабричке културе су разнолике, али им је начело, као и метафоричном сижеу, увек исто – несагласје у сагласју.

Метафора је, увелико је познато, слика која крије латентну суштину појаве, продубљујући поимање амбивалентне стварности без препознатљиве реалистичке редувантности приповедања. Она упризорује ствар као да је пред нашим очима, још је Аристотел писао, те је сликовитост њен примарни атрибут: представити једну мисао, у случају *Привиђења нашег ценглмена* мисао о смрти, уз помоћ друге, мисли о жени, тако што ће се приказ жене учинити визуелно-натуралистички опипљивим како би се добила упечатљивија и продорнија представа о смрти. Превод филозофске рефлексije о смрти на свакодневни комплекс идеја кристалисао се у алегоријском пластичном приказивању апстрактних појмова у средњовековним макабричким текстовима. Примера ради, приказ смрти у облику женске фигуре са повезом преко очију или скелета који масакрира своју жртву чест је на скулптурним групацијама апокалиптичких циклуса. На њима се у оквирима исте иконографске или песничке композиције (нпр. петнаестовековни *Плес слепих* Пјера Мишоа) у друштву персонификоване смрти често налазе каприциозни и својевољни „слепци” попут ње – срећа и љубав. Све три следе здружено терају смртне да плешу (в. Панофски 2009: 180).

Не би ли постигао потпуније, аутентичније проникнуће у стварност, Симо Матавуљ се морао затећи пред питањем како у књижевности реализма представити фантазмагоричну представу, а избећи стереотипне поступке субјективног фантазма. Један од начина је метафорички сиже, с обзиром на то да моделативна функција метафоре има моћ да промени нашу перцепцију света и пренесе немушту информацију, недоступну непосредном дескриптивном језику. То је могуће захваљујући дијалектичкој релацији између метафоричке редескрипције значења речи и нарушавања њихових општеноормираних (миметичких) значења. Модел метафоричког сижеа издваја се као самостална појава из бројних облика просторних модела организације неklasичног типа сижеа (монтажа, лајтмотивика, орнаментализам, дефабулација, итд). Метафорички сиже се уобичајено реализује у два аспекта просторности: интелектуализација (демонтажа) слике и отворена визуелизација слике (изградња текста према оптичким законима, нпр. у бароку). У првом случају, о којем је овде реч, постоје два подтипа просторног развијања метафоре у сижеу: демонтажа метафоре и метафора-амблем, која се,

са своје стране, усложњава у екфразу. Узев у обзир генетску сродност анегдоте и новеле у Матавуљевој поетици, скрећемо узгред пажњу да је један од учинковитих поступака у структури анегдоте управо демонтиража метафоре. У анегдоти се метафора јавља у два вида, као уобичајени језичко-стилски облик и као декомпоновани структурни облик, у оба случаја подстакнут уобичајеном анегдотском ситуацијом неразумевања, дакле, буквалним присвајањем метафоре на стилском и структурном плану. У сижеу *Привиђења нашег џентлмена* демонтиража метафоре или интелектуализација слике је метапрозна појава, будући да се сиже образује као рефлексивна о метафори која је дословно *res poëtica* или јунак поетичке радње. Некласична поетика, овде у служби метапоетике, предлаже тематизацију и сижеизацију стваралачког процеса неколицином техника: поступком ауторске демистификације (нпр. *Бакоња у Биограду*), поступком *mise en abyme* или текст у тексту, којим се субтекстови огледавају један у другоме (нпр. *Наумова слутња, Поварета*), поступком замењивања вербалне и визуелне сфере (*Привиђење нашег џентлмена*), обнављањем (деконструкцијом) конструктивних поступака, итд. Услед неопозивог неповерења у реалистичку мимезу на прелазу два века, сврха приповедне немиметичности постала је подражавања подражавања, уместо подражавања симултаног животног тока, све са намером да се егзистенцијална питања разреше у органону уметничког језика.

Традиција средњовековне макабричке културе оживела је стотинама година касније у тзв. визуелном тексту химера који се на размеђи 19. и 20. столећа предочавао у ликовној и вербалној уметности посредством мотива опасне женске фигуре *femme fatale*. Примера ради, у графици *Људска пародија* (1878) белгијски графичар Фелицијен Ропс (Félicien Rops), илустратор цензурисаног издања Бодлеровог *Цвећа зла* (1866), графички упечатљиво приказује пролазност и ефемерност женске лепоте, инспирисан париским сликом из песме *Мртвачко коло*, која се у *Преображајима вампира* (*Забрањене песме*) развија у још морбиднији приказ љубавног сусрета са женским лешом у распадању. Привидни сусрет мушкарца и заводљиве жене одевене у раскошну црну хаљину на Ропсовој графици заправо је упризорење сусрета са лешом који на лицу држи маску живе жене, сасвим у складу са Бодлеровом декадентском еротизацијом смрти у поезији која са насладом описује како се преображава „звезда његових очију”, „страст његове душе”, његов „чисти анђео” у „гњили леш”. У *Мртвачком колу* (*Париске слике*) Бодлер дочарава отмену, нехајну и равнодушну лепоту раскошно одевене и украшене кокете која долази да поквари „пир где се живот гости”, гробним чарима прикривајући празнину погледа и ништавност тела, гротескно се подсмехујући смртницима.<sup>1</sup> Таква пародија људске егзистенције у чину обожавања смрти подаскиране спољашњим украсима била је својствена декадентској естетици *taedium vitae* (умор и болесна засићеност животом праћена мелан-

