



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Ана Р. Чановић

**ПРОБЛЕМ КОМУНИКАЦИЈЕ У ДЕЛИМА
ЕРНЕСТА САБАТА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2022.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Ana R. Čanović

**THE PROBLEM OF COMMUNICATION IN
THE WORKS OF ERNESTO SABATO**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2022.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор:	Проф. др Дејан Милутиновић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет
Наслов:	Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата
Резиме:	<p>Предмет проучавања докторске дисертације <i>Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата</i> је истраживање неостваривости комуникације међу јунацима у прози аргентинског писца Ернеста Сабата. Кључна питања која су заокупљала Сабата у романима и есејима су: питања добра и зла, Бога, смисла постојања, могућности спознаје и комуникације, самоће, књижевности, проблеми уметничког стварања. У дисертацији ће се ова питања сагледати из угла одсуства комуникације међу јунацима у романима <i>Тунел (El Túnel)</i>, <i>О јунацима и гробовима (Sobre héroes y tumbas)</i> и <i>Абадон, анђео уништења (Abaddón, el Exterminador)</i>, а истраживањем су обухваћени и Сабатови есеји: <i>Појединац и Универзум (Uno y el Universo)</i>, <i>Људи и зупчаници (Hombres y engranajes)</i>, <i>Хетеродоксија (Heterodoxia)</i>, <i>Писац и његове утваре (El escritor y sus fantasmas)</i>, књиге мемоара <i>Пре краја (Antes del fin)</i> и <i>Отпор (La resistencia)</i>, као и <i>Разговори Борхес - Сабато (Diálogos: Jorge Luis Borges – Ernesto Sábato)</i>. У раду је сагледан и егзистенцијалистички приступ проблему комуникације у контексту европске, америчке и хиспоноамеричке књижевности, а све у циљу утврђивања самосвојности Сабатових романа, када су у питању појмови немогућности комуникације и спознаје мучне стварности.</p> <p>Циљ дисертације је да обради следеће проблеме: одсуство комуникације међу Сабатовим јунацима, начин на који су мотиви (не)комуникације и усамљености представљени у Сабатовој прози, начин на који ликови Сабатових романа изискују активну сарадњу читаоца у процесу разумевања њихових поступака, стилска средства којима Сабато остварује немогућност комуникације међу јунацима у својим делима, као и могуће недоумице и отворена питања након читања Сабатових романа.</p> <p>У раду су као главни методолошки приступи примењени анализа дискурса и анализа конверзације. Дискурс се посматра из психолошке и социолошке перспективе, односно анализира се пишчева личност и психолошке ситуације које су пратиле стварање дела, као и друштвено-историјске околности које су биле од значаја за Сабатово стваралаштво. Основно полазиште јесте да се комуникација у књижевном тексту може јавити на три нивоа: синтаксичком, семантичком и прагматичком, те је неостваривост комуникације у Сабатовим делима у раду</p>

сагледана на истоименим нивоима. Истраживање феномена (не)комуникације међу јунацима, како у Сабатовим делима, тако и у релевантним романима у ширем контексту, посматраће се као језички сукоб, односно као наративна стратегија, што ће допринети проширивању интерпретативних увида у опус чувеног аргентинског аутора.

Истраживањем је показано да јунаке Сабатових дела повезује чињеница да одсуство њихове комуникације произилази из схватања да их нико не може разумети, односно да је (не)комуникација резултат усамљености јунака који живе у субјективној стварности. Проучавањем феномена (неостваривости) комуникације међу јунацима у Сабатовим делима потврђује се да се Сабатово схватање романа заснива на идеји комуникације између писца и читаоца – Сабатов роман се поима као недовршено дело које се даље развија након свог физичког краја.

Научна област:
Научна
дисциплина:

Филологија

Општа и компаративна књижевност (Иберијске студије)

Кључне речи:

Ернесто Сабато, (не)комуникација, дискурс, наративна стратегија, нивои комуникације, језички сукоб, (не)изречено, усамљеност

УДК:

821.134 (82).09

CERIF
класификација:

Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности

Тип лиценце
Креативне
заједнице:

CC BY-NC-ND

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral Supervisor:	Dejan Milutinović, PhD, Associate Professor, University of Niš, Faculty of Philosophy
Title:	The problem of communication in the works of Ernesto Sabato
Abstract:	<p>The subject of the doctoral dissertation entitled <i>The problem of communication in the works of Ernesto Sabato</i> is the research into impossibility of communication between the heroes in the prose of the Argentinian writer Ernesto Sabato. The key issues that occupied Sabato in novels and essays are: the questions of good and evil, God, the meaning of existence, the possibilities of cognition and communication, loneliness, literature, as well as the problems of artistic creation. In this dissertation the above issues will be considered from the angle of lack of communication between the heroes in the novels <i>The Tunnel (El Túnel)</i>, <i>On Heroes and Tombs (Sobre héroes y tumbas)</i> and <i>The Angel of Darkness (Abaddón, el Exterminador)</i>; the research also includes Sabato's essays: <i>One and the Universe (Uno y el Universo)</i>, <i>Men and Gears (Hombres y engranajes)</i>, <i>Heterodoxy (Heterodoxia)</i>, <i>The Writer and his Ghosts (El escritor y sus fantasmas)</i>, memoirs <i>Before the End (Antes del fin)</i> and <i>The Resistance (La resistencia)</i>, as well as <i>Dialogues with Jorge Luis Borges (Diálogos: Jorge Luis Borges - Ernesto Sábato)</i>. In addition, this paper examines the existentialist approach to the problem of communication in the context of European, American and Hispanic literature, all with the aim of determining the originality of Sabato's novels, when it comes to the concepts of (non)communication and cognition of painful reality.</p> <p>The aim of the dissertation is to address the following problems: the lack of communication between Sabato's heroes, the manner in which the motives of (non)communication and loneliness are presented in Sabato's prose, the manner in which the characters of Sabato's novels require a reader's active cooperation in the process of understanding their actions, stylistic means by which Sabato achieves the impossibility of communication between the heroes in his works, as well as possible doubts and open questions after reading Sabato's novels.</p> <p>The paper uses discourse analysis and conversation analysis as the main methodological approaches. The discourse is viewed from a psychological and sociological perspective, i.e. taking into account the writer's personality and psychological situations that accompanied the creation of his works, as well as the social and historical circumstances that were important for Sabato's work. The starting point is that communication in a literary text can occur on three levels: syntactic, semantic and pragmatic; therefore, the impossibility</p>

of communication within Sabato's novels is seen through the same levels. The research of the phenomenon of (non)communication between the heroes, both in Sabato's opus and in relevant novels in a broader context, will be viewed as a language conflict, i.e. as a narrative strategy that will contribute to expanding interpretive insights into the opus of the famous Argentinian author.

The research has shown that the heroes of Sabato's novels are connected by the fact that the absence of their communication stems from their belief that no one can understand them; it further implies that (non)communication is the result of loneliness of heroes living in subjective reality. Finally, the research into the phenomenon of (impossibility) of communication between the heroes in Sabato's works reveals that Sabato's understanding of the novel is based on the idea of communication between the writer and a reader – therefore, Sabato's novel is understood as an unfinished work that develops further after it actually ends.

Scientific
Field:

Philology

Scientific
Discipline:

General and comparative literature (Iberian studies)

Key Words:

Ernesto Sabato, (non)communication, discourse, narrative strategy, levels of communication, language conflict, (un)spoken, loneliness

UDC:

821.134 (82).09

CERIF
Classification:

H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative
Commons
License Type:

CC BY-NC-ND

Садржај:

<u>I Увод</u>	1
<u>II Теоријско-методолошки оквир истраживања</u>	9
2.1. Методе проучавања комуникације у истраживању	10
2.2. Синтаксички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата	12
2.2.1. Подела ликова и говорна карактеризација ликова	13
2.2.2. Синтаксичке фигуре	18
2.2.3. Обележја језичког сукоба као наративне стратегије	20
2.3. Семантички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата	24
2.3.1. Партиципијенти у наративној комуникацији	27
2.3.2. Улоге и односи партиципијената у дискурсу	29
2.3.3. Књижевна комуникација – однос фокализације и типова приповедања	31
2.3.4. Теорија могућих светова	34
2.4. Прагматички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата	36
2.4.1. Читање као чин кооперативности – рецепционистичка критика	36
2.4.2. М. Бахтин – дијалoшки однос према примаоцу	38
2.4.3. Теорија говорних чиновa (Ц. Серл)	39
2.4.4. Комуникативни акт	40
2.4.5. Конверзацијске импликатуре и пресупозиције (Х. П. Грајс)	41
<u>III Анализа</u>	44
3.1. Синтаксички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата	45
3.1.1. Актанцијални модел – актанти и актери у делима Е. Сабата	54
3.1.2. Говорна карактеризација ликова у делима Е. Сабата	55
3.1.3. Типови говора у делима Е. Сабата	58
а) Слободни директни говор	58
б) Приповедање о говорним чиновима	59
в) Слободни индиректни говор	61
3.1.4. Нивои приповедања у делима Е. Сабата	64
3.1.5. Синтаксичке фигуре у делима Е. Сабата	66
3.1.6. (Не)изречено у наративној комуникацији (одлагање, празнине и напетост)	72
3.1.7. Редундантност у делима Е. Сабата	76
3.1.8. Анализа конверзације међу јунацима Е. Сабата – језички сукоб као наративна стратегија	81

