

Др Милена П. Владић Јованов

ЗНАЧАЈ МАШТЕ У РЕАЛИЗМУ: СУКОБЉЕНЕ ПОЕТИКЕ
БАЛЗАКОВ *ПРЕДГОВОР ЉУДСКОЈ КОМЕДИЈИ*,
ШАГРИНСКА КОЖА, *ЧИЧА ГОРИО*

У овом раду на примеру дела једног од најпознатијих француских реалистичких писаца показујемо колико је машта, иако супротна захтевима романа као студије, блиског научном изучавању, део њиховог проседеа. Као основна структура феноменолошки се јавља поетика реализма, међутим, ништа мање значајна појављује се подструктура која управља главном структуром скоро невидљиво. Стога долази до преплета и продора елемената различитих поетика које преобразене дају поетику појединачног дела, али указују и на преносе и промене у оквиру великог реалистичког проседеа. Све нам то говори да књижевна дела морамо пажљиво ишчитавати и проучавати, јер чак и кад нам манифестно у правом или прилагодљивом манифесту поручују шта желе, писци увек створе нешто ново, нешто што се ослања на претходна дела али што истовремено стоји на пресеку времена и указује на будућа дела.

Кључне речи: референцијалност, субјективна и објективна стварност, индивидуа, машта, фантастика, дискрузивни нивои, наративне стратегије, наративни мотиви, преплет, преображај, поетика, трансмотивација, транстекстуалност, структуре и подструктуре, логика мимесиса.

Балзак већ на првим страницама *Предговора људској комедији* који представља својеврсни манифест реализма каже за своје дело да је дело маште, што је у сукобу са поетиком реализма у којој се дело сматра објективним приказивањем стварности. Балзак нас упућује на то како је замислио своје дело, жели како каже „да испричам како је постало, да укратко објасним његов план, трудећи се да о свему томе много говорим **као да нисам ја у питању**”¹

¹ Истакла М. В. Ј.

(Балзак 1949: 33). Балзак нам на почетку поручује да је замислио своје дело као да он као писац није у питању, да га се то не тиче, те да је по свему објективан. Чујемо призив различитих облика теорије имперсоналности које су се развиле из пера писаца, као што је Г. Флобер, Ц. Џојс, Б. Брехт, али и песника Т. С. Елиота. Балзак је као аутор неко ко не стоји иза свог оригиналног дела, као бог што стоји изнад, као неко ко сецка нокте, као гледалац који пуши цигарету док гледа представу, као неко ко је сличан катализатору и чије емоције се губе из дела а остају само уметничке, значајне емоције у делу. Дакле, неко ко је незаинтересован, а нијанса тога је да није не само „личан“ већ објективан у смислу научне објективности, кад је у питању поетика реализма, али и одбијање импресија као субјективних утицаја када су у питању други аутори које смо навели. Џојса бисмо могли звати аранжером, који са стране „контролише“ своје дело, Елиота песником поетског-нарративног дела који уклапа своје дело у свеколику књижевност и културу, трудећи се да му остави у облику метаквалитета свој печат, али ипак да буде и изван њега и остави читаоцу на вољу, наравно са пишећим знацима, како ће на крају склопити у интерпретацији прочитано дело. Диригентска палица је ипак на крају пишећа. Иако се уклапа у теорију имперсоналности, жеља да роман буде објективан у реализму није у потпуности иста као теорија имперсоналности као што смо могли да уочимо. Једна од разлика, осим оних које смо навели, јесте да је реалистички писац желео да друштво представи објективно на начин на који би неке од појава у друштву или било ком елементу проучавања приступила наука. Наука има методе, лабораторије, изводи студије и резултати научног проучавања су у највећем делу објективни. Наравно писац у фикцији не може да опише друштво и посебно мотив успеха појединца у друштву, до те мере објективно. Међутим, ту је жеља да се то учини. Тај порив нас упућује на потребу књижевности и њихових стваралаца да књижевност заузме своје место у друштву. Наиме, књижевна дела су била нападана због своје неморалности. Енглеске госпођице не би требало да читају романи, јер их они наводе на „искварени“ укус. Ништа боље у француском реализму не пролази Флобер и његова јунакиња Ема Бовари. Флобер завршава на суду, а брани се управо потребом да као писац објективно прикаже стварност, а стварност је таква да су Еме у њему присутне. Потреба да роман буде објективно представљање стварности припада једној топос теми, места која уметничка дела имају у друштву, а одмах иза тога шта је питање улоге писца. Све заједно била би то тема одбране књижевности која се јавила још од романтизма. Подела на објективно и субјективно представљање стварности уводи нас и у филозофске недоумице. Шта би заправо било објективно, а шта субјективно? Није сасвим сигурно, да би објективно у књижевности било до краја објективно, а субјективно у потпуности искључено. Прва бинарна опозиција односи се на дефиницију шта би била објективна стварност, а шта субјективна. Рецимо В. Вулф у есеју *Модерна проза* сматра да је довољно била описивана спољашња стварност и да је сад потребно описати унутрашњу стварност, дакле ток