<sup>1</sup> На пример: „А лобања јој, цвећем богато овенчана, / Млитаво се на крхким пршљеновима лелуја”; „Неки ће можда рећи да си карикатура / Јер занети су месом и не могу да појме / Отменост неизречену човечјег костура”; „Глупости и кривице кладенче непрестани! / Видим где иза кривих решетака ребара / Још гмиже црна гуја која се тобом храни”; Бодлер 1979: 169.

холијом) која се покушава превазићи хињеним узбуђењем пред амбивалентним женским лицем, које у једној пози изражава сатанску, жестоку сексуалну енергију, а у другој анђеоску честитост.

За разлику од Шарла Бодлера или Ги де Мопасана, који признају једино *l'existence esthetique*, Матавуљева визија света је етичка, религиозна и социјална и он није налазио да је бескорисно и досадно приказивати стварност, како у *Божанском дару* пише Бодлер, незадовољан јер га ништа из тривијалне реалности не инспирише, осим властите чудовишне фантазије. Иако лик Матавуљевог центлмена носи примесе мопасановског разочараног, песимистичног естетe опседнутог чулним уживањима, М. Цар је својевремено запазио да фриволно-еротских тема код Матавуља нема или су спорадичне, а до израза долазе једино у *Аранђеловом удесу*. Разлог наведеног децидираног става је осветлио Р. Константиновић неколико деценија касније, приметивши како су и оне ретке фриволне теме преображене интервенцијом – моралистички цензурисаном поентом – писца-моралисте у кожи реалисте.

Декадентска пропаганда антинатурализма изразито је наглашена код заговорника антифеминизма у књижевности (Ш. Бодлер) и филозофији (А. Шопенхауер), на које изричито упућује Центлменова лектира (Ж. К. Уисманс). Метафора о људској пародији из Бодлерове песме и Ропсове графике пропагира декадентску позицију антинатурализма и проглашава култ вештачког и рафинираног, агитујући за ишчашено разумевање жене, сексуалности и естетике телесности, по којем се љубав и жена, вулгарно инфериорније од маскулиног духа естетике, схватају као фатаморгане испод којих се крије инстинкт продужавања рода и власт пола. Иако је такав семантички изазов могао у *Привиђењу нашег центлмена* добити литерарну транспозицију, Матавуљ се определио за антидекадентско разрешење семантичке колизије не само фиксираним цензурисаном поентом, но и повратком на изворну средњовековну алегорезу *danse macabre*. Иницијални драматизам лика дендија писац разрешава, наоко, исхитреним расплетом јунакове психолошке амбиваленције склоне парадоксима у мишљењу, као да не жели да се уплиће у морбидне и саблажњиве последице људске пародије. Уместо егзалтације агонијског сукоба два симултана порива, једног ка врлини пнеуматичног бића, другог ка неморалу соматског бића, *Привиђење нашег центлмена* добија антибодлеровски и антидекадентски расплет у русоистичкој противтежи хедонизму инстинкта, похоте, насиља и греха. Развијајући у суже метафору *плес смрти*, у којој су, као и у приповеци, обједињени афекти жалости и еуфорије, Матавуљ је обликовао наратив о двојакој моралној лекцији коју стреми да пренесе макабрички црни хумор. Судњи час за Центлмена долази изненадно – отуд комични ефекат неочекиваности – и коси подједнако младе, старе, богате и бедне – отуд смешни протест јунака који се, попут свих, штити статусом, знањем или богатством. Но упркос схематском расплету фабуле и наизглед једноставној поенти, амбиваленција парадокса се, захваљујући дијалектици сижеа, задржава и изван саме приче, преливајући се у сложено поље интерпретације.