3.2. Семантички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата	92
3.2.1. Партиципијенти у наративној комуникацији	98
3.2.2. Улоге и односи партиципијената у дискурсу	103
3.2.3. Наративни глас у конструкцији приче и фокализација у делима Е. Сабата	106
3.2.4. Раздор или равнотежа унутар света приче у делима Е. Сабата	111
3.2.5. Теорија могућих светова на примеру дела Е. Сабата	115
3.2.5.1. Могући свет и дискурсни свет у делима Е. Сабата	119
3.2.5.2. Процес менталне репрезентације и феномен ураћања на примеру дела Е. Сабата	123
3.3. Прагматички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата	126
3.3.1. Динамика читања дела Е. Сабата – процес интеракције читаоца и аутора	137
3.3.2. Дијалогска концепција језика у делима Е. Сабата	141
3.3.3. Говорни чинови у комуникацији јунака у делима Е. Сабата – могућност остварења језичких исказа	145
3.3.4. Комуникативни акт и правила успешне комуникације јунака у делима Е. Сабата	149
3.3.4.1. Грајсова прагматичка теорија „логике конверзације“ на примеру комуникације јунака у делима Е. Сабата	153
3.3.4.2. Прагматички садржаји (конверзацијске импликатуре и пресупозиције) у функцији стилских поступака (есеји <i>Пре краја</i> и <i>Отпор</i>)	160
3.3.4.3. Имплицитно значење и организација конверзацијске интеракције у комуникацији јунака у делима Е. Сабата	168
<u>IV Сагледавање проблема комуникације у ширем контексту</u>	170
<u>V Закључак</u>	216
Литература	225

I Увод

Ернесто Сабато¹ (1911-2011), аргентински романописац и есејиста, представља једну од најистакнутијих фигура савремене културе Хиспанске Америке. Уз Х. Л. Борхеса и Х. Кортасара, један је од три најзначајнија модерна аргентинска писца. Сабатов први роман *Тунел* (*El Túnel*, 1948) одмах је по објављивању добио похвале Албера Камија, који га је и превео на француски језик, Жан-Пола Сартра, Томаса Мана, Грејема Грина, Витолда Гомбровича и других, и донео му књижевну славу. *Тунел* чини трилогију са још два чувена Сабатова романа: *О јунацима и гробовима* (*Sobre héroes y tumbas*, 1961) и *Абадон, анђео уништења* (*Abaddón, el Exterminador*, 1974). Сабато је објавио више књига есеја и књижевних огледа, између осталих: *Појединац и Универзум* (*Uno y el Universo*, 1945), *Људи и зупчаници* (*Hombres y engranajes*, 1951), *Хетеродоксија* (*Heterodoxia*, 1953), *Писац и његове умтваре* (*El escritor y sus fantasmas*, 1963), *Разговори Борхес-Сабато* (*Diálogos: Jorge Luis Borges² – Ernesto Sábato*)³, *Пре краја* (*Antes del fin*, 1998) и *Омнор* (*La resistencia*, 2000). Сабато се сматра једним од највећих писаца метафизичке прозе и последњим класичним писцем аргентинске литературе. За свој рад је примио многа међународна признања, између осталих и награду *Мигел де Сервантес* 1984. године, најзначајније књижевно признање на шпанском говорном подручју, а више пута је био предложен за добитника Нобелове награде за књижевност. Писана под утицајем егзистенцијалистичке филозофије, Сабатова дела обрађују питања човекове егзистенције и најпознатија су по песимистичним ставовима о будућности човечанства. Сабато је био ангажовани писац

¹ Ернесто Сабато рођен је 24. јуна 1911. године у селу Рохас у провинцији Буенос Ајрес у Аргентини. Имао је десеторо браће и сестара, а родитељи су му били досељеници из Италије. Студирао је физику и математику на Универзитету Ла Плата. Прикључио се 1930. године анархистичкој студентској организацији, а потом Комунистичкој партији Аргентине. Са великим успехом завршио је студије физике. У то време је Сабато почео да сумња у комунизам и Стаљинове методе управљања СССР-ом, тако да га је КПА послала на двогодишње студије у Међународну Лењинову школу у Москви. На путу за Русију, присуствовао је 1934. године Конгресу против фашизма и рата у Бриселу. Страхујући да се неће вратити из Москве, напустио је Конгрес, раскинуо са партијом и пребегло у Париз. По повратку у Буенос Ајрес оженио се Матилдом Кузмински Рихтер 1936. године. На Универзитету Ла Плата је 1938. године докторирао и добио стипендију за рад на атомској физици у Лабораторији Кири у Паризу. У Лабораторији је сарађивао са Иреном Жолио-Кири, али се упознао и са покретом надреалиста, са којима је проводио ноћи у баровима Париза. Већ следеће године прешао је на Институт за технологију у Масачусетсу (МИТ) у САД-у. По повратку у Аргентину крајем 1939. године, добио је место асистента, а потом и професора теоријске физике на Универзитету Ла Плата. Сабато је доживео дубоку духовну кризу 1945. године, у моменту када је већ уживао славу као физичар, окренуо се књижевности и одселио у село да се посвети писању (опширније у раду *Сабатова духовна криза – пут од науке до књижевности* (Чановић, 2017: 53-67));

² Хорхе Луис Борхес (Jorge Luis Borges, 1899-1986) – аргентински писац који се сматра једним од најутицајнијих књижевника XX века;

³ Низ разговора Х. Л. Борхеса и Е. Сабата, које је иницирао, снимао и систематизовао Орландо Бароне, аргентински професор и публициста крајем 1974. и почетком 1975. године;

и велики борац за људска права, а једно време је вршио функцију председника Националне комисије која трага за несталим лицима у Аргентини за време војне диктатуре у земљи, у периоду 1976-1983. године.

Сабато представља јединствену личност на књижевном пољу, имајући у виду његову истовремену посвећеност науци, политици и етичким вредностима, као што су достојанство човека, слобода изражавања и демократија. Сабатове идеје су утицале на друштвену и политичку сферу Аргентине тога доба, те се стога његова дела изнова анализирају, дискутују и упоређују. Сабатови романи представљају једно од најзначајнијих књижевних остварења на шпанском језику, док су његови есеји о судбини човечанства и кризи технологије пријемчиви и читаоцу данашњег времена, због Сабатових изнесених ставова и политичких предлога, који неретко подстичу горуће дискусије, али никада индиферентност. Романи се сматрају знатним покушајем Сабатове самоафирмације, имајући у виду да се помоћу њих Сабато ослобађа унутрашње тескобе, проузроковане стварношћу о којој просуђује и у есејима; у њима Сабато преиспитује начин живота, отуђење и недостатке концепције модерног живота, који заједнички доводе до човекове духовне кризе.

Сабато истражује опскурну и контрадикторну природу људског бића, и у томе је заправо садржана универзалност и аутентичност његовог књижевног опуса. Будући да су протагонисти свих Сабатових романа у потрази за смислом живота, страстима, као и да теже ослобађању самоће и опсесија, те исказивању својих истинских уверења, пожељно би било читати романе хронолошким редоследом. Филозофски ставови које Сабато износи у својим делима препуни су песимизма, а блиски су Камијевој књижевности апсурда, Сартровим филозофским поставкама, нихилизму Достојевског, па опет се његова дела доживљавају као љубавне приче, приче о судбини двоје људи који су покушали да своје душе споје у једну не би ли их зацелили, не би ли утолили своју чежњу и окончали потрагу за другим, сродним бићем. Сама чињеница да су протагонисти романа доживели ту страст, ту љубав која им је на тренутак обасјала мучне животе, даје крхку наду да је за то вредело живети. Спајањем елемената егзистенцијалистичке поетике (роман *Тунел*) са сегментима магичног реализма и изразом метафизичке наде (роман *О јунацима и гробовима*), као и наративним стратегијама типичним за постмодернизам (роман *Абадон, анђео уништења*), Сабатово

књижевно стваралаштво се сврстава у ред најутицајнијих у другој половини двадесетог века.

Роман *Тунел* је драма о неостваривости комуникације, будући да је главни јунак интровертни сликар који презире све што га окружује; главна тема романа је људска егзистенција и потрага за личним идентитетом, који резултирају отуђењем јунака Кастела услед неспособности комуницирања и, најзад, злочином из љубави. У другом роману, *О јунацима и гробовима*, Сабато указује да нада постоји тиме што је јунак Мартин пронашао смисао живота у Александри; међутим, поновно одсуство комуникације га доводи до ивице самоубиства. Ипак, насупротив роману *Тунел*, овај роман не завршава трагедијом, већ представља израз метафизичке наде. За разумевање последњег Сабатовог романа, *Абадон, анђео уништења*, неопходно је прочитати претходна два, јер се већина ликова поново појављује. Централни јунак је сам писац, Сабато, а роман је захтеван за резимирање, јер се састоји од великог броја краћих поглавља у којима се наратори смењују. У појединим поглављима сведоци смо догађаја које нам приповеда Сабато у првом лицу, док у другим деловима читамо о искуствима и његовим састанцима са Бруном, Александром, Мартином, Фернандом Видал Олмосом и Хуан Паблом Кастелом; овај роман се од претходних разликује у томе што у највећој мери исказује размишљања и ставове писца Сабата посредством јунака Сабата.