мисли повезан асоцијативним путем. Друга бинарна опозиција не везује се само за питање стварности, тј., да ли је стварност спољашња или унутрашња већ се везује за питање шта је стварно: ток свести асоцијативно повезан, ирационалним, дакле, нелогичним путем, или логичка повезаност и представа догађаја и мисли у „објективном“ свету. Балзак одговора и на једну и на другу бинарну опозицију. Да их није лако разрешити и да не би требало једносмерно размишљати кад су у питању велике поетике романтизма, реализма, модернизма и др., говори и чињеница да Балзак у своје дело не уводи само студију или проучавање француског друштва, већ говори о **сну**², што се не би уклопило ни у једну представу објективне представе логички и каузално, хронолошки повезане. Балзак истовремено истиче две наизглед супротне ствари. Оне нису супротне у смислу бинарности, већ у смислу њихових поставки у оквиру истих. Дакле, иако Балзак каже да је план његовог дела такав да о свему говори као да „он“ није у питању, истовремено у следећем пасусу негира ову позицију и наводи да је прва замисао његовог стваралаштва, *Људске комедије* била у њему као сан. „Прва замисао *Људске комедије* била је испрва у мени као какав **сан**,³ као какав неостварљив план којим се заносимо, а који нам се изјалови; химера која се насмеши, покаже своје женско лице, па одмах затим рашири крила и одлети у фантастична небеса. Али химера, као многе химере, постаје стварност; она има своје законе и своју тиранију, којима се морамо покоравати“ (Балзак 1949: 33). Можемо да уочимо да је Балзаков поетолошки метод такав да у себи носи црту двострукости. Иако је објективност, спољашњост дата јавно, у облику, начину и изразу, оно што можемо да приметимо јесте да је унутрашња стварност дата путем сна, маште и ирационалних веза које посебно сан и машта носе са собом. У Балзаковој поетици сусрећу се и преплићу две поетике: поетика реалности и поетика маште. Читаоци стога морају веома пажљиво да ишчитавају текст, како на семантичком, тако и на семиотичком нивоу. „Сукоб“ две поетике, оне званичне о објективности и незваничне о машти, можемо да увидимо у самим Балзаковим романима *Шајринска кожа* и *Чича Горио*. Двострукоост која у себи носи и временску линију истовремености, можемо да пратимо и у незваничном манифесту реалистичке поетике, наиме у *Предговору Људској комедији*. О томе сведочи трећи пасус из самог предговора. „Ова је замисао постала из поређења људског рода и животињског света“ (Балзак 1949: 33). Два плана, реалности и маште стапају се у један, а један је замисао о томе да су настали поређењем људи и животиња. Немарном читаоцу, на семантичком нивоу, свакако да би ово било доста. Тврдио би да је ипак објективност у погледу реалности победила. Међутим, потребно је пажљивије читати сам предговор. Напросто нема места, на коме Балзак у *Предговору* не говори истовремено о машти и објективности. Навешћемо само нека од њих. Објективна слика огледа се у реченицама

² Истакла М. В. Ј.

³ Истакла М. В. Ј.

у којима Балзак говори о настанку свог дела, наводећи да је замислио настала из поређења „људског рода и животињског света“ (Балзак 1949: 33) „У том погледу друштво личи на природу (...), било је и увек ће бити друштвених врста, као што има и зоолошких врста (...) међутим код животиња мало се драма одиграва“ (Балзак 1949: 34–35). Са објективне слике прелази се на сан, односно на поетику маште али под језичким окриљем „људског срца“. Балзак поставља логично питање у следу својих мисли: „Како да се учини занимљивом драма са три до четири хиљаде личности које представљају једно друштво? Како да се угоди истовремено песнику, филозофу и масама које траже поезију и филозофију у виду потресних слика? Ако сам раније схватао значај и поезију ове историје **људског срца**⁴, нисам знао како је написати“ (Балзак 1949: 36). Хвали Валтера Скота који је успео да у роман унесе истовремено драму, дијалог, портрет, пејзаж, опис; „Он је у њега унео **натприродно и стварно**⁵, те састојак епопеје; он је дочарао поезију непосредној најпростијих речи“ (Балзак 1949: 37). Балзак директно наводи да је његово поетолошко начело „случај“, јер је „он највећи романијер на свету: ко хоће да буде плодан, нека га само изучи. Пошто је француско друштво требало да буде историчар, ја сам могао бити само његов секретар. Пописујући пороке и врлине, скупљајући најглавније случајеве страсти, сликајући карактере, одабирајући најважније друштвене догађаје, правећи типове спајањем већег броја ознака истородних карактера, можда сам могао успети да напишем историју нарави“ (Балзак 1949: 38). Говорећи о насловима романа и њиховој повезаности, Балзак напомиње да у оквиру Филозофских студија *Шајринска кожа* спаја Студије нарави са Филозофским студијама готово прстеном источњачке фаназije, где је и сам живот насликан у борби са жудњом, извором сваке страсти“ (Балзак 1949: 48). Фантазија је оно што руководи романом *Шајринска кожа*, којим ћемо се ускоро бавити. У самом роману се преплићу две нити на текстуалном нивоу: једна је тема реалности која се чак и буквално помиње на језичком нивоу, на пример, када приповедач каже да су се догађаји везани за куповину „шагринске коже“ догађали, како приповедач наводи: „у Паризу, на Волтеровом кеју, у 19. веку, у времену и на месту где је **магија**⁶ била немогућа“ (Балзак 1952: 32) Међутим, магија је итекако могућа. Појављује се као тема, дакле на дискурзивном нивоу, али се појављује и као наративна стратегија која нас упућује на друга дела. Вратимо се на час првој линији. Линији или равни реалности, у којој на самом почетку уочавамо стварност уметника и научника, младог човека у Паризу. Он се коцка, губи и после свега жели да изврши самоубиство бацајући се у Сену. За себе каже да је човек, младић који је желео свој живот да посвети науци и мисли, али га оне нису могле ни прехранити. Иначе и у другим романима Балзакове теме односе се на статус младог човека, који се бави

⁴ Истакла М. В. Ј.

⁵ Истакла М. В. Ј.

⁶ Истакла М. В. Ј.