У приповеци се искуство чудног предочава у приказу пријатељског окупљања, приликом којег се догађај привиђења препричава из перспективе Јоце Максимовића, а читаоцима из перспективе приповедача-сведока. Исприповедана историја наизглед балансира између обмане сећања, психичког растројства јунака и, са друге стране, рационалистичке скепсе приповедача. У Матавуљевој лектури, причама Ги де Мопасана сродне провенијенције, можемо срести сличан поступак ломљења сижеа на двосмислености тајанствене појаве, када се читаоцу нуди могућност избора између објашњења логиком свакодневице или напуштања дефинитивног разрешења.<sup>2</sup> На крају се све зачудно и необично осветљава свакодневном логиком у циљу раскривавања притајеног демонизма свакодневице (в. Мелетински 1997: 212). То, међутим, није случај у *Привиђењу нашег ценглмена*, где „фантастика” метафоре преузима улогу романтичарске фабуларне фантастике метаморфоза, дакле, функцију скидања површинских илузија са стварности, не би ли открила њено аутентично значење. Категорија субјективног (подразумева се, и објективног) фантазма овде не може бити учинковита, јер фантазмагорично привиђење има у причи јасно и рационално објашњење које није из домена уобичајених мотивација болесним стањима свести (халуцинације и кошмарни призори насиља и ужаса). Гледано из угла мотивског комплекса, писац није нигде назначио да његов јунак болује од патолошких стања, изазваних опијатима, телесним повредама или трауматичном предисторијом. Напротив, лик Јоце Максимовића предочен је као високо образовани ерудита, прозорљив, искусан еклектик необичног памћења склоног парадоксима и ироничним поигравањима са стварношћу, те „ретко кад бејасмо начисто, ретко кад знајасмо поуздано шта је његово истинско и трајно уверење, шта ли тренутно или притворно” (Матавуљ 1969: 416).

По питању каузалних и просторно-временских односа не може бити говора о трансреалистичким елементима, попут нарушавања норме миметичке условности. Разлог томе је измештање елемената чудног из миметичког простора у реторички простор метафоре, услед чега се укида интерпретативна недоумица. У фантастичном сижеу се губи прагматичка веза фикционалног наратива и вантекстуалног контекста, што за крајњи резултат има депрагматизацију текста, свакако непожељну у поетици реализма. Пошто фантастични сиже негира референтност реалистичког наратива, пожељна је његова замена метафоричким сижеом. Механизам метафоре у сижеу проширује арсенал дескриптивних парадигми, заобилазећи анимирање оностраног и мистичког знања на следећи начин. Семантичку осцилацију између два пола, субјективног и објективног фантазма, иначе својствену романтичарској и симболистичкој прози, Матавуљ замењује осцилацијом између два пола метафоре, одричући неодлучност (*hésitation*) суд-

<sup>2</sup> Приповетка *Привиђење нашег ценглмена* веома је блиска Мопасановим приповеткама посвећеним темама лудила, те местимично одаје утисак Мопасановог дела (Ерор 1981: 89). Идентичног сижеа, примећује аутор, код Мопасана нема, али *Орла*, *Он?*, *Крчма* и *Привиђење* имају исту тематску основу (надреалне халуцинације) која је блиска Матавуљевој причи о привиђењу леша са свесним очима.

боносног сусрета: да ли је све било привиђење или стварност сусрета са оживелом покојницом. Метафорички сиже се, по узору на фантастични дискурс, користи фамилијарним представама о стварности, тако што их истовремено потврђује и одриче, не би ли изнова успоставио границе стварности. Глас *ich*-поведача-скептика усклађен је са сижеом („Беше ли то фабула или истински доживљај нашега Центлмена, не знам ни данас (...)“; Матавуљ 1969: 422). Такође, механизам метафоричког сижеа укључује и црпљење подједнако етаблираних мотива из књижевне традиције, којима се онеобичавају и одрођавају аутоматизоване миметичке границе.<sup>3</sup> Налик на лутајући сиже (нпр. *Наумова слутња*), и овде референтност постоји, али она није у стварности емпирије, већ у стварности хипертекста, Бодлерове и њеним посредством средњовековне макабричке алегорије. Очеvidно је и пригодно пишчево ублажавање макабричке фантастичке ексцентричности, али је очевидна и жеља да се она легитимизује.