Тематика Сабатових есеја је разноврсна, али углавном везана за социјално-националне видове аргентинског живота - баве се образовањем, језиком, књижевношћу, суштином националног аргентинског бића (Pavlović-Samurović, 1993: 706). Насупрот романима, Сабатови есеји показују да су осећања, љубав и уметност једини путоказ ка досезању конкретних универзума; за Сабата се уметност рађа из потребе за исказивањем и комуникацијом, јер човек тада усмерава пажњу на свој унутрашњи свет. У есеју *Отпор* Сабато наводи да је трагично што човек губи способност да разговара са другим људима и да су љубав и сусрет врхунски изрази живота - у раду ће се управо одговорити на питање због чега је те драгоцености одузео јунацима својих романа, а истовремено и показати да јунаци одбацују језик и говор као одговарајућа средства комуникације, чиме правдају своју изолацију у свету догађаја на које не могу да утичу. Анализом есеја ће се додатно указати на Сабатово схватање појмова (не)комуникације, самоће и индивидуализма; у есејима Сабато критикује дехуманизацију друштва са закључком да је свет у највећој мери контаминиран и да људско биће више није у стању

разликовати вештачко од оног правог и истинског. Стога и основне одлике савременог романа, према Сабату, треба да буду окретање сопственом Ја, постојање унутрашњег времена које се више не мери сатима или минутима већ ишчекивањима, тренуцима среће, бола или екстазе, затим нелогичност и свето осећање тела (*ja* је отелотворено и тема усамљености представља најстрашнију тему савремене књижевности – љубав се остварује преко телесног) (Soldatić, 2002: 139). Сабатов стил у романима одсликава кошмар љубоморе и усамљености, а унутар романа је време субјективно и подразумева свеприсутност аутора и читаоца. Јунаке својих романа Сабато је приказао као контемплативна бића, као усамљене и повучене јединке, стидљиве, несигурне и сумњичаве – као сањаре који не постижу ништа значајније у животу и који су стално усмерени ка прошлости, покушавајући да оживе срећу коју су једном осетили.

У Теоријско-методолошком оквиру истраживања (II поглавље рада) дефинисани су, најпре, предмет, циљеви и корпус истраживања и у наставку је указано на методе које ће се користити приликом проучавања нивоа комуникације у Сабатовим делима (анализа дискурса, анализа конверзације, *close reading*). Приликом структурирања рада, средишњу тачку представљају три нивоа проучавања комуникације, те је у истоименом поглављу потом дат преглед истраживања у оквиру сваког од датих нивоа – синтаксичког, семантичког и прагматичког нивоа комуникације. У оквиру синтаксичког плана проучавања комуникације дат је преглед теоријских становишта из домена наратологије у вези са поделом ликова и њиховом говорном карактеризацијом у приповедном тексту (Лич и Шорт, Принс, Гремас, Римон-Кенан, Четмен, Бал) и дат је осврт на синтаксичке фигуре као додатне чиниоце приликом тумачења исказа партиципијената у комуникацији; посебно су издвојене дефиниције појединих појмова и дискурских поступака унутар анализе конверзације, као методолошког приступа проучавању комуникације (Шеглоф, Сакс, Џеферсон), и најзад, приказана су обележја језичког сукоба, ка начина ометања комуникацијског процеса. У делу рада који се тиче семантичког плана проучавања комуникације, најпре је дат преглед основних принципа теорије приповедања са освртом на различита тумачења наратива (Џонстоун, Херман, Стоквел, Волш), затим могућности сагледавања наративних инстанци у функцији приповедача и концепти тумачења наратива путем разматрања улога и односа партиципијената у наративној комуникацији (Стоквел, Римон-Кенан, Херман, Милосављевић Милић, Долежел); наведеним планом комуникације обухваћена су и теоријска поимања у вези са односом фокализације и типова приповедања (Женет,

Принс, Абот, Бал), као и теорија могућих светова као начин разумевања наратива (Милосављевић Милић, Стоквел, Долежел). На прагматичком нивоу проучавања комуникације у оквиру теоријско-методолошког дела, дат је преглед теорија у оквиру рецепционистичке критике (Изер, Фиш), а посебно су издвојени Бахтинови ставови о дијалогској концепцији језика и теорија говорних чинова (Ц. Серл); Грајсова прагматичка теорија „логике конверзације“ представљена је као додатна метода проучавања дискурса ликова у приповедном тексту и један је од начина разматрања образаца и правила која следе партиципације у комуникацији, а којим се предочавају имплицитна значења ситуација које текст успоставља и доноси.

Сходно наведеној подели, и III поглавље рада *Анализа* подељено је на три целине: *Синтаксички*, *Семантички* и *Прагматички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата*. У првом делу поглавља истраживањем су обухваћени Сабатови романи и то анализом релевантних лингвистичких и стилистичких категорија, а према смерницама за анализу стила Лича и Шорта, са циљем прикупљања података о Сабатовом језичком изразу; затим је размотрена могућност примене Гремасовог актанцијалног модела и указано је на начин формирања ликова у причи у сврху одређивања њихових стереотипних црта; уједно су представљени типови говора у Сабатовим романима у циљу утврђивања Сабатове технике приказивања говора и мисли јунака, односно степена остварености комуникације међу јунацима у Сабатовим делима. Препознати су нивои приповедања у Сабатовим делима и утврђено је присуство синтаксичких фигура, како би се указало на изостављање релевантних информација у комуникацијском току или на вишеструко понављање одређених синтаксичких јединица. Сем тога, Сабатова дела су интерпретирана са циљем истраживања начина успоравања разумевања текстова, односно указивања на аспект неизреченог унутар наративне комуникације, а анализирани су и редундантност и понављање као значајни принципи приликом Сабатовог обликовања слике о ликовима. У последњем делу целине *Синтаксички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата*, категорије из области анализе конверзације примењене су на фикционалну конверзацију јунака у Сабатовој прози, у циљу уочавања образаца у говору јунака – испитана је могућност примене основних јединица комуникације на Сабатов литерарни дискурс и начин на који анализа дијалога међу јунацима Сабатових романа може допринети карактеризацији самих ликова; анализиран је ток разговора и начин одржавања тема, као и структура језичког сукоба

међу Сабаатовим јунацима, дискурсни поступци и вербална интеракција партиципијената у комуникацији.

У делу рада који се тиче анализе комуникације у Сабаатовим делима на семантичком нивоу, најпре је извршен интерпретативни увид у наратив Сабаатових романа, који је тумачен у складу са откривањем могућих значења приче у романима. Осветљени су елементи који чине семантички систем Сабаатових романа, а разматрана је и невербална комуникација јунака и указано је на типологију наративних фигура, на које је затим примењен Стоквелов модел наративне комуникације. Уједно је размотрена природа и домет наративне комуникације у Сабаатовим делима и сагледана је наративна компетенција свих инстанци, односно дискурсни контекст свих партиципијената у комуникацији. У наставку овог дела поглавља рада испитана је перспектива приповедања у Сабаатовим делима са циљем утврђивања повезаности тачке гледишта приликом приповедања са дискурским односима у романима. У својству увода у могућност примене теорије могућих светова на Сабаатова дела, указало се на дистинкцију између приче и света приче и отворен је пут ка откривању скривених семантичких конституената унутар света Сабаатових дела; затим је размотрена заступљеност виртуелног наратива у Сабаатовим делима, у смислу новог потенцијала за проучавање наративних нивоа комуникације, као и динамике света приче у Сабаатовим делима. У Сабаатовим делима су уједно издвојени чиниоци који доприносе виртуелизацији приче, односно читаочевом процесу урањања, као предуслову за тумачење Сабаатовог наратива и најзад, у оквиру семантике Сабаатових приповести размотрена је могућност сагледавања степена одступања фикционалне енциклопедије од енциклопедије стварног света.

У оквиру целине *Прагматички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата*, корпус истраживања је проширен и на есеје – размотрен је Сабаатов однос према читаоцима и сагледан је утицај биографског елемената у његовим делима (међуоднос Сабаатовог приватног живота и књижевног стваралаштва, однос према религији), степен херметичности и рецепција Сабаатових дела. У складу са становиштем рецепционистичке критике указано је на улогу читаоца као активног сарадника који модификује перспективу читања Сабаатових дела и испитан је начин на који читалац конструише значења повезивањем, допуњавањем и довршавањем текста који је Сабаато произвео. Сагледане су жанровске карактеристике Сабаатових романа у складу са

Бахтиновим концептом полифонијског дијалогизирања као посебног начина комуникације (дијалогизирани двогласне речи), а произведени аспекти значења исказа јунака Сабатових романа истражени су путем повезивања појмова значења и контекста, односно применом концепта говорних чинова у комуникацији јунака. Могућност остварења језичких исказа размотрена је сагледавањем информативних и комуникативних намера јунака Сабатових романа као саговорника у комуникацији, односно утврђивањем (не)успешности њихових говорних чинова. Реализација комуникативне интенције јунака Сабатових романа, као и остваривост њихових исказа, представљена је кроз аналитичке везе оног што говорник мисли, оног што исказ значи, оног што говорник намерава да саопшти и оног што, најзад, саговорник разуме. Ток комуникације јунака у Сабатовим делима је додатно интерпретиран применом Грајсове прагматичке теорије, у оквиру које је проучавано у којој су мери Сабатови јунаци нарушавали Грајсове максиме квантитета, квалитета, релације и модалитета. Испитан је начин конструисања комуникативне ситуације јунака, односно начин на који партиципијенти у комуникацији следе одређена правила и обрасце. Примењујући прагматички модел разумевања комуникације на дискурс ликова у Сабатовим делима, осветљен је ниво исказаног и ниво имплицираног или претпостављеног значења у конверзацији јунака (анализом прагматичких садржаја: конверзацијских импликатура и пресупозиција), као и функционисање принципа сарадње у конверзацијској интеракцији јунака Сабатових дела.