науком или уметношћу и начином на који пролази у Паризу, светској престоници која је везана за уметност, тада а и нешто касније од 1909. године када је и Т. Маринети назива у футуризму престоницом света јер управо ту издаје свој *Технички манифест футуризма* у листу „Фигаро“ да би читав свет видео и чуо. У овом смислу то би била типична тема везана за реализам, јер је реч о типу младића који треба да успе у друштву. Сетимо се само руског реализма у коме се у делима Ф. М. Достојевског такође појављује тип младића који се „сналази“ у руском друштву. Међутим, Балзаково дело *Шајринска кожа* представља управо преплет маште, фантазије, фантастике, чак и готске, страшне фантастике са реалношћу друштвене сцене Париза. Такво ткање огледа се на свим нивоима. Од реалности која је тематски приказана, ојачана на језичком нивоу, до нивоа структуре која води читав роман, читав наратив једном наративном стратегијом која се не ослања на стварност Париза, већ на друго дело. Дакле, реч је о помереној метафизици логике мимесиса која излази „ван“ дела и која не одговара хронологији, временским обрасцима, законима „истине“ тј. објективности којој као појму у представљању стварности тежи реалистичка поетика. На шта се ослања роман *Шајринска кожа*? Ослања се на неколико романа, који представљају на тематској линији фантастике основу: реч је о Гетеовом *Фаусту*, затим о *Доктору Фаустусу* Томаса Мана, а пре свих њих реч је о теми и мотиву *Urfaust*. Дакле, пред нама није једна већ неколико референцијалних основа. У оваквим случајевима можемо говорити о постмодернистичкој поетици која као кровни појам има појам и термин „палимпсести“. Слојеви који се везују и прекривају један други. Они у суштини бришу један други, али тако да то што је избрисано може поново да се напише, дакле да се створи. Али како? Добро је поређење са палимпсестима и пергаментом, који се гулио да би се на његовим основама и даље писало. Међутим, није све исто, остаје нешто што се понавља. Управо то што се понавља, а тиме из другог угла можемо сагледати Балзаково дело, јесте питање и појам **уговора**. Шта ради Фауст, без обзира на то да ли Гетеов или Манов? Склапа уговор. Уговор у причи о Фаусту је уговор са ђаволом у коме се ђаволу даје душа, да би се добило нешто. Неки успех, неки напредак итд. Гетеов Фауст је желео да створи боље услове за човечанство. На крају га спасава принцип „вечног женског“ *Das Ewig Weibliche*. Међутим, овде није у питању класична фаустовска размена. До размене долази али не те врсте, не видимо ђавола, нема његовог лика, није Мефисто као код Гетеа, не вуче на леву страну као при ходу Ивана Карамазова код Достојевског, нема Лутеровог немачког језика и описа ђавола као код Томаса Мана, нити се уговор потписује. Оно што је у случају са ђаволом незгодно јесте да се уговор који се потписује заправо **поништава**. Уговор је важна ствар и морају је поштовати све уговорене стране. У развоју мотивацијске линије има и библијског призива. Рецимо, људски род је преко Христа, Божијег сина, склопио савез са Богом. Тај савез морају поштовати обе стране. Христ управо долази као потврда савеза. Савез са ђаволом се поништава јер уговор није испуњен са обе стране. Ђаво увек

вара. Шта проналази Рафаел, младић који улази у антикварницу да прекрати време до ноћи када намерава да се убије. Проналази шагринску кожу. То је источњачка кожа, што је опет део нечег необичног. У приповеткама Т. Мана, приказује се Исток који мења мерила. Има своје мерење времена, и јунаци који долазе са Истока су необични, примера ради мадам Шоша у *Чаробном брећу* и Пшибислав у *Тониу Крејеру* Т. Мана. У низу наративне линије која прати фантастику, ту је прича која је урезана на кожи и то на санскрипу. Шта то означава? Рафаел успева да прочита жиг односно како приповедач наводи „тајновите“ речи, и ево нас опет на језичком нивоу на коме смо окружени тајном, мистеријом, непознатим. Тајновите речи су биле распоређене на овај начин: „Ако ме поседујеш, поседоваћеш све. Али твој ће ми живот припадати. Бог је тако одредио. Пожели и твоје ће се жеље испунити. Само мери жеље према свом животу. Он је овде. Код сваке жеље смањиће се као број твојих дана. Хоћеш ли ме? Узми ме. Бог ће те услишити. Амен“ (Балзак 1958: 38). Младићу у замену за испуњавање жеља, што је парадоксално, јер је реч о његовом сопственом животу који је хтео да поништи самоубиством, нуди се живот. Такође се помиње и уговор. Да ли је то нека шала или тајна, питао је Рафаел старца. „Старац одмахну главом и рече озбиљно: – Не бих вам знао одговорити. Понудио сам страшну моћ, што је даје овај запис, људима, који су били одлучнији но што ми се ви чините, и они су се насмејали сумњивом утицају, који би он имао вршити на њихову даљу судбину, али ниједан се није одважио да закључи тај **уговор**, што га тако судбоносно нуди нека непозната сила“ (Балзак 1957: 39) Описи су такође супротстављени, фантастични, као да је сама кожа „жива“. У почетку је описна као несавитљива, метална плоча, а кад је младић узме од старца који држи антикварницу, она ће му се припити уз руку као живо биће. „Шагринска кожа је постала мека као рукавица, обавила му се око помамних прстију и стала у цеп његовог одела где ју је готово аутоматски гурнуо“ (Балзак 1957: 43). Шта се још дешава у преплету наративне линије која прати фантастику. Старац је врло необично описан за једног опробаног реалисту као што је Балзак. Прво је пред нама бинарна опозиција живот – смрт. Старац би представљао смрт, ђаволски приказан као онај који не припада животу и нема жеља, као онај који све зна и може да заустави своја хтења и жеље, те му остаје знање. Све почиње његовим описом. Он је описан као воштана фигура. „Старац је стајао у антикварници без покрета, непомичан попут звезде успред облака светлости. Чинило се као да његове зелене очи, из којих је зрачила нека **мирна пакост**⁷, расветљавају духовни свет, као што је његова светиљка обасјавала онај тајновити кабинет“ (Балзак 1957: 32). Шта још карактерише старца: на тематском нивоу, он се сад појављује као неко „кога је немогуће преварити, који може да завири до у дна срца и открије најскровитије тајне“ (Балзак 1957: 32). Интересантно је управо ово понирање и познавање срца, које Балзак помиње у *Предговору људској комедији*,

⁷ Истакла М. В. Ј.