Естетика романтизма легитимише немиметичку поетику у виду двогласног фантастичког дискурса (чудесно – чудно), што је позив на артикулацију мистичког знања и скепсу спрам позитивног рационализма. Проза реалистичког писма, очекивано, мора прилагодити немиметизам свом дискурсу, ангажовањем реторичког, условног и просторног аспекта немиметичке поетике и то у поступку укрштања метафоре и метаморфозе као одређене (фабуларизоване) метафоре. Метаморфозе људског, животињског, биљног и предметног света у романтизму се преносе на фабуларни фактор, те чудесне преображаје јунаци доживљавају као интимну стварност. У ненаративизованој, песничкој метафори нема ни говора о преображавању предмета, напротив, њена двопланска структура је језичко, не емпиријско савњивање једног предмета са другим. У приповеци *Нос* Н. В. Гогоља, рецимо, или Кафкином *Процесу* метафора је и стилско-језички фактор и фабуларни фактор/метаморфоза јунака, што за последицу има бизарно преплитање паралелних стилско-фабуларних линија. Слично томе, лик Жоце Максимовића доживљава Бодлерову језичку метафору као емпиријску метаморфозу у властитој искошеној перцепцији света, те песничко „видети као“ изједначава са „бити као“, на најдубљем онтолошком нивоу. У Матавуљевој приповеци се фамилијарна перцепција смрти онеобичава преношењем реторичког савњивања појмова (*видети као*) на миметичко савњивање појава (*бити као*), те се стиче лажан утисак паралелног постојања и преплитања фантастичног света призрака и стварности. Но за разлику од романтичарског изједначавања метафоре и метаморфозе на фабуларном плану, у Матавуљевом реалистичком писму се догађа жива метафора: симултано деловање јунакове миметичке дескрипције метафоре из *Мртвачког кола* (Центлменово причање сторије) са којом се онтолошки веродостојно идентификује и читаочева метафоричка редескрипција јунакове

<sup>3</sup> У реторичкој стварности се „реторичка средства примају брже од спознаје самог предмета“ (Новак-Бајцар 2011: 119–120), те се у Матавуљевим београдским приповеткама, како ауторка примећује, могу наћи фигуре на које је у Бодлеровим текстовима, примарно у *Цвећу зла*, Валтер Бенјамин указао као на знак модернитета у померању од објективних чињеница према њиховом импровизованом, субјективном доживљају.

„метаморфозе” (интерпретација сторије семиотичким кодовима макабричке културе).<sup>4</sup>

Принцип симултане семантичке ирадијације два текста изоморфан је симултаном механизму метафоре, те подразумева интелектуални напор у преваладавању некохерентности и поновном успостављању смисаоне хармоније. У античкој поетолошкој и реторичкој традицији сличне метаморфозе (под заједничком номинацијом *mundus inversus*) просуђивале су се у контексту антрополошке проблематике фантазије, те обележавале аналогним појмовима (парадокс: *inopinatum, mirabile*; фантазам: *simulacrum, imago*; псеудос: *mendacium, fictio*; адинатон, оксиморон, метафора: *impossibile*). Пошто се у књижевном тексту антрополошка проблематика транспонује на естетичку раван, појава метаморфоза ће се преозначити приповедањем.<sup>5</sup> Примера ради, хришћанска заокупљеност оностраним се током три века ренесансе деформисала из фамилијарности са смрћу у морбидну естетику изопачења смрти насиљем и еротизмом. Естетски осмишљена заштита од смрти и борба са њом изражавала се у средњовековној култури амбивалентним кодовима којима се сопствена смрт пориче приказима туђе смрти („егзибиција смрти”, „плес смрти”, „тријумф смрти”, „театар тела” и „персонификација смрти”). Све семиотичке кодове обједињује мотив „човек пред лицем смрти”, свеprisутан у западноевропској уметности у жанру *danse macabre*. *Danse macabre* је, како је познато, један од основних појмова позно-средњовековне културе, ерудитска и клерикална творевина са веома разгранатим значењима: изворно означава борбу, рвање, физички обрачун (иако се израз *la danse* употребљавао и у значењу плесног кола у духу пасторале); жанр-слика (нпр. Х. Холбајн, Н. М. Дојч, Х. Бош, П. Бројгел); проповед о презрењу света и непостојаности овосветских добара; медитација о обучавању за смрт; синтетички жанр чија је прототипска инваријанта сусрет човека са персонификованом смрћу, како у вербалним тако и у визуелним приказима фрескосликарства, бакрописа и гравира.

У мотиву мртвачког плеса живописно се предочава мисао о спонтаности смрти, њеној насилној, уједно и гротескној природи, а почесто је мотив био проназидидактичком линијом, посебице у жанру ехемпра и поучној књижевности средњовековља (проповед праведног живота, краткотрајност светских добара и сл). Матавуљ је асимиловао семиозис макабричке културе и њена три интерпретанта. Најпре, (1) несагласје у сагласју, узев у обзир да у једном културном континууму упоредо суделују два опозитна феномена, карневал и макабр. Тако се натуралистички приказ мртвог тела у кодовима *мртвачки плес* и *тријумф смрти* сапоставља *театру тела* као топосу еротизације смрти, те се смрт, набијена еротизованим амблемима, предочава жудњом насладе. Сапостављање мрачног интересовања за смрт и за забаву није поништавало, већ уприличавало

<sup>4</sup> Подсетимо, Пол Рикер редефинише термин *zaplet*, те аристотеловски *desis*, линеарни низ догађаја (конфигурација), замењује *mythos*-ом (рефигурација), тј. „несагласним сагласјем”, при којем се естетско *видети као* изједначава са онтолошким *бити као*.