У IV поглављу рада *Сагледавање проблема комуникације у ширем контексту* сагледан је егзистенцијалистички приступ проблему комуникације у контексту референтних романа европске, америчке и хиспаноамеричке књижевности, како би се првенствено утврдиле сличности и разлике између наведених романа и Сабатових романа, а затим препознала и самосвојност Сабатових романа у погледу представљене комуникације јунака романа на синтаксичком, семантичком и прагматичком нивоу. Анализа је спроведена интерпретирањем тока комуникације почев од *Књиге о Јову*, затим романа *Злочин и казна* (Достојевски), *Процес* (Кафка), *Странац* (Ками), *Мучнина* (Сартр), *Чекајући Годоа* (Бекет) и *Бука и бес* (Фокнер), преко романа *Пошта* (Буковски), *Господин Председник* (Астуријас), *Педро Парамо* (Рулфо) и *Век просвећености* (Карпентијер), па до романа *Школице* (Кортасар), *Сто година самоће* (Гарсија Маркес) и *Име руже* (Еко).

У завршном делу рада наглашено је да тежња и жеља јунака Сабатових романа за комуникацијом постоји, али да је неизвесна могућност њеног остварења. Одсуство комуникације јунака у Сабатовим романима непосредно је повезано са њиховом самоћом, а тежња ка успостављању комуникације у вези је са процесом ослобађања јунака, јер се тек након ослобађања проналази и сврха постојања. Закључено је да је комуникација између Кастела и Марије у *Тунелу* у непрестаном покушају успостављања, док је Кастел трајно не прекине убиством Марије; комуникација између Мартина и Алехандре у роману *О јунацима и гробовима* постоји, али је неодржива. У *Абадону* је комуникација јунака Сабата са имплицитним читаоцем неисцрпна, јер су у овом роману, заправо, суочене све опсесије које су Сабата прогониле у претходним романима, а резултат суочавања јесте конфликт са светом и доказ да је егзистенција без смисла, а стање у друштву агонично. Будући да је у *Абадону* читаоцу презентирана манипулисана слика стварности (двојако именоване једног од јунака, као и оживљавање јунака из претходних романа), потврђена је чињеница да су јунаци Сабатових романа ванвременски – они самостално постоје и Сабато не управља њиховим животима; јунаци Сабатових романа као да настављају да живе и делају ван фикције.

II Теоријско-методолошки оквир истраживања

2.1. Методе проучавања комуникације у истраживању

Докторска дисертација *Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата* за предмет истраживања има проучавање неостваривости комуникације међу јунацима у Сабатовој прози и њихов однос према референтним европским, америчким и хиспаноамеричким романима. Кључна питања која су заокупљала Сабата у романима и есејима су: питања добра и зла, Бога, смисла постојања, могућности спознаје и комуникације, самоће, књижевности, проблеми уметничког стварања (Mančić, 2003: 387). У дисертацији ће се ова питања сагледати из угла немогућности/одсуства/неостваривости комуникације међу јунацима у романима *Тунел (El Túnel)*, *О јунацима и гробовима (Sobre héroes y tumbas)* и *Абадон, анђео уништења (Abaddón, el Exterminador)*. Комуникација јунака Сабатових романа је у директној вези са осећајем усамљености, неповерења и неразумевања. Имајући у виду да је циљ дисертације је да обради следеће проблеме:

- одсуство комуникације међу јунацима,
- начин на који су мотиви (не)комуникације и усамљености представљени у Сабатовој прози,
- начин на који ликови романа изискују активну сарадњу читаоца у процесу разумевања њихових поступака,
- стилска средства којима Сабато остварује немогућност комуникације међу јунацима у својим делима,
- могуће недоумице и отворена питања након читања Сабатових романа,

то ће се у теоријско-методолошком поглављу рада представити методе које ће се користити ради проучавања три нивоа комуникације у Сабатовим делима. У дисертацији ће се као главни методолошки приступи примењивати анализа дискурса и анализа конверзације. Анализа дискурса се дефинише као проучавање језика и ефеката језика на свет око нас, а познато је да је основно значење језика комуникација. У *Приручнику за анализу дискурса (Handbook of Discourse Analysis, 2001)* К. Трејси (Karen Tracy) у раду "Discourse Analysis in Communication" наводи да су са лингвистичке тачке гледишта аналитичари дискурса истраживачи који проучавају појединачну јединицу језика или начин на који се језик користи у друштву. На пољу проучавања комуникације, анализа дискурса представља проучавање говора (или текста) у контексту - истраживачи се у својим извештајима користе одломцима и њиховом анализом као централним средством у циљу проналажења научних аргумената. Када су

у питању дискурс и дискурсна ситуација, Ц. Лич и М. Шорт сматрају да је језик средство комуникације којим једно лице преноси поруку другом лицу због различитих сврха, као што су: информисање, наређивање, убеђивање, уверавање. Начин на који се порука користи у сврху постизања таквог циља, у уобичајеним говорним ситуацијама, може бити названа „реторика дискурса“. Они напомињу да у роману или приповеци реторика дискурса има донекле другачији смисао, због чињенице да писац сада за циљ има „информисање“ читаоца о фикционалном свету; он уједно треба са читаоцем својих дела да оствари разумевање, као и идентитет тачке гледишта у којој ће садржај и фикција бити интерпретирани и процењени на одговарајући начин (Leech and Short, 2007: 206).

Анализа конверзације се некад изједначава са појмом анализа дискурса, а представља заправо њен (каткад тешко разлучив) део или један од њених аспеката (Stević, 1997: 8). Стевић (1997: 19) наводи да је циљ примене методе анализе конверзације да покаже како се обавља систематски размештај елемената разговора. Он уочава да „преговарајући о појединим садржајима, партнери на нечему настоје или од нечег одустају. У конверзацији се штошта каже, придода, као и што много тога неминовно изостане.“ С тим у вези, аналитичари конверзације напомињу и да је оно што говорници избегавају да учине исто толико важно колико и оно што ефективно чине (Stević, 1997: 209), а полазећи од те премисе у дисертацији ће се показати да је (не)комуникација резултат усамљености јунака који живе у субјективној стварности. Надаље, у дисертацији ће се приказом дискурских обележја, тј. самог говора који јунаци користе, њихових стилистичких избора, присуства приповедачевог и ауторског гласа у њима, проучити учесталост одређених лексичких и синтаксичких облика и указати на њихов смисао у тексту. Другим речима, интерпретацијом Сабатових дела анализираће се функција неостваривости комуникације преко фабуле, структуре ауторског лика, главних јунака, дискурса, конверзације и нивоа комуникације.

Применом методе *close reading*-а⁴ ће се у раду показати на који начин се степен неостваривости комуникације међу јунацима мењао од Сабатовог првог романа, *Тунел*, па све до романа *Абадон, анђео уништења*.

⁴ *Close-reading* – „оријентација ка пажљивом читању, тј. ка унутрашњем осветљавању дела (ка његовој интерпретацији) која доводи до осветљавања унутрашњег контекста дела - „оног по којем речи добијају смисао унутар реченице или стиха или по којем добијају смисао и други текстовни елементи унутар текста.“ (Милосављевић, 2000: 430).

Д. Милутиновић је показао да се комуникација у књижевном тексту може јавити на три нивоа: синтаксичком, семантичком и прагматичком, па ће се и у раду неостваривост комуникације сагледати на истоименим нивоима. Синтаксички ниво се тиче ликова и њихове немогућности комуникације, која је условљена карактеризацијом ликова; семантички ниво је везан за приповедача и имплицитне/експлицитне читаоце и произилази из различитих приповедних поступака; прагматика је везана за однос Сабата према својим романима и стварним читаоцима (Stockwell 2002; Leech, Short 2007), где ће се пажња обратити на степен херметичности, присуство биографског аспекта и рецепцију Сабатових дела.

2.2. Синтаксички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата

Било да је предмет истраживања идејна или когнитивна функција језика, Ц. Лич и М. Шорт (2007: 95-96) сматрају да је неопходно разликовати три нивоа организације унутар језика. Стога, поред нивоа семантике (значења), постоји ниво синтаксе (лексичко-граматички ниво) и ниво фонологије, који заједно чине изражајни степен језика. Док фонологија представља „звучни образац“ језика (фонеме, акценат, ритам, интонација), синтакса би представљала апстрактнију граматичку и лексичку форму језика. Термин синтакса, у најширем смислу његове употребе, означава ниво лексичко-граматичке форме који посредује између нивоа звука и значења; он истовремено укључује лексичку – избор речи и израза из вокабулара датог језика, као и граматичке изборе – начин комбиновања поменутих речи и израза у реченице. На синтаксичком нивоу, реченица се може дефинисати као независна синтаксичка јединица, која може бити проста (састоји се од једне клаузе) или сложена (чини је неколико клауза); у сложеној реченици клаузе могу бити међусобно повезане субординацијом или координацијом. Општи је утисак да ће сваки писац прибегавати употреби сложених реченица, имајући у виду да му је циљ да читаоцима представи комплексну структуру идеја и да их суочи са сложеним искуством читања. Комплексна форма пружа и ускраћује информације, поједине идеје подређује другим важнијим идејама, а усклађује идеје од једнаког значаја (Leech and Short, 2007: 175-176).

На синтаксичком плану проучавања комуникације у делима Е. Сабата ће се путем анализе одређених лингвистичких категорија (лексичке категорије, граматичке категорије, кохезија и контекст текста) показати које су од ових јединица релевантне у

погледу упућивања на немогућност комуникације међу јунацима. Анализом предметних категорија унутар текста ће се показати да јунаке Сабатових романа повезује чињеница да одсуство њихове комуникације произилази из схватања да их нико не може разумети. Поменути елементима текста ћемо се подробније бавити у делу рада који се бави анализом Сабатових дела.