што смо већ навели. Потребно је истаћи да старац напросто подсећа на ђавола. Пропутовао је читав свет, упознао све народе, али кад год је трговао и ризиковао, презирао је оно што му се нуди, не у правом смислу појма и речи презира, већ по томе што му до тога није било стало. Чим му није стало, чим је равнодушан онда нема страсти, и послови се одвијају боље, али с дуге стране, нема ни хуманости. Каквим све речима је описан старац? Приповедач наводи да је старац, трговац и власник антикварнице „имао видовиту спокојност бога“, „поносну снагу човека“, те да би „сликар с два различита израза и два потеза киста учинио од тог лика лепу слику Бога оца или нацерену маску Мефиста. Јер му је чело било моћно и узвишено, а на уснама је титрала ђаволска поруга“ (Балзак 1957: 32). Он је „стари вилењак“ и живи сам у подручју изван домашаја света, „без ужитака, јер више нема илузија, без боли, јер више не познаје наслађе“ (Балзак 1957: 32). За тренутак би се могло помислити да је представа ђавола старац из антикварнице, али представа магије дата је у Балзаковом роману не у облику лика, већ у симболу и представи „шагринске коже“ која је магична, фантастична али има и „супротне“ уговорне залоге. Поново се сурећемо путем бинарне опозиције, са преплетом линије реалности и линије фантазије како на дискурзивном, тематском тако и на наративном нивоу. Младић жели да постане научник, а страствен је, склон као и сваки човек пороцима. Старац изјављује да га је знање управо одвукло од хтења и моћи које као пороке и људске особине везује за узроке смрти. Има нечег јединственог у причи која се преплиће и препуна је супротности које остају читаоцу да их разреши. Реч је о томе да старац нуди живот, шагринску кожу некоме ко је себи наменио да одузме живот. А шагринска кожа представља смрт. Он живот спасава смрћу. С једне стране, у комплексном схватању живота и смрти, Балзак је заиста прави писац нарави, а опет све нам је то представљено у лику који потиче из париске сцене и представља младића тог доба. Сјајан уметнички потез. Још један преплет води нас ка шагринској кожи. Ако су хтеће и моћи, две жеље и људске делатности оне што воде смрти, онда је шагринска кожа отеловљење смрти. Знање је како старац наводи, управо мировање. Док би према томе жеља била стално кретање. Оно што је необично, управо у том кретању а не мировању јесте када се старац обрати младићу: „Ваше социјалне идеје, ваше претеране жеље, ваше неумерености, ваше радости, које убијају ваше боли, са којима исувише жестоко живите, јер бол је можда исувише снажан ужитак. Ко би могао одредити границе, где сласт прелази у бол где је бол још сласт? Зар и најјаче светло идеалног света не милује око, док га и најблажа тмина физичког света увек повређује? Не потиче ли мудрост од знања? А шта је лудост него неумереност хтења и моћи“ (Балзак 1957: 41). Шагринска кожа је баш сједињење моћи и хтења, а младић одговара да баш жели да живи неумерено. Он узима шагринску кожу која би требало да буде амајлија, талисман, и креће у поход да организује забаву уз опијање, дружење и жели краљевску раскошну вечеру са својим пријатељима. Међутим, оно што Балзак овде истиче кроз уста старца јесте да

шагринска кожа није Аладинова лампа, али да ће младићу околности у животу створити управо остварање жеља, које практично неће бити оно што је на почетку желео. Младић је потписао уговор како наводи старац и „тима је све казано. Одсад ће се сви ваши прохтеви испуњавати, али науштрб вашег живота. Круг ваших дана, што га представља ова кожа стезаће се према јачини и броју ваших жеља, од најскромније па до најпретераније“ (Балзак 157: 42). Старац му објашњава да му је некада браман од кога је добио талисман рекао да постоји тајновити склад између власника коже и саме коже. Опет смо у пољу тајне, фантастике, уговора дакле у преплету више нивоа, а да практично ниједан сем описа да се ово догађа у Паризу не припада поетици рализма. Занимљиво је да младић из смрти креће у смрт, да је испуњење његових жеља практично смрт. У овом смислу долази до помене и нијанси у појму уговора ђавола, или натприродних сила са људима. Ђаво треба да испуни жеље али ипак да оне нешто значе. Гетеов Фауст ће се бавити науком, мада ће на крају бити преварен јер је на обали где мисли да се нешто гради а практично не постоји ништа. Адријан Леверкиер у *Доктору Фаустусу* ствара атоналну музику која није пријемчива ширем кругу слушалаца, а жели да створи музику која ће са човечанством бити на ти. Адријан жели да створи музику у којој ће се читаво животно расположење уметности променити и то „у правцу нечег ведро-скромнијег. Многа меланхолична амбиција ће је напустити, а нова невиност, нова безазленост пашће јој у део. Будућност ће у њој видети, она сама ће у себи поново видети слушкињу заједнице, која ће обухватити ‘многа више од образовања’ и која неће имати културе, али ће можда сама бити култура. Уметност без патње, душевно здрава, не свечана, лишена туге и присна, уметност која је са човечанством на ‘ти’“ (Ман 1989: 489). Дакле, поново ђаво вара и крши договор. Међутим, Рафаел у *Шајринској кожи* креће од самоубиства на које се упутио, дакле од смрти, у нову смрт. Он се налази у неком фантастичном прстену смрти. Такође, можемо говорити и о појму који Ж. Женет из затвореног структурализма у жељи да пређе у отворени структурализам назива **трансмотивација** (GENNETE 1997, 2009). Без обзира на то колико жарко желео да буде „отворени“ структуралиста, појмови као што су трансмотивација у ширем контексту транстекстуалности, данас се употребљавају у оквиру теорија интертекстуалности. Управо у мотиву „уговора са ђаволом“ присутна је трансмотивација. Из смрти се креће у смрт. У трансмотивацији можемо уочити и оно што Женет не говори, а то је да су њеном одвијању блиске управо категорије **преноса** и **превода**. Долази до преноса одређеног мотива који у свом преносу носи црте „превода“ јер се отвара интертекстуални простор који мења полазни мотив у нешто друго. С обзиром на то да је реч о познатом фаустовском мотиву, али и познатом реалистичком делу као што је Балзаково, можемо рећи да је дошло сукоба и сусрета две мотивације: једне у којој је извршена трансмотивација равни „уговора“ и друге у којој се преплићу две поетике: маште, ирационалног и реалности, рационалног. Младићу је у оквиру трансмотивације, према речима старца „самоубиство само одгођено“