<sup>5</sup> Сматра се да је менипеја као миметичка фантастика *avant la lettre* изузетак из наведеног правила.

плуралитет света. Потом, (2) морална рефлексивност, усмерена на спознавање животних вредности, и (3) катализатори дискурса смрти: криза просветитељског и рационалистичког културног модела, те следствено томе, релативизам сцијентистичког знања, секуларизација и проглашење плурализма за основну онтолошку категорију, спрам дотадашњег праволинијског онтологизма. Сва три интерпретата у целости обликују и сиже приче и профил Матавуљевог јунака.

Реторички сиже *Привиђења нашег ценглмена* структурно је и контрапунктно јединство два подтекста, средњовековне алегорезе и, последично, Бодлерове алегорије. Метафорички сиже, иначе нетрадиционални тип сижеа, у сфери је немиметичке поетике узев у обзир да поседује тројаку природу: 1. реторичку (тенденција ка клишеизацији); 2. условну (секундарни хронотоп – догађајност сижеа се смешта у сферу артефакта, језичког или сликовног); 3. просторну (метафора се развија у нелинијској организацији текста, у опросторивању времена). То је, у дословном смислу, рикеровска жива метафора која тежи ирадијацији, тј. семантичком развијању поређења између реалистичког сижеа и симболистичког сижеа, чиме се образује трећи тип, метафорички (просторни) сиже који условљава особени тип хронотопа и јунака који у језику и књишкој култури тражи свој онтолошки идентитет. У естетичким студијама, најпре Х. Велфлина, метафора је, као немиметичка мера света која мења његове примарне пропорције и даје им илузорност и живописност, други члан бинарног начела (хармонично – хаотично; рационално – ирационално) и саставни део типологије примарних и секундарних стилова (ренесанса, класицизам, реализам : готика, барок, романтизам), али и други члан бинарне уметничке универзалије, уз метонимију (А. Потебња, Р. Јакобсон). У *Основним појмовима историје уметности* Х. Велфлин, занимљиво, примећује како на смену стилова утичу и психолошки механизми, особито – досада и њен затупљујући учинак на пуко понављање једног стила које сили уметност да изналази нове форме. Врло је могуће да је затупљујући учинак миметичке репродукције мотива смрти могао навести Матавуља да се определи за други члан бинарног начела, уместо за реализму уобичајени први члан (хармонично, рационално, метонимијско начело прозе реализма).

Осећајући модерне литерарне тенденције, Симо Матавуљ је начинио велики помак у својој поетици прозе у много чему, а најпре у третману уметничког простора. У црногорским, бокељским, далматинским приповеткама простор је предмет приказивања (у саставу је фабуле), у београдским причама се већ отвара према начину приказивања (улази и у састав сижеа). Метафора, наравно, може бити и предмет и модус приказивања, но у потоњем случају, условљава развијање сижеа по законима простора, а не времена, како је уобичајено. То је тип сижеа који је у целости устројен на визуелним могућностима развијене метафоре. Просторна форма приповедања претпоставља да проза пренебрегава језику својствену линеарну последичност, те читалац, уместо да пасивно приима приказ у времену, мора истовремено перципирати фрагменте који у секвенцијалном читању остављају утисак међусобне независности (нпр. колажни, мозаични сижеи и слично). Метафорични сиже је просторни (несеквенцијални)



модус у коме се сусрећу две противречне силе, статика и процесуалност, док књижевност реализма, као и свака класична поетика прозе, углавном оперише временским модусима. У питању је, дакле, тип сижеа у којем метафора није јединица текста (метафорички приказ) нити синтаксостилистички поступак, већ фабуларно-сижејни фактор који подразумева концепцију секундарног хронотопа, тип јунака-клишеа и промењен модел света (предочавање фрагментарности и изобличености искуства, знања и хаотичности света). Реторички сиже погодан је када жанровска лапидарност новеле захтева вишедимензионалност, ширину и дубину, те алегоријску слику развија у немиметички/нелинијски сиже и уметнички простор који мења традиционалну представу о хронотопу. Сижејна метафора пружа могућност опросторивања времена, пошто њена „двотелесност” укључује и визуелни и вербални приказ у конфликту статике (простора) и динамике (време), како сведочи и Ропсова графика Бодлерове збирке, те је развијање метафоре у просторну слику веома блиско амблематици неklasичних сижеа (нпр. барокних или екфрасичних).<sup>6</sup> Илустрације ради, Ц. Тодоров је за приповетку *Нос* приметио да је Н. В. Гогољ, приповедајући о догађајима носа, заправо приповедао о догађајима саме алегорије. Пол Рикер, са своје стране, сагледава учинке метафоре у реторичкој, семиотичкој, семантичкој, херменеутичкој и онтолошкој равни. Уверен да се прича преноси не само речима, него и сликом и покретом, П. Рикер (1993) одбија да сузи термин *прича* на вербалну артикулацију и епске жанрове, указујући на наративе у пантомими, гесту, мимици, и у свим родовима који подражавају неку радњу. Најстарији плес мртваца је, додајмо, прво био пантомимска илустрација проповеди о смрти, извођена у цркви и као моралитет на вашарима, а „сликана, гравирана или илуминирана, постала је славни стрип” (Делимо 2013: 129). Осим тога, сижејна метафора доприноси мотивској орнаментализацији која позива читаоца да се кроз текст креће нелинијски и просторно, као посматрач, стога се сличан метафорички механизам у сижеу почесто користи и за поступак екфразе (нпр. амблематични код у прози Ф. М. Достојевског).