Полазећи од Принсове дефиниције дискурса (2011: 38), према којој дискурс представља план израза или приповедање насупрот плану садржаја, причи и подразумева пошиљаоца и примаоца, затим запажања да говор лика у роману, „схваћен као разговор или нема активност ума“, може својим садржајем или формом упућивати на једну или неколико особина лика (Rimon-Kenan, 2007: 82), у раду ће се представити индивидуалне карактеристике и стереотипне црте јунака у Сабатовим романима. Тако ће се, на пример, анализом дискурса и анализом конверзације роман *Тунел* представити заправо као Кастелов дискурс, односно дискурс лица које неуморно и беспомоћно покушава да успостави однос са женом. Праћењем његових мисли и осећања показаће се да у његовом случају тежња и жеља за комуникацијом постоји - оно што не постоји је могућност да је Кастел оствари.

2.2.1. Подела ликова и говорна карактеризација ликова

Појам „актант“ у теорију приповедног текста је увео Гремас⁵ и користио га за конституисање типа синтаксичке јединице. Гремасов изворни актанцијални модел садржи шест актаната: Субјекат (који је у потрази за Објектом), Објект (за којим трага Субјект), Пошиљалац (покретач потраге), Прималац (Објекта да би га осигурао за Субјекта), Помоћник (Субјекта), Противник (Субјекта), док касније верзије Гремасовог актанцијалног модела третирају помоћника и противника као аугзилијанте, а не као актанте. Актер представља везу актанцијалне и тематске улоге, те стога представља и аутономну фигуру наративног текста (Prins, 2011: 15-16). Римон-Кенан (2007: 48) сматра да категорије актаната и актера не укључују само људе, већ и неживе предмете и апстрактне појмове. Уколико се пође од тврдње да је актера много, а актаната само шест, Гремасов модел изгледа на следећи начин:

⁵ А. Ј. Гремас (1917-1992) – француски нараторолог литванског порекла;

Пошиљалац → Објект → Прималац

↑

Помагач → Субјект → Противник

За М. Бал (2000: 159, 163) актант је класа актера који показују заједничку карактеристику која је у вези са целом фабулом и види се као подухват усмерен на један циљ. Стога је за њу актант „класа актера где сви одржавају исти однос према тежњи, а она је језгро фабуле“. Она сматра да „без актаната нема односа, без односа нема процеса а најзад, без процеса нема фабуле“. Број актера се повећава када је фабула фокусирана на спољни свет; исто тако, број актера се смањује уколико је фабула усмерена на субјекат. Дакле, у раду ће се ликови Сабатових дела анализирати и сагледати на основу Гремасове поделе ликова на актере и актанте - и једни и други извршавају или подносе неку радњу, а разлика међу њима је у томе што су актанти општа категорија која важи за све приповести, док су актери обдарени специфичним особинама у разним приповестима. Принс (2011: 15) наводи да актант представља основну улогу на нивоу наративне дубинске структуре и заузима одређени број актанцијалних улога дуж своје наративне трајекторије, да би даље био спецификован као један или више актера на нивоу површинске структуре. Односно, на нивоу наративне површинске структуре, један актант може бити представљен неколицином различитих актера, као што и један исти актер може „покривати“ више актаната.

Римон-Кенан (2007: 77-91) сматра да се лик формира сакупљањем различитих индикатора карактера који су размештени дуж континуума текста, као и извођењем закључака о особинама на основу тих индикатора. Два су основна типа текстуалних индикатора карактера: непосредно дефинисање и посредно представљање. Код непосредног дефинисања, особина лика се именује придевом, врстом именице или целим исказом; на супрот томе, код индиректног представљања се особине ликова показују на различите начине:

- *радња* – особине ликова се изводе на основу њихових поступака, било да се ради о уобичајеним поступцима или онима који се једном изврше;
- *говор* – форма и стил говора ликова су уобичајена средства карактеризације ликова у случајевима када је говор ликова индивидуализован и када се он разликује од говора приповедача;
- *спољашњи изглед* – када се изводи веза између спољашњег описа лика и неке његове особине;

- *окружење* – физичко окружење лика и људи који га окружују могу се искористити у циљу извођења закључака о његовим особинама;
- *потцртавање путем аналогije* – заједно са другим средствима карактеризације ликова може послужити јачању читаоачеве рецепције особине лика.

С. Четмен у раду *Да ли су ликови „само“ људи* (1985: 1029-1033) истиче да теорија лика мора да сачува отвореност и да ликове третира као аутономна бића, а не само као делове у служби фабуле. Он указује на чињеницу да је разлика између „црте карактера“ и „навике“ јунака од велике користи за теорију приповести, као што је то и одређивање црте карактера као великог система међусобно зависних навика. Могло би се рећи да је црта карактера наративни придев ван уобичајеног описа личног квалитета неког лика, све док траје током једног дела или током целе приче.

М. Бал (2000: 95) се удаљава од Гремасовог актанцијалног модела у смислу што под ликом подразумева актера са разликовним карактеристикама које, све заједно, креирају ефекат лика. Термин актант указује на класу актера, виђених у њиховим међусобним односима, који су одређени односом сваког актанта према догађајима. Ликови се разликују један од другог на нивоу приче и у том смислу су они индивидуални. Она у свом истраживању указује на предвидљивост ликова, која може бити у јачој или слабијој мери изражена, а која умногоме доприноси одређивању карактера лика. Сваки лик је мање или више предвидљив у односу на прво презентовање, а предвидљивост ликова је у великој мери зависна од читаочевих критеријума, његовог става према књижевности и према књизи коју чита (Bal, 2000: 99-102). За формирање слике о лику, односно његовог идентитета, од важности је и принцип обликовања садржаја, који укључује принцип понављања, акумулацију карактеристика и одређивање односа према осталим сликама о ликовима (који подразумева и однос лика према себи у ранијем стадијуму) и најзад, трансформацију ликова.

У раду ће се указати и на различите типове дискурса, односно говора јунака, са циљем сагледавања повезаности стања у којима се јунаци романа налазе и ситуације у којима се то стање језички приказује, односно сагледавање могућности и праваца комуникације међу јунацима. Под непосредним (директним) говором се подразумева непосредни дискурс, односно слободни управни дискурс. Код непосредног дискурса, насупротив пренесеном дискурсу, приповедач не посредује у процесу успостављања лика, а речи или мисли ликова наведени су на исти начин на који их је лик (наводно)

формулисао. Неуправни (индиректни) дискурс је онај у којем се мисли или искази лика преносе са мање или више верности оригиналу, а под неуправним говором сматра се неуправни дискурс, посредством којег се представљају искази ликова, а не његове мисли (Prins, 2011: 124-125). Постоји и слободни неуправни дискурс (приповедани монолог, представљени говор и мишљење), за који се сматра да обухвата ознаке два дискурзивна догађаја (приповедачевог и дискурзивног чина лика). Иако и код неуправног и слободног неуправног дискурса долази до граматичког враћања у прошлост, односно до промене личних и присвојних заменица првог лица у треће лице, слободни неуправни говор није одређен искључиво граматичким критеријумима. Он у значајној мери зависи од контекста и једноставније га је уочити у близини глагола говорења или мишљења (Prins, 2011: 185-186).

Лич и Шорт (2007: 255-257) наглашавају да је суштинска семантичка разлика између директног и индиректног говора у томе што се код директног говора наводи шта је неко рекао од речи до речи, дословце, док се код индиректног говора нечије речи преносе сопственим речима. Ефекат који се постиже коришћењем индиректног говора је тај да лице које преноси разговор заправо у њему посредује, тако што интерпретира однос између лица којем се обраћа и речи лица чије речи наводи, уместо што само дословце преноси разговор који се одвијао. На тај начин се речи које се преносе могу у потпуности интегрисати у наратив. Поред ове две форме представљања говора, Лич и Шорт (2007: 258) наглашавају да романописци имају на располагању још најмање три могућности: слободни директни говор (енг. *free direct speech* - директнији од директног говора), слободни индиректни говор (енг. *free indirect speech* - индиректнији од индиректног говора) и приповедање о говорним чиновима (енг. *narrative report of speech acts* - комбинација поменуте две форме) и свака од њих свој смисао постиже у фикцији.

Отуда, у истраживању ћемо се бавити и нивоима приповедања у Сабатовим делима, као и врстама приповедача. Џ. Принс у *Наратолошком речнику* „приповедање“ означава као представљање једног или више стварних или фиктивних догађаја које приповедач, наратор (или више њих) саопштава једном или неколицини наратора (лице којем се приповеда). Приповедање се може одвијати у другом лицу (када је наратор уједно и протагониста приповедане приче), затим постоји приповедање у првом лицу (када је приповедач уједно и лик у приповеданим ситуацијама) и приповедање у трећем лицу (у

којем приповедач није лик у приповеданим ситуацијама и догађајима) (2011: 155-159). „Начинска“ наратологија, коју формулише Ж. Женет, специфичност приповедног текста проналази искључиво у начину на који је у приповедању представљена прича, односно анализом начина на који су поједини наративни аспекти стилизовани у приповедном тексту (Marčetić, 2003: 21, 25). Стога је Женет своја истраживања усмерио првенствено у правцу приповедног лица, времена наратије и наративних нивоа. Женет користи термин *diegesis* да направи разлику између хомодијегетичког (приповедање које врши неки лик), хетеродијегетичког и екстрадијегетичког приповедања (приповедање које је ван света приче) (Abot, 2009: 128). С тим у вези, Женет разликује хомодијегетичког (приповедач може бити један од јунака своје приче) и хетеродијегетичког приповедача (приповедач није експлицитно присутан у фикционалном свету приче). Дакле, два су могућа типа наративних ситуација – присуство приповедача у причи и његово одсуство из приче.⁶ Женет наглашава да постоји случај када се приповедач може појавити у улози сведока и тада приповеда причу неког другог јунака или сопствену причу (приповедач постаје протагониста), а ову другу врсту хомодијегетичког приповедања Женет назива аутодијегезом (Marčetić, 2003: 50, 67). Унутар „наративних нивоа“ Женет уводи термине: екстрадијегетичко, дијегетичко (или интрадијегетичко) и метадијегетичко приповедање, а ови типови приповедања „не означавају статус приповедача према причи, већ његов статус у односу према самом наративном тексту, односно да ли је приповедач у наративном тексту или је изван њега“ (Marčetić, 2003: 85). Дакле, приповедање може бити и екстрадијегетичко (не представља део ниједне дијегезе), дијегетичко (или интрадијегетичко, када је део дијегезе коју приповеда екстрадијегетички приповедач у примарној исповести) и метадијегетичко (приповедање које је уметнуто у дијегетичко) (Prins, 2011: 37).