(Балзак 1957: 43). Оно што је важно приметити јесте да трансмотивација није само појам онако како га види Женет. Женет даје сужење и проширење трансмотивације у оквиру односа хипотекста као основе и новог дела хипертекста које настаје накнадно на овој основи. Оно што Женет истиче јесте дискурс, као начин предочавања, дакле појам дискурса како га овај структуралиста види. Транспозиција у оквиру транстекстуалности и трасмотивације може бити повећањем или смањењем детаља. На пример, Женет наводи да је роман Томаса Хардија *Теса од Дурбервила* из финансијских разлога био издат у новинским наставцима у часопису *График*. Међутим, да би удовољио викторијанској публици, писац је морао уместо сцене силовања Тесу да уда за Алека Дурбервила. Роман како га је Харди замислио издат је тек 1912. године, и у том издању постоји додаток измена из новинских наставака, те тако верзија из *Графика* функционише као хипотекст у односу на верзију из 1912. године. Други пут је пут екстензије: нпр. хипертекст може проћи и овим путем. Роман Т. Мана *Јосиф и његова браћа* написан је на 1600 страница, а користи библијски хипотекст који се састоји од 26. страница. Затим, ту је и промена мотивације, али је много важнија од смањења и повећања детаља. Није иста мотивација у Гетеовом *Фаусту*, Мановом *Доктору Фаустусу* или *Urfaustu*. Није наравно „исто“ већ у простору који омогућава кретање разлике је другачије. Другачија је мотивација у *Шајринској кожи*. Мотивација која се појављује у хипертексту која се не појављује у хипотексту може наравно да се преобрази. Промена у мотивацији значи преображај и утиче на стварање новог дела. У Хомеровој *Одисеји*, Одисеј је приказан како се уз много перипетија враћа кући. У Џојсовом *Улису* присуствујемо једном дану у животу Леополда Блума. Иако је наратив структуриран у односу на Хомерову *Одисеју* и на неколико места постоји више директних упућивања, не постоји ниједан интернационалан сукоб у *Уликсу* као што постоји код Хомера, у смислу тројанског рата. Леополд Блум може бити путник у сопственој свести, фигура која није у потпуности код куће иако је у родном Даблину. Међутим, то није све. Постоји промена мотивације јер су жеље и очекивања радикално другачији од оних у Хомеровој *Одисеји*. У Балзаковом роману трансмотивација је дата на две шине и прати је двострукост у читавом поступку. Према мотиву „уговора са злим и натприродним силама“ мотивација је покренута у том смеру. Међутим, зле силе немају западни печат, приказа ђавола, већ је пред нама браман који је старцу из антикварнице поклонили шагринску кожу. Исток је код Балзака као и код Мана имао и ону необичну, заводљиву страну. Сви јунаци код Мана, у *Чаробном брећу* и приповеткама имају пријатеље који су са истока који носе необичност и магичност другачијих, неформалних и посве личних правила. Правила која се супротстављају без икакве срамежљивости западним, увреженим правилима али се сукобе и са здравим разумом који западњацима стоји у мислима кад прихватају правила, без обзира на то када су настала. Трансмотивација у *Шајринској кожи* има још једну промену а она се односи на структуралност самог дела. Наративне стратегије су промењене

у складу са трансмотивацијом на тематском нивоу. Није реч о ђаволу, нити има референци са религијом, напротив више је ослањања на исток и магију која западном свету и не била магија, нити изгледала магично, већ нешто другачије, тајновито и необјашњиво а самим тим привлачно. Међутим, „исто“ које се понавља, не понавља се на „исти“ начин. Уговор јесте исти, а то је скраћење живота и превара, али оно што није исто у овом уговору, јесте да смрт испуњава практично све жеље и одводи у смрт Рафаела који је од самоубиства кренуо ка поседовању опасне шагринске коже. Трансмотивација говори још нешто. Реч је не само о промени и преображају мотива већ о промени самих појмова. Појмови се мењају кроз време. Као чудни палимпсести добијају нова значења и нове нијасе током времена јер се друштво које их користи у том времену променило. Можемо да уочимо колико је то важно управо у постмодернизму. Х. Л. Борхес је у приповеци *Пјер Менар, њисац Дон Кихоџа* из сопствених извора путем лика Пјера Менара писао верзију *Дон Кихоџа*. Оно што је збуњивало све читаоце јесте чињница да Борхес није учинио ништа ново. Његов јунак Пјер Менар, који је аутор *Дон Кихоџа*, преписује текст из Сервантесовог истоименог дела од речи до речи. Дакле, наизглед нема промене. Међутим, то што нема видљиве промене говори нам да је управо дошло до промене. Између „исто“ дошло је до простора, у коме се употребом у различитим временима дати појам и реч променила. Добила је нова значења и нове употребе. Те тако Менаров *Дон Кихоџ* јесте нови и он је писац „новог“ јер појмови које је користио Сервантес, односно његов приповедач више нису исти. Дубина и комплексност значења се променила. Скоро да звучи невероватно, Балзаково дело а тиме и читава његова поетика поседује нијансе како оне пре ње тако и оне после ње. Она лежи на линији реализма – модернизма – постмодернизма. Наравно, не у сваком тренутку, наравно не у свакој нијанси али у целини и појединачним деловима свакако да ћемо уочити развој мотива, њихову промену и нову примену. Трансмотивација „уговора“, транстекстуалност од текстуалне поетике реализма до текстуалне поетике магије и фантастике. Све нас то упућује да реализам није затворени систем, како се до сада сматрало, и да основа реалности као потреба да се стварност опише објективно није у потпуности тачна. Балзак зато и напомиње да је писац нарави, а у сваком карактеру нема само здраворазумских мисли већ и оних жеља које припадају ирационалном пољу. Повезаност поетика на различитим равнима, управо доказују дела једног од великих писаца реализма: Оноре де Балзака. Не само да мотивација на тематском, дискурзивном али и читавом наративном делу није иста, већ је реч о новом делу које је само једним делом, елемент структуралистичког система реализма, али је другом, можда и снажнијом, као неком врстом подструктуре део поетике фантастике и свега супротног од линије реалности која подражава и поражава стварност. То нас упућује да ма колико се проглашавали познаваоцима једне поетике, једног правца и зналцима до детаља исте, ипак морамо у развоју књижевних поступака пратити промене које нису само књижевне већ како видимо и друштвене