Примера ради, како лик центлмена не успева да постигне осећај наративне повезаности, тј. не полази му за руком да као казивач приче о себи уобличи смислену исповест, већ само фрагментарну евокацију, свој идентитет покушава да осмисли сагледавањем властите егзистенције у потенцијалним варијантама које нуди књижевни лик (тзв. низак степен наративне интелигенције, налик на лик Наума Крстића у причи *Наумова слутња*). У традиционалној, увелико сте-

<sup>6</sup> Такво изучавање тропа у својству семиотичког и просторног механизма, а не стилског фактора, има адекватно место у студијама Ј. М. Лотмана, Ж. Женета, Ц. Тодорова, П. Рикера и У. Ека (најчешће, изучавање метафоре као схеме догађаја и хронотопа који ће устројити сиже). Већ у изразу *фигура говора* очевидно је да у метафори, као и у другим тропима и језичким обртима, говор имитира обресе тела, стичући облике и црте који обично одликују људско лице и фигуру, обезбеђујући тиме говору квазителесно оваплоћење. У теорији неореторике Ц. Тодорова *фигура* значи видљивост, перцептибилност говора. И Ж. Женет у *Фигурама (Figures-I)* говори о унутрашњем простору језика, примећујући да једноставни искази у општој употреби немају форму, док фигуре говора имају.

реотипној представи фигуре декадента видимо стерилизованог, иако рафинираног бонвивана који се предаје невеселом нарцизму сладострашћа и страдања, резигнацији и френетичној самоафирмацији. Он је ексцентрик, глумца који изазива, намеће позу каријеристе и побуњеника на маргини за кога је уметност нова етика, а уметник узор; како постоји само у појавности, неопходна му је публика док изиграва живот. Све наведене црте дендизма могу се препознати у профилу Јоце Максимовића, али једна упадљиво долази до изражаја – игра огледала; „живети и умрети пред огледалом”, гласила је дендијевска девиза. Огледало у којем лик центлмена препознаје свој одраз је фантазмагорична појава скелета у женском облику, при чему се одиграва илузија просторног удвајања јунака. Поступком огледала лик Јоце Максимовића се приказује истовремено са две тачке гледишта, с леђа/профила, како га читалац и приповедач виде, и у огледалу, у анфас профили, када се открива право лице центлмена, модре главе, у распадању, „леш који би могао бити од петнаест-двадесет дана, али леш коме су очи живе и показује да свет траје!” (Матавуљ 1969: 420–421). Тема тзв. „спасоносног огледала”, у којем човек унапред види себе онаквим какав ће бити када постане леш, имала је своје потресне илустрације одвајкада, у монашким текстовима, на црквеним приказима и илуминираним рукописима са представама жена у огледалу, али и у дидактичним делима која су крајем средњег века користила израз *огледало* у значењу моралне поуке (Делимо 2013: 146). Такође, хетеротопија огледала је присутна у стварности као једна врста аномалије у доминантном поретку која има моћ да на једном месту стави у непосредан однос различите просторе и локације које су међусобно неспојиве:

„У огледалу, видим себе тамо где нисам, у једном нестварном простору који се виртуелно отвара иза површине, ја сам тамо, тамо где ме нема, као каква сенка која даје мени самом моју властиту видљивост, која ми допушта да се гледам тамо где сам одсутан: утопија огледала. Али то је једнако тако хетеротопија, у мери у којој огледало заиста постоји, и у којој има, спрам места које заузима, неку врсту повратног дејства; кренувши ка њему ја откривам своје одсуство на месту на којем сам (...); огледало функционише као хетеротопија у значењу да, кад год обухватим то место које заузима у часу када видим себе у стаклу, оно заправо постаје потпуно стварно, у повезаности са целокупним простором који га окружује, и потпуно нестварно” (Фуко 2005: 32).