Време у наративној прози се може сагледати кроз три аспекта, која дају одговор на следећа питања: редослед (када), трајање (колико дуго) и учесталост (колико често), а у односу на ова питања Женет истражује повезаност времена приче и времена текста (Rimon-Kenan, 2007: 61). Несагласност између редоследа којим се догађаји одигравају и

⁶ Веза између начина као наративног аспекта и приповедачевог знања се обухвата појмом *фокализација*, која ће бити засебно представљена у оквиру дела рада који се бави семантичким нивоом проучавања комуникације;

редоследа којим су приповедани, означавају се термином *анахронија*, у оквиру које се разликују *аналепса* (којом се враћамо у прошлост у односу на садашњи тренутак) и *пролепса* (евокација једног или више догађаја који ће се десити после садашњег момента (Prins, 2011: 19, 164). Женет истиче да *аналепса* и *пролепса* могу бити хомодијегетичке (информације о прошлости, било о лику, догађају или току приче) и хетеродијегетичке (информације о другом лику или догађају). У односу на аспект трајања приче, Женет предлаже употребу принципа константности брзине приповести, која означава непромењени однос између трајања приче и дужине текста. Узимајући поменути принцип као норму, разликују се две врсте одступања: убрзавање (ефекат који настаје када се дугом периоду времена у причи посвети кратак сегмент текста) и успоравање (кратком периоду у причи се повећује дужи сегмент текста). Када одређено трајање приче наилази на простор у тексту долази до изостављања (елипсе) (Rimon-Kenan, 2007: 62, 69).

2.2.2. Синтаксичке фигуре

Синтаксичке фигуре (или фигуре конструкције) настају посебним распоредом речи у реченици, при чему се сваким одступањем од природног реда речи постиже и оставља снажнији утисак, односно појачава читаочев доживљај књижевног дела. Х. А. Мајорал (José Antonio Mayoral) наводи да су синтаксичке фигуре оне фигуре које подразумевају различите начине модификације, тј. нарушавања одређених синтаксичких правила у дефинисаним контекстима и у складу са посебним дискурзивним конвенцијама (1994: 125). Указивањем на коришћење синтаксичких фигура у Сабатовим делима додатно ће се истражити комуникација на синтаксичком нивоу, а међу бројним синтаксичким фигурама овде издвајамо само оне које су релевантне за начин проучавања комуникације у предметном раду:

- фигуре додавања, помоћу којих се основни израз проширује, а у које се убрајају *плеоназам*, *набрајање* и *епитет*. Ова стилска средства карактерише убацивање сувишних елемената у реченичне конструкције путем начела координације (набрајање, енумерација) и субординације (епитет);
- фигуре одузимања, којима се исказ редукује, а у које убрајамо *елипсу*; заједничка карактеристика фигура одузимања јесте изостављање одређених елемената исказа значајних за комуникацију у циљу постизања одговарајуће јачине израза;
- фигуре пермутације – фигуративност се заснива на позиционим променама синтаксичких јединица. У фигуре пермутације убрајамо *инверзију* и хипербатон,

које карактеришу измене у погледу логичког реда речи у реченици (Mayoral, 1994: 127-158).

У тексту често постоји јасна разлика између нараторовог стила и стила који припада актерима. У сваком приповедном тексту се може указати на делове који не преносе искључиво догађаје, већ мишљење о нечему, изношење онога што наратора потајно мучи или нечег што није у директној вези са догађајима, нпр. опис неког лица, места. На тај начин се може посматрати шта је изречено у тексту и то онда изделити у приповедне, описне, аргументативне делове, након чега преостаје питање како се све то исказује (Bal, 2000: 15-16).

Испитујући процес разумевања текста и начин доживљавања неизреченог у наративној комуникацији, Римон-Кенан (2007:157-162) истиче да текстови имплицитно стално обећавају да ће велика награда његовог разумевања уследити касније, чиме се стимулише интересовање читалаца, њихова радозналост или напетост. Стога ће се у раду проучавањем дискурса јунака Сабатових дела представити начини помоћу којих се постиже успоравање разумевања и стварање напетости:

- *одлагањем* – поступак саопштавања информација у тексту касније, а не онда када би „требало“. Овим поступком се стварају два типа напетости: усмерена на прошлост (поставља се питање *шта се догодило?*) и усмерена на будућност (поставља се питање *шта је следеће?*);
- *празнином* – увек повећава интересовање и радозналост, продужава процес читања, а уједно и доприноси активном учешћу читаоца у стварању значења.

Дакле, напетост се може побудити најављивањем нечега што касније долази или привременим прећуткивањем податка који је потребан. Поменуте радње се врше у сврху манипулације слике која се читаоцу презентује, а по правилу, када су на крају и читалац и лик обавештени о одговору, напетост не постоји (Bal, 2000: 136).

Насупрот појмовима одлагања и празнина у тексту, у раду ће се размотрити и појам редувантности. Лингвистичка редувантност се сматра вишезначним језичким феноменом, који нам показује да успешност комуникације не зависи само од пуког квалитета језика, већ да језичка ограничења долазе из сржи порекла и динамике развоја језика. Основне поставке концепта редувантности могу се пронаћи унутар језика, а њена карактеристична својства приказују се на плану граматике, синтаксе и осталих аспеката језика. Главни недостатак дискусије о редувантности јесте одсуство

прецизне дефиниције и одговора на питање шта је редувантност, већ је у литератури заступљен широк спектар дефиниција, од којих се неке ослањају на психолингвистику, а поједине искључиво на лингвистику. Полазећи од аспекта информације у комуникацији, већина дефиниција лингвистичке редувантности у литератури се заснива на одређењу да је суштински основ редувантности понављање информације. Један број дефиниција овог термина усмерен је на сврху редувантности, а то значи да се у њима редувантност повезује директно са осигуравањем разумљивости поруке у процесу комуникације. У свом раду *What is Linguistic Redundancy?* истраживачи Вит и Жилет (Ernst-Jan C. Wit, Marie Gillette) разликују граматичку редувантност која је систематска, обавезна и чини саставни део језичког система (изводи се из граматичких правила језика) и контекстуалну редувантност, која се користи за остваривање одређеног реторичког ефекта (Wit and Gillette, 1999: 1-17). О степену редувантности су говорили и Лич и Шорт (2007: 207), означивши га резултатом релативне неодређености ситуационог контекста књижевне поруке. У намери да осигура исказивање поенте, романописац обично исту ствар говори на много различитих начина, и на различитим нивоима структуре. Сви наведени аспекти комуникације (напетост, одлагање, празнине, редувантност) подробније ће се тумачити у анализи комуникације у Сабатовим текстовима у централном делу рада.

2.2.3. Обележја језичког сукоба као наративне стратегије

Истакнути амерички социолози Емануел Шеглоф, Харви Сакс и Гејл Џеферсон (Emmanuel Schegloff, Harvey Sacks, Gail Jefferson) сматрају се оснивачима анализе конверзације, као новог приступа проучавању комуникације. Анализа конверзације као методолошки приступ је први пут представљена у радовима Х. Сакса и Е. Шеглофа шездесетих година прошлог века, са циљем разраде почетних идеја социолога Ервинга Гофмана и осталих, који су били заинтересовани за проучавање начина на који се социјална акција посредством говора организује локално, методично и интерактивно (Wales, 2014: 87). Шеглоф наводи да је конверзација један од видова језичке употребе, односно врста говора-у-интеракцији или једна од ситуација „говорне размене“. Он сматра да је конверзација неизбежно утемељена на контексту, а да је свака језичка акција „у ситуацији“ и да се све језичке акције базирају на начелу прикладног друштвеног понашања. Стога је за Шеглофа задатак аналитичара конверзације да

испитају на који начин се говор производи и гради – удружено или придружено, заједничким делањем и узајамним дејством саговорника. Конверзација се постиже захваљујући сарадничком и координисаном учешћу саговорника (Stević, 1997: 30, 57, 73).

Пре него се усредсредимо на дефинисање појма језичког сукоба, сматрамо да је неопходно навести дефиниције појединих појмова и категорија у анализи конверзације, неких од дискурских поступака у конверзацији и ефикасне инструменте који су релевантни за проучавање комуникације. Термин „исказ“ дефинише се као конкретан производ говорне активности; представља базичну јединицу за грађење „турнуса“, који се одређује и као „реч“ коју имамо после неког претходног, а пре следећег говорника. Један од кључних термина у анализи конверзације је и „допринос“, који се може изједначити са појмом исказа или турнуса. Сакс „турнус“ дефинише као „конструкцијску, односно размештајну или расподелну јединицу“; он сматра да турнус није искључиво производ говорника, већ је уједно и резултат интеракцијске производње (Stević, 1997: 10, 27, 222).

Д. Херман у делу *Basic Elements of Narrative* (Основни елементи наратива, 2009) сматра анализу конверзације комплементарним моделом социолингвистичке анализе која посебну пажњу посвећује динамици *turn-taking*-а у комуникативној интеракцији, а уједно пружа увид у начин уклапања прича унутар шире екологије дискурса (2009: 40). Анализа конверзације је приступ истраживању комуникативне интеракције, чије корене налазимо у традицијама социолошких анализа које су проистекле из феноменологије (2009: 46).