природе. Овим поступком показује се колико је Балзак мајстор, у приповедању али и поступку приказивања **илузије**. И то је приказује путем преплитања фантастике и реалности друштвене сцене у Паризу. На том путу лик Рафаела када изађе из антикварнице, среће управо пријатеље који га одводе са собом. Помиње се и Растинјак, који је један од ликова који се сели из једног у други Балзаков роман што представља мост и роман чини једним сложеним ткивом или системом. Поновићемо са још једном нијансом шта би још могло да подсећа на уговор са ђаволом. Мефисто нуди Фаусту успех, а заузврат тражи његову душу. То што нуди, не испуњава на крају и не добија Фаустову душу. Лик Адријана Леверкина ипак на крају луди, тако да на први поглед изгледа да ђаво побеђује. Код Балзака, како смо навели, ствари стоје другачије. Шагринска кожа представља смрт, која стеже младићев живот баш онако како га старац упозорава да ће од сад сви младићев прохтеви бити испуњени али науштрб његовог живота. Круг дана представља ова кожа, дакле можемо закључити да је кожа и смрт али и живот, другим речима у животу се налази смрт као присуство. То је једна од идеја која је потпуно уметничка и превазилази опис или слике хронологије живота људи у реалистичком проседеу, али се опет са друге стране, приближава опису нарави. Балзак је као писац сличан играчу на жици. Жица је једна, колико се нагне на једну или другу страну, толико је у једној или другој и другачијој поетици. Да наставимо, круг младићевих дана стезаће се према јачини и броју његових жеља, од најскромније до најпретераније. Управо бисмо могли рећи, да иако нема уговора са ђаволом, има илузија, другим речима тамо **неиспуњен уговор**, а овде **илузија живота**. Планови који пропадају, неиспуњени снови и амбиције, представљени уметничком сликом смрти која је присутна у животу, сваким треном, мировање које зауставља кретање жеље. Другим речима, може се слободно рећи да Балзак на поетски начин обрађује људску нарав, илузије, разочарења, падове, другим речима, друштвену слику Париза, користећи при том нереалистичко средство а то је фантастика. Потребно је приметити да заправо овим романом „влада“ преплет уметничке стварности, објективно дате или покушају представе исте и фантастичне приче, од којих се ова друга ослања на претходну књижевност, али супротно свакој тежњи реализма уноси једну од важних његових тема а то је питање стварности. Сетимо се дела Јана Мукаржовског. Мукаржовски у оквиру чешке структуралистичке школе даје занимљиво дијалектичко схватање структурализма и уметности. Он говори о модерној уметности, али са ослонцем на романтизам и реализам у коме уочава односе битне за сваки правац, и у целини њихове промене у модернизму у смислу релације на којој лежи значење и могућност уметничког у делу. Он говори о дијалектичким антонимијама које када се подигну до највишег интезитета представљају структуру. Дакле форма у надреалистичкој слици али и садржај морају бити истакнути на исти начин, не сме се ниједно испред другог повлачити. Нити је форма она која заокружује садржај као што су поглавља и њихов редослед у роману, нити је тематски дело снажно, у коме се за форму не брине много.

У овом антонимијама, Мукаржовски примећује нешто што је за нас важно. Однос између појединца и стварности у романтизму и реализму. У романтизму се истиче појединачност *ја* која је надјачала старност и која може да деформише или формира стварност према свом нахођењу. Мукаржовски пореди романтизам и модернизам и говори управо о специфичностима романтизма. „Заједничко обележје романтичарске и данашње уметности јесте, значи, смера ка дистанци између емпиријске стварности и њеног одраза у уметности; ова дистанца постиже се деформацијом емпиријске стварности. Поред тога, међутим, постоји и суштинска *разлика*, дата различитим учешћем индивидуе у сваком од ових раздобља у деформацији емпиријске стварности. У романтизму деформише индивидуа ову стварност на властиту одговорност: то је побуна индивидуе против стварности прилагођене већ у тренутку примања социјалним конвенцијама“ (Мукаржовски 1987: 356). Дакле, у романтизму *ја* деформише стварност на сопствену одговорност и представља поетску тачку ослонца. У реализму ствари стоје нешто другачије. Реализам је период документарне верности. Зола напомиње да је у натурализму реч о „природи виђеној кроз темперамент и да су његови ликови Терезе и Лорана заправо инстинктивне животиње. У реализму је индивидуа потиснута, мало простора је остало за делање, и она је иза стварности која надјачава. Она не деформише стварност. У модернизму који заправо стоји између ова два правца, и који је како Мукаржовски наводи у „природној еволутивној опозицији“ (Мукаржовски 1987: 356), према реализму, више нема „индивидуе, која би могла да преузме одговорност за кршење социјалне конвенције, којом је емпиријска стварност проткана већ у тренутку чулног примања“ (Мукаржовски 1987: 357). Међутим, може се закључити да је потискивање индивидуе као носиоца одговорности за деформацију заједничко свим фазама уметничког развоја до данас. Шта је са футуризмом у коме „ја“ ништа не вреди већ група која ствара, са експресионизмом у коме владају осећаји, са дадаизмом којим руководи случај. Да не набрајамо само авангардне покрете, могли бисмо навести и Малармеов жал да никада неће бити постигнуто апсолутно дело које би било независно од човека. Бацање коцке не може да заустави случај, наслов је Малармеовог дела. Страх од индивидуе је двострука, она није ни потиснута ни наглашена у модернизму, али не може бити ни потиснута као у реализму, а не може бити ни наглашена као у романтизму. Стога можемо, ако идемо овом линијом да закључимо да бинарну опозицију односа појединца и стварности, да ли је личност наглашена или потиснута, у зависности да ли се ради о романтизму или реализму. Другим речима, Рафаел је у Балзаковом роману лик који није потиснут, он напротив деформише сопствену стварност, јер су његово хтење и моћ снажнији од потиснутих и затворених облика које му знање нуди у облику прихватања мировања и стварности таква каква јесте. Стварност није успела да сломи и деформише лик Рафаела, напротив, ма колико то било погубно на крају, Рафаел је узео конце свог живота у своје руке. Већ је Балзак уочио да не можемо говорити о стварности само