У књижевности се наведени поступак уобичајено постиже удвајањем тачака гледишта и приповедачких инстанци, док се у просторним уметностима удвајање решава огледалом. До смене вербалног поступка невербалним долази услед немогућности артикулисања истине о стварности јунака. Пошто лик центлмена, по узору на модел декадента, упорно помера границе између маски, приказа и улога, немогуће је одредити где се завршава једна улога, а где почиње друга, и које „ја” је од понуђених истинито. Поступак невербалног артикулисања стварности, иначе веома проминентан у романтизму и симболизму, где се на свет гледа кроз слику, мит, литерарне или ликовне стереотипе, свакако је покушај естетизације стварности, у случају *Привиђења нашег центлмена* посредством метафоре *memento mori / danse macabre*.

Метафорички сиже може да измири неслагасно сагласје, лаж и истину, „да” и „не”, парадоксе, као и сву противречност утисака, чулних осета и осећања, објективну, отуђену стварност и индивидуалну, блиску стварност, тако што из призрака лажи извлачи истинит и исправан увид о стварности. Матавуљ с разлогом одабира двотелесност метафоре (објективно – субјективно; истина – лаж; вербално – визуелно; живот – смрт; карневал – макабр) због њене лаконичности која заобилази сувишна објашњења и оправдања, те је она уједно својеврсни закључак без мотивације, најкраћи и неконвенционални пут до истине којој више не служи реалистичка таксономија. Симулакрум *Привиђења нашег џентлмена* образује се провоцирањем асоцијативног памћења код насловног јунака, али и читаоца, на познате сцене из Бодлерове поезије и средњовековног фрескосликарства. Писац позива читаоца да сећањем установи у тексту оно што у њему, у датом тренутку, одсуствује, иако у стварности постоји (Бодлерова песма), а са друге стране, Џентлменов фантазам, ништа мање убедљиво, репродукује у сижеу оно што не постоји и што је немогуће са позиције реалистичке мимезе (сусрет са привиђењем). У том процесу читалац више није изолован изван сижеа, већ му се поверава улога аутора-демијурга, јер он мора да успостави смисао из хаоса, тако што се неће кретати праволинијски кроз организам текста, од почетка до краја, како захтева временско устројство миметичке поезике, но заоклоно и криволинијски, онако како захтева просторно устројство немиметичке поезике. То двојно својство фантазма метафоре, која се дискретно преноси са стилског на структурни план, креира симулакрум<sup>7</sup>, који може бити протумачен – и код читаоца и код јунака – не само као лажни приказ, обмана, већ и као дијалектичнија фигура псеудологике која се неодлучно колеба између аутентичности и лажи, реалности и иреалности.

Фантазмагорија *Привиђења нашег џентлмена* има, дакле, улогу разоткривања лажи призрачног света свакодневице, јер лику Јоце Максимовића није доступна аутентична стварност, услед идентификације са ерудитним научним знањем и подједак обмањивим реторичким, књишким призорима. Наративизација метафоре је, заправо, антилаж, која је у пуној снази кад год се писац поиграва са алтернативним варијанама стварности, не би ли раскринкао њене неаутентичне и нелегитимне аспекте. Другим речима, ако је фабуларно кретање у *Привиђењу нашег џентлмена* реминисценција романтичарског поступка према којем је реч еквивалентна стварности (метафора = метаморфоза), онда сиже у симболистичком духу сигнализира: реч је само реч, и стварност саздана из речи и њихових фантазија (*mundus inversus*) може се сваког часа распасти или трансформисати до непрепознатљивости. Сижејна метафора, популаризирана у модерној прози с почетка 20. столећа, предочава стварност као секундарну и конструисану творевину, у себе затворени универзум уметности који покуша-

<sup>7</sup> Ослањамо се на изворни термин *simulacrum* пореклом из реторичке традиције Цицерона и Квинтилијана и Аристотелов термин *phantasma* у значењу аутентичног приказа и обмане истовремено, тј. лажне слике и фигуре псеудологике која допушта осцилирање између истине и неистине.

ва анихилизовати живу стварност, до те мере да књижевност почиње личити на својеврсно „метафизичко убиство”. Није случајно у трактату Ортега и Гасета (2007) метафора препозната као један од поступака дехуманизације, узев у обзир да се у чину дехуманизације у уметности препознаје нарав, а можда и простодушност, која нас нагони да побркамо стварност и мисао духа о њој. Стварност је, како каже Ортега, много већа и свестранија од наших појмова о њој, који су само нека врста скеле којом је настојимо обухватити. Но, уколико окренемо леђа стварности, наставља, и пустимо језичке скеле да се постваре, дајући тродимензионалност тим пуким обрасцима, тада дехуманизујемо и оне-стварујемо аутентичну и истиниту стварност. Метафоричне слике су „појмови који су, у стварности, нестварни” (Ортега и Гасет 2007: 58–59) и који ће, уколико их држимо за стварност, постати кривотворине те исте стварности. Тек у таквој инверзији естетичког и онтолошког става примећујемо да оне постају баш оно што доиста и јесу, нестварност.

Матавуљево јунака условљава и хипнотише инверзно, секундарно и дехуманизовано постојање у култури речи. И буквализација метафоре, и амблематика догађаја и јунака, и екфраза конструишу свет чији је једини смисао постојање у култури језика и слике уместо у стварности. Конфликт сижеа образује јунакова потрага за целовитошћу смисла, али како се јунак креће у књижевном простору цитата и „похабаних метафора” изгубљене чулне снаге, истина за којом трага се изобличава у „покретно мноштво метафора, метонимија, антропоморфизама”, за које је након дуге употребе заборавио да су само илузије (Ниче 1984: 79–80). Чини се да је Матавуљев јунак, „наклапало прве врсте (који) душу даде да измисли нешто *поражавајуће*” (Матавуљ 1969: 416), жив пример ироничне и патетичне заблуде („истински бити, то значи употребљавати исслужене метафоре”; Ниче 1984: 79–80) у коју упада немали број ентузијастичних читалаца. Симо Матавуљ је у *Привиђењу нашег ценглмена* непогрешиво препознао модерни филозофско-литерарни хоризонт који налаже да се управо захваљујући замени уметничких сфера, вербалне визуелном или визуелне вербалном, непобитно може утврдити да емпиријски свет не открива суштину ствари, како је утврдио Ф. Ниче (1984: 82–83). У часу када је Матавуљева проза, и не само његова, сазрела до такве ироничне саморефлексије, бесомучно репродуковање емпиријске стварности добило је послање да приказује алтернативне стварности које, налик на комплекс огледала, бесконачно одражавају једна другу; сваки њихов одраз, никада сталан и коначан, на крају ће се исмејати као исслужена и похабана метафора.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Бодлер 1979:** Ш. Бодлер, *Цвеће зла*, Београд: Народна књига.
- Делимо 2013:** Ж. Делимо, *Грех и страх, Стварање осећања кривице на Западу од 13. до 18. века*, Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.
- Ерор 1981:** Г. Ерор, *Размеђа реализма*, Нови Сад: Матица српска.
- Матавуљ 1969:** С. Матавуљ, *Приповетке, О књижевности*, Београд–Нови Сад: СКЗ-Матица српска.
- Мелетински 1997:** Ј. Мелетински, *Историјска поетика новеле*, Нови Сад: Матица српска.
- Ниче 1984:** Ф. Ниче, *Књига о филозофу*, Београд: Графос.
- Новак-Бајцар 2011:** С. Новак-Бајцар, Матавуљево писање града, у: Д. Иванић (ур.), *Симо Матавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет.
- Ортега и Гасет 2007:** Н. Ortega i Gaset, *Dehumanizacija umjetnosti i drugi eseji*, Zagreb: Litteris.
- Панофски 2009:** Э. Панофский, *Этюды по иконологии*, Санкт Петербург: Азбука-классика.
- Рикер 1981:** Р. Riker, *Živa metafora*, Zagreb: GZH.
- Рикер 1993:** П. Рикер, *Време и прича*, Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.
- Фуко 2005:** М. Фуко, *Хрестоматија 1926 – 1984 – 2004*, прир. П. Миленковић и Д. Маринковић, Нови Сад: ВСА.

---

Aleksandra M. Ugrenović

METAPHORIC REALITY IN A REALISTIC FICTION  
(THE APPARITION OF OUR GENTLEMAN BY SIMO MATAVULJ)

Summary

Due to the irrevocable distrust in realist mimesis at the turn of the 19th and 20th centuries, the purpose of narrative non-mimeticism became to stimulate stimuli, rather than to stimulate a simultaneous flow of life, with the intention of resolving existential issues in the organon of artistic language. A metaphorical plot, as illustrated by the example of the story *The Apparition of Our Gentleman* by Simo Matavulj, problematizes the boundary between aesthetics and ontology, literary form and literary content, truth and falsehood, real and fictional, and opens the

space for a narrativization of a metaphor originating in medieval allegory dance macabre and, consequently, in the poem *The Dance of Death* by Ch. Baudelaire. Reading the plot in the story *The Apparition of Our Gentleman*, we analyze the process of dismantling the centuries-old tradition of established metaphor, that is, dismantling literary image as a meta-prose phenomenon, since the story plot is formed as a reflection on a metaphor that literally becomes *res poética*, the hero of a poetic act.

**Key words:** S. Matavulj, Ch. Baudelaire, Dance of Death, metaphor, decadence, fantasy, Danse Macabre.