К. Трејси у раду *Discourse Analysis in Communication* потврђује да је анализа конверзације, више него иједан други приступ проучавању дискурса, усвајан (и прилагођаван) од стране истраживача комуникације. Тако аналитичари конверзације у истраживањима у области комуникације, између осталог, наводе и дефинишу карактеристике *turn-taking*-а, *conversational repair*-а и *specific adjacency pairs*-а, као три основна појма организације локалног управљања у конверзацији:

- *упарени искази* или *близински парови* (енг. *adjacency pairs*) – термин који означава конверзационе следове у којима исказ једног говорника зависи од исказа саговорника. Шеглоф сматра исказе у пару основном јединицом за конструкцију следа (Stević, 1997: 79). Њих чини низ од два исказа од којих је други респонсиван, а од бројних могућих

типова упарених исказа у раду ће пажња бити усмерена на следеће форме: питање-одговор, захтев/понуда-прихватање/одбијање, оптужба-порицање (признавање);

- *систем реч-за-реч* или *ред говорења*, односно преузимање речи (енг. *turn-taking system*) заснива се на размештају и расподели турнуса; представља систем локалног управљања, интеракцијски вођен и уређен; систем се успоставља када реч услеђује након речи, односно када у говорном разумевању ми своју реч „мењамо“ за реч саговорника. Сакс наводи да у свакој људској делатности постоји неки свеобухватан ред у који се уклапа свака појединост. Појам преузимања речи (турнуса) уводи се у циљу сагледавања начина интеракције исказа говорника и откривања начина на који говорник зна када је претходни говорник завршио свој ред (турнус), тако да он може да преузме свој ред;

- *поправка* (енг. *conversational repair*) представља механизам помоћу којег отклањамо тешкоће и који нам помаже у разумевању говорниковог исказа (Stević, 1997: 17, 45-46, 221).

Сакс је уочио да се унутар „јединствене“ појединачне конверзације понекад могу издвојити независне подконверзације, а таквог склопа може бити и језички сукоб. У својства конверзације убраја се и језички сукоб говорника, који подразумева међусобно суочавање и супротстављање, односно неслагање учесника у конверзацији. Структура језичког сукоба показује карактеристична обележја – одобравање не постоји или је неуверљиво, а обележја неслагања су и ћутање или наглашено сажет одговор. Организација језичког сукоба би се могла свести на схему изазов-одговор. Изазов представља различито мишљење или наглашено агресивни говорни чин на који се може одговорити побијањем, порицањем, одбраном, као и прихватањем или одобравањем акције. Постоје и кратки конфронтацијски догађаји, који се представљају једним јединим близинским паром: тврдња-оповргавање или оптужба-побијање (Stević, 1997: 155, 165).

Испитујући принцип „отварања“ разговора, Шеглоф закључује да се неки тип разговора нуди, показује, прихвата, одбацује, прилагођава. Један од начина којима се нарушава „усклађена“ разговорна делатност је и неразумевање, које може водити ка неслагању, порицању и отвореном изазову. На тај начин се и обични неспоразум може претворити у прави језички сукоб. Под језичким сукобом се подразумева и ометање комуникацијског процеса, када се нечија акција може намерно погрешно протумачити. Из сукоба лице може и да се повуче – када, нпр. одбија да одговори на питање. У том

случају се сукоб прекида, а алтернативна ситуација је да противник наставља са „нападима“. Као и ћутање, и повлачење из интеракције може бити „победничка“ техника, односно потез којим се противник дискредитује. Насупрот томе, одустајање може отежати или угрозити прелаз на неку другу говорну делатност или довести у питање сам наставак конверзације. Као што се и сама конверзација отвара, развија и затвара, тако и језички сукоб има свој почетак, развојни ток и разрешење (Stević, 1997: 90, 171-172).

Разумевању разговора доприносе и разговорни поступци, као што су паузе и ћутања, прекидање или преклапање разговора. У истраживању нарације показано је да паузе у приповедању могу бити сигнали преласка са једне теме на другу или када је у питању промена окружења у нарацији. До преклапања у говору долази када саговорник погрешно подразумева да је говорник завршио свој ред говорења, те улази у разговор онда када то није могуће. Прекидање је некад тешко разграничити од преклапања, иако се уобичајено под њим подразумева разговорна ситуација када неко губи водећу улогу у разговору тиме што га други саговорник прекида, онемогућавајући га да доврши мисао (Savić, 1993: 62-65). Кохезију разговора нарушава и дигресија, која се у најширем смислу одређује као одступање од тема и поновно враћање након дужег или краћег удаљавања. Дигресија је сигнал или показатељ продужавања теме или њеног гашења. Тако да, уколико нема повратка основној теми, више се не ради о дигресији, већ о новоуспостављеној теми (Savić, 1993: 104).

Џеферсон указује на опште правило, према којем сваки исказ може имати импликације по следећи, односно да сваки исказ јесте или може постати условљавајући. Она запажа како приповедач сам настоји да његов исказ буде предметан, односно да „садржи елементе уз чију се помоћ уклапа у разговор“. Размењујући поједине садржаје у разговорној делатности, партнери у конверзацији на нечем настоје или од нечег одустају. У конверзацији се доста тога каже, као и што много тога неминовно изостане (Stević, 1997: 81, 209, 229). Ћутљиви говорници се понекад управо ћутањем служе да испоље „моћ“ у разговорној интеракцији, а ћутање може значити да нас разговор не занима или да га потцењујемо. Ћутање „само по себи“ не постоји и разлог за ћутање првенствено се тражи у оближњем, локалном контексту (Stević, 1997: 43, 170).

Примена методе анализе конверзације на примеру Сабатових дела ће показати да принципи, које су успоставили истраживачи у области анализе конверзације, као што

су систем реч-за-реч, механизам поправке и упарени искази или близински парови, могу допринети карактеризацији ликова. Технике и поступци из анализе конверзације могу осветлити стилистичке аспекте проучавања књижевних текстова, односно допринети развоју стилистике конверзације фиктивног карактера. Заједно са теоријом о конверзационом понашању саговорника и теоријом говорних чинова, које ће се представити у делу рада који се бави прагматичким нивоом проучавања комуникације, анализа конверзације представља свеобухватан начин анализе дијалога и језичких сукоба међу јунацима. Приликом примене методе анализе конверзације треба имати у виду да директан говор јунака чини конверзациону целину са самом фабулом романа, тако да ће оба аспекта бити анализирана истом методологијом. Тако ће, сем формалних аспеката конверзације (тока разговора и основних јединица комуникације), бити анализиран и садржај конверзације (тема конверзације и начин на који се нове теме уводе у разговор), а након што су теме успостављене како се оне одржавају у разговору, те у којој мери разговор омогућава говорнику да оствари своје (отворене или скривене) циљеве. Другим речима, неки преокрети у конверзацији нису остварени само говором јунака, већ њиховим акцијама у самој причи. Тиме што јунацима пружа прилику да се представе у конверзацији на директан начин, уместо да приповедач даје све информације о њима, Сабато омогућава читаоцу већи степен учешћа у самим романима.

2.3. Семантички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата

Пре него се у следећем потпоглављу фокусирамо на партиципијенте у наративној комуникацији и њихове улоге и односе, подсетићемо да семантички ниво проучавања подразумева наратив, па ћемо најпре представити теорију приповедања и указати на њене осниваче и представнике, а затим дати преглед основних принципа наратологије као дисциплине. Наиме, наратологија (теорија приповедања), као једна од најважнијих школа структуралистичке науке о књижевности, настала је у Француској шездесетих година прошлог века. Наратологија проучава природу, форму и функционисање приповедања и настоји да опише наративну компетенцију (Prins, 2001: 122). Главни представници француске наратолошке школе били су Ролан Барт, Клод Бремон, Цветан Тодоров, Алжирдас Гремас и Жерар Женет, чија су истраживања инспирисана радовима француског антрополога К. Леви-Строса и анализа руске бајке фолклористе Владимира Пропа. Основни ток наратолошких истраживања чинили су покушаји конструисања модела стварања фабула, који су сматрани првим кораком на

путу ka откривању универзалне граматике књижевности. У циљу ове анализе наратолози су издвојили четири основна нивоа исказа: ниво манифестације (супстанцијална димензија знакова (грађа) у којима се дати исказ реализује), површни ниво (низови конкретних догађаја или радњи које врше одређени ликови), ниво дубинских структура (функције и улоге ликова, такође названих актантима) и веома дубок ниво (ниво универзалне текстуалне граматике која обухвата читаву књижевност) (Буџинска, Markovski, 2009: 316-317).

Б. Џонстоун (Barbara Johnstone) у раду *Disourse Analysis and Narrative* уочава да је наратив⁷ једна од главних тема у хуманистичким и друштвеним научним мислима од половине двадесетог века. Она сматра да лингвистички аналитичари дискурса имају много тога да понуде другима, указујући на вредност пажљивог и систематичног читања и слушања, било да је предмет истраживања начин структурирања наратива или су то говорници и социјална интеракција, односно начин на који људи користе приче како би приказали социолингвистичке идентитете.

Д. Херман (2009: 7) сматра да је велики изазов што наратив може бити разматран у оквиру неколико профила: као когнитивна структура или начин осмишљавања искуства; као тип текста, створен и тумачен од стране оних који производе или управљају причама у било којем типу семиотичких медија; и као ресурс за комуникативну интеракцију. Он је окарактерисао наратив као начин представљања, који је ситуиран и тумачен у светлу специфичног дискурсног контекста или прилике за казивање. Овај начин представљања се фокусира на структурирани временски курс појединачних догађаја. Сем тога, представљени догађаји су такви да уводе неку врсту раздора или (не)равнотеже у свет приче, било да је тај свет представљен као стваран или фикционалан, реалистичан или фантастичан. Представљање уједно показује како изгледа живети кроз овај свет приче која је у току, истичући утицај догађаја на стварну или имагинарну свест, која је подвргнута разореном искуству, а које је даље предмет дискусије.