као о студији која је већ према свом називу објективна већ је уметност и објективност покрио велом реалности испод које стоји фигура фантастике коју би неко тек требало да открије, да отвори и увиди колико је уметност сложени систем у којој се морају пратити закони текста, овде ралистичке поетике али и убацивати, али не импресионистички и друге законе, оне које добијамо из самог познавања књижевности. Има неколико стварности које се уочавају у самом наративу, а то је стварност Рафаеловог живота одређена шагринском кожом која је амајлија која доноси смрт, а не чува живот што би амајлија радила, а онда ту је стварност друштвене сцене у коју је Рафаел уплетен. Међутим, ту је још једна стварност, а то је стварност самог романа. Идентитет овог текста постиже се управо тиме што се он поставља у односу на топос тему о уговору са ђаволом која овде има своје нијансе, међутим уговор, као што је савез са чаробним моћима да бисмо преправили живот јесте оно што их везује, а онда на крају и сама смрт јунака. Ово савијање уметности ка њој самој јесте поступак аутореференцијалности. Друга ствар јесте да се тиме овај роман издиже из самог реалистичког проседа, који се везује за објективно представљање стварности, и излази из хронологије у роман који не мора нужно бити реалистична хронологија времена. Са треће стране, он показује елементе истовремености, двострукости јер заправо и приказује друштвени живот. Уметнута прича о Рафаелу и чаробном талисману, осликава и Рафаела али и друштво. Границе између прича и ослањања на уметничке претходнике су прозне и то управо показује колико је Балзаков стил разрађен колико је необичан и пре свега уметнички. Вратимо се сада теми наративних стратегија. Поред одличне приче о чаробној кожи, која је практично прича у причи о париском животу, постоји још једна равна која нам у падовима и удизањима младића показују управо наративне стратегије које се везује за друштвену сцену салона, аристократије, буржоазије и уздизања у том друштву, другим речима, друштвеном уређење у целини. Наративне стратегије су овде преплетене са дискурзивним и тематским. Међутим, оне су много јасније у роману *Чича Горио* и састоје се од односа између главног јунака и јунака сателита. Тачно је да је средишњи вир, тема управо оно што се све врти око пансиона гђе Вокер. Тачно је да је њена појава магична, фантастична, али прича лика Гориоа то није. Она је претерана, као каква поука. Код Гориоа су сателити много важнији него сам Горио, али сви ови ликови као да обасјавају Гориоа, који је опет и сам као јунак двострук. Он јесте сунце око кога се сви врте, а истовремено и месец који се врти око планета. Често и у појединим деловима постоји измена улога и места између сателита и сунца. Улоге главних и споредних ликова према широј наративној шеми су другачије. Главни ликови нису само главни већ и споредни и у структураличкој шеми, било француске или чешке школе мењају места у хијерахији јединица и на крају добијају управо променом места и односом према другим јединицама своје значење. Да не заборавимо сам опис пансиона „Вокер“. У Овој слици, Балзак поред фантастике, користи и снажне визуелне ефекте чиме се показује

још један од уметничких поступака овог чувеног реалисте који га издвајају од других реалиста. Представићемо два описа, опис трпезарије и сам улазак гђе Вокер. Од описа трпезарије и собе који су увод за опис госпође Вокер али на супротан начин. Опис пансиона је детаљан, док је њен улазак фантастично театралан. Примери детаљности: „Да би се показало колико је ово покућанство старо, изанђало, труло, несигурно, црвоточно, клецаво, крње, расходовано, дотрајало, требало би наставити овај опис који би читаоце много удаљио од предмета, што не би опростили они који су нестрпљиви“ (Балзак 1974: 24). И ево нас, усред бескрајног низа описа, али и да то истакнемо у ауторском коментару везаном за ситуацију приповедања у првом лицу, аукторијалном роману који прати управо оваква одређена форма ауторског коментара. Погледајмо, како се сада окреће слика. Уметничким средствима силази у јутарње часове госпођа Вокер. До сада је трајао реалистички опис, али како приповеач каже, „сада се може видети права слика ове собе, која се добија тек онда када мачак госпође Вокер уђе пре своје газдарице, почне да скаче по орманима, њушка млеко у чинијама, које су покривене тањирима, и стане да преде. Одмах затим појави се удовица са капом од тила испод које вири витица, рђаво намештене власуље, вукући своје искривљене папуче“ (Балзак 1974: 25). Како мачор скаче, тако се лелуја и искривљена слика госпође Вокер, а опет приповедач је нагласио да је „цела њена појава слика пансиона, као што је пансион верно огледало њене личности“ (Балзак 1974: 25). Опет се сусрећемо са појмом огледала али овде то сада није метаквалитет. После овог приказа следи архитектура куће која уједно представља и архитектуру описа становника који живе у њој. „На првом спрату била су два најбоља стана; у једном је живео неки старац звани Поаре; у другом је становао неки човек који је имао око четрдесет година, носио је црну власуљу, бојио зулуфе, издавао се за бившег трговца, а звао се господин Вотрен. Трећи спрат имао је четири собе, од којих су две биле издате: једна некој старој девојци која се звала госпођица Мишоно; друга неком бившем фабриканту резанаца, макарона и скроба, који је пристајао да га зову Чича Горио. Остале две собе биле су намењене птицама селицама, оним сиромашним студентима који, као Чича Горио и госпођица Мишоно, нису могли да плаћају стан и храну више од четрдесет пет франака месечно, али њих госпођа Вокер није марила зато што су јели много хлеба, и узимала их је само кад је морала. Сада је у једној од ових двеју соба становао неки младић који је из околине Ангулема дошао у Париз да ту учи права. Звао се Ежен де Растињак. (...) Изнад трећег спрата био је таван за сушење рубља и две мансарде у којима су ноћивали покућар Кристоф и куварица, дебела Силвија“ (Балзак 1974: 26–27). У овом цитату можемо приметити још нешто. Балзаков поетолошки метод, реалистичког типа у коме се јунаци „селе“ из једног романа у други. Овде се сусрећемо са Растињаком са којим се такође сусрећемо и у *Шајринској кожи*. Развој ликова прати њихов живот кроз развој романа.