⁷ Преводаилац *Наратолошког речника* Џ. Принса у напомени истиче да би енглеском термину *narrative* одговарао у једном случају термин *приповедање* (којем је синоним и *нарација*), а да би *приповест* (и *наратив* као синоним) одговарали другом схватању термина *narrative* у смислу структуре, објекта приповедања;

С. Четмен у раду *Структура приповедне трансмисије* дефинише приповедни текст као скуп који се састоји од изражајне равни (приповедни дискурс или дискурс) и садржајне равни (прича). Изражајна раван садржи скуп приповедних исказа, при чему је исказ независан и апстрактнији од било које посебне манифестације. Правећи разлику између приказивања и казивања, Четмен предлаже следеће термине: представљање (поступак непосредног или приказаног процесног исказа), причање (о оном изреченом исказу), предочавање (о стању оног приказаног исказа) и описивање (о стању оног изреченог исказа) (1989: 141-142).

П. Стоквел (2002: 41) истиче да када људи говоре о искуству читања литературе, осећају се као да урањају у свет текста, повезују се са ликовима, сценама и идејама на начин који се ретко дешава у читању некњижевних текстова. У том процесу се чини да је граница пређена и да читаоци могу пројектовати своје умове у други свет, пронаћи свој пут и свет текста попунити детаљима на основу стварног животног искуства и знања. Та способност да језик може повезати значење са контекстом назива се деикса⁸, а деиктички обрасци се могу пратити кроз текст.

Имајући у виду да је семантички ниво проучавања комуникације везан за приповедача и имплицитне/експлицитне читаоце, као и да произилази из различитих приповедних поступака, направићемо првенствено разлику између приповедача и приповедне инстанце, онако како их Принс наводи у *Наратолошком речнику*:

- *приповедач (наратор)* – „онај ко приповеда, онако како је уписан у текст. Постоји најмање један приповедач у свакој приповести, лоциран на истом дијегетичком нивоу као и наратор којем се обраћа (...) Приповедач може бити мање или више видљив, обавештен, свеприсутан, самосвестан или поуздан, те може бити смештен на мањој или већој дистанци од приповеданих ситуација и догађаја, од ликова или наратора.“
- *приповедна инстанца* – „чин причања низа ситуација и догађаја, евентуално проширен просторно-временским контекстом (укључујући и приповедача и наратора) самог чина. У једном приповедном тексту могуће је наћи више приповедних инстанци“ (2001: 151, 160).

Наведена разлика је значајна, јер нам пружа могућност да сагледамо које све наративне инстанце могу бити у функцији приповедача. Истражујући област наративног дискурса, Р. Волш (R. Walsh) наглашава да поента није да приповедач „зна“ све, већ да аутор не може знати све. Сврха приповедача је да ослободи аутора сваке одговорности за „чињенице“ фикционалног наратива. Он прихвата став да приповедач у првом лицу

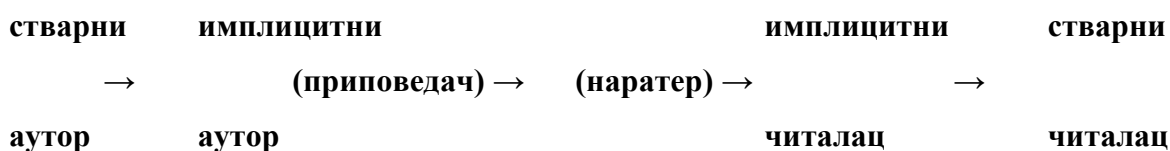
⁸ *Деикса* (deixis) – „скуп референци на ситуацију исказа (интерлокутори, време, место)“ (Prins, 2011: 33);

није лик, али са друге стране сматра да аутори не претендују да буду наративни ликови, они то заправо и јесу. На питање ко је приповедач, Волш одговара да је он увек или лик који приповеда или аутор, те да нема прелазног решења (2007: 74-78).

Д. Херман (2004: 172) наглашава да истраживања показују да наративни дискурс може обогатити схватање интерпретатора о природи и домету комуникације, на начин што подстиче читаоце, слушаоце и гледаоце да тумаче како и зашто учесници врше комуникативне акте. Он је у књизи *Story Logic* развио нови концепт тумачења наратива као дискурсног жанра и когнитивног стила, а уједно и ресурса за књижевно писање. Рад је усмерио у правцу разумевања наратива као процеса изградње и ажурирања менталних модела света о којима се говори у причи. Другим речима, реципијенти приче, било да су у питању читаоци, гледаоци или слушаоци, раде на тумачењу наратива кроз реконструисање менталних репрезентација, које заузврат усмеравају њихову продукцију (2004: 1). У свом истраживању Херман користи термин „свет“ (и „свет приче“) на начин мање или више аналоган са лингвистичком употребом термина „дискурсни модел“. Дискурсни модел се, према његовом становишту, дефинише као глобална ментална репрезентација која омогућава интерпретаторима да укажу на закључке о тачкама и догађајима, који су експлицитно или имплицитно укључени у дискурс (2004: 9).

2.3.1. Партиципијенти у наративној комуникацији

Настојећи да артикулише схватања наративне комуникације, а полазећи од основних теоријских поставки В. Бута⁹, С. Четмен је модел комуникације у приповедним текстовима представио следећим дијаграмом:

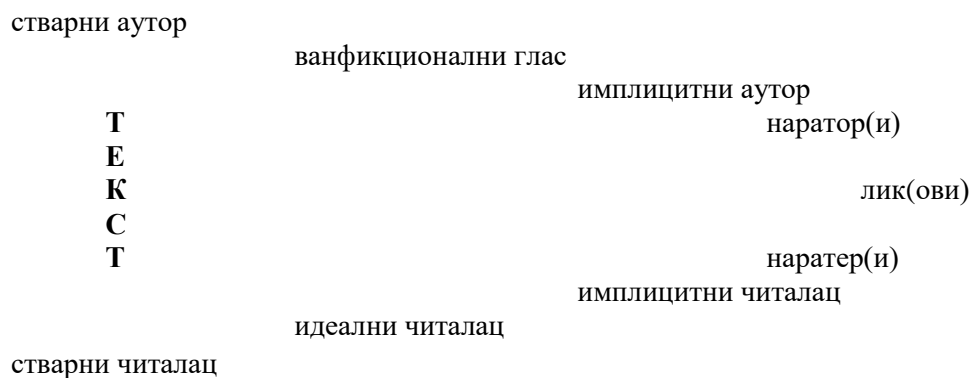


(наведено у Rimon-Kenan, 2007: 110).

⁹ Вејн Бут (Wayne Booth, 1921-2005) - у делу *Реторика прозе* бави се истраживањем начина комуникације између дела и читаоца, односно између дела и самог аутора;

Римон-Кенан сматра да треба говорити о имплицитном аутору као конструкцији заснованој на тексту, пре него о персонификованој „свести“ или „другом ја“; имплицитног аутора треба схватити као конструкцију коју читалац изводи из свих компоненти текста. Према Четмену, у свакој приповести постоје имплицитни аутор и имплицитни читалац, али не нужно и приповедач и наратер. У случају њиховог одсуства сва је комуникација поверена имплицитном аутору и имплицитном читаоцу. Насупрот Четменовој подели на присутне и одсутне приповедаче, Римон-Кенан предлаже разликовање различитих врста и степена уочљивости приповедача у тексту, а исто важи и за наратера. Она сматра да је наратер инстанца којој се имплицитно обраћа приповедач (2007: 110-112).

П. Стоквел (2002: 42-43) представља следећу схему, која обједињава рад многих теоретичара на пољу представљања различитих улога током процеса читања и разумевања књижевног текста:



Стварни читаоци имају ограничен приступ стварним ауторима дела, те им приступају искључиво посредством њихових књижевних заоставштина. Иако стварни аутор нема ближе информације о својим будућим читаоцима, он претпоставља да ће са њима делити заједнички фонд знања и искустава. Писац ће уједно алудирати на ствари које ће очекивано схватити образовани читаоци данашњице, али о којима ће читалац у каснијем временском периоду (на пример у следећем веку) морати додатно да се информише. Стога, уколико аутор претпоставља да читалац поседује одређена знања, закључује се да се аутор у процесу књижевне комуникације обраћа имплицитном читаоцу. Стоквел (2002: 43) сматра да постоји много различитих врста читања романа, тако да је све врсте читања могуће сакупити и представити заједно унутар идеалног читаоца. Идеални читалац се уједно зове и информисани читалац, супер-читалац, модел-читалац. Бут је такође приметио да, као што постоји имплицитни читалац између

читаоца и књижевног текста, такође постоји и имплицитни аутор између стварног аутора и текста. У супротном би се морали сви ставови изнети у делу директно приписати стварном аутору. Ми обично не знамо мишљење стварног аутора, сем на основу закључка из онога што пише; и често неће бити потребе да разликујемо читаоца и имплицитног читаоца, зато што ми, као читаоци, поседујемо потребна знања и уверења. Стога, у циљу једноставнијег термиолошког одређивања, уобичајено разликујемо аутора и читаоца; уз напомену да треба увек имати на уму да аутор значи имплицитни аутор, а читалац значи имплицитни читалац (Leech and Short, 2007: 207-210).

2.3.2. Улоге и односи партиципијената у дискурсу

Д. Херман