Показали смо и реалистичку поетику али и продор других поетика у оно што је установљена реалистичка поетика. Ниједан поетолошки метод можда није био чвршћи кад је у питању уметнички наратив, као што је реалистички. Међутим, уметност и искуство писања пробија сваку баријеру, сваку жељу да нешто остане статично или да буде онакво како је у првом маху замишљено и какво се жели. Жеља често не води испуњењу које је на крају, лакановски речено, поништава, те губи сваки смисао. Реалисти су желели, остварили али су у подструктурама дали одређене назнаке онога што ће се касније развити у наратив модерног романа само у много ширем облику и техникама које су сложеније, као што је рецимо употреба мета-квалитета у Стендаловом роману *Црвено и црно*, антологијски пример за метатекст, али је ипак метатекст са свим особинама које мета-квалитет у себи носи. Балзакове приповедне технике показују колико је снажно умеће и искуство писања реалистичког писца. Далеко од тога да су заборављени или „превазиђени“. Реалистички писци, у овом случају Балзак, показују нам колико су им наративне стратегије сложене, користећи се „путујућим“ мотивима као што је фаустовски мотив, колико су способни да логиком мимесиса промене дати мотив, као и саму логику мимесиса, затим да преплету и процесом продора „убаце“ савим „природно“ неку супротну поетику, као што је поетика фантастике, сна, маште, а да ипак остану на путу реализма, објективног, снажног са личностима које путују и селе се као и њихови романи у друга књижевна времена и друге књижевне облике.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАЛЗАК, Оноре де. *О реализму*: Предговор људској комедији. Београд: Култура, 1949.
- БАЛЗАК, Оноре де. *Чича Горио*. Београд: Рад, 1974.
- БАЛЗАК, Оноре де. *Шајринска кожа*. Загреб: Напријед, 1958.
- ВЕЛЕК, Рене. *Критички њојмови*. Београд: Вук Караџић, 1966.
- ВУЛФ, Вирџинија. *Роман. Рађање модерне књижевности*: „Модерна проза“. Београд: Нолит, 1975.
- ГЕТЕ, Волфганг Јохан. *Фауст*. Београд: Нова књига, 2016.
- КАЛЕР, Џонатан. *Стируктуралистичка њоеџика*. Београд: СКЗ, 1990.
- МАН, Томас. *Доктор Фаустус*. Београд: Нолит, 1989.
- МАЛАРМЕ, Стефан. *Поезија*. Београд: Нолит, 1985.
- МУКАРЖОВСИ, Јан. *Стируктура. Функција. Знак. Вредности*. Београд, Нолит: 1986.
- О реализму*. Београд: Култура, 1949.

*

- GENETTE, Gerard. *Palimpsests*. Translated by Channa Newman & Claude Dobinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- GENNETE, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

FRIEDRICH, Dürrenmatt. *Urfaust Woyzeck*. Zürich: Diagonales Verlag, 1998.

The Cambridge Companion to Modernism, ed., by Michael Levenson (Cambridge: Cambridge University Press: 1999)

The Cambridge Companion to Realism and Naturalism, ed., by Donald Pizer (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)

TISDALL, Caroline, Angelo BOZZOLLA. *Futurism* (London: Thames and Hudson, 1989)

Milena P. Vladić Jovanov

DIE BEDEUTUNG DER IMAGINATION IM REALISMUS:
KONFRONTIERTE POETIK BALZAKS VORWORT ZUR
MENSCHLICHEN KOMÖDIE, SHAGRINLEDER, ONKEL GORIO

Zusammenfassung

In diesem Artikel zeigen wir am Beispiel der Schöpfung eines der bekanntesten realistischen französischen Schriftsteller, inwieweit die Vorstellungskraft, obwohl sie den Anforderungen des Romans als Studie widerspricht, die der wissenschaftlichen Studie nahe steht, Teil ihrer Prozedur ist. Die Poetik des Realismus erscheint phänomenologisch als Grundstruktur, nicht weniger bedeutsam, ist jedoch die Unterstruktur, die Hauptstruktur fast unsichtbar regiert. Daher gibt es eine Verflechtung und Durchdringung von Elementen unterschiedlicher Poetik, die, wenn sie transformiert werden, die Poetik eines einzelnen Werks ergeben, aber auch Übertragungen und Veränderungen im Rahmen eines großen realistischen Prozesses anzeigen. All dies sagt uns, dass wir literarische Werke sorgfältig lesen und studieren müssen, denn selbst wenn sie uns sagen, was sie in einem realen oder anpassungsfähigen Manifest wollen, schaffen Schriftsteller immer etwas Neues, etwas, das sich auf frühere Werke stützt, aber gleichzeitig steht es am Zeitquerschnitt und zeigt auf das zukünftige Schöpfen.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
milena.vladicjovanov@live.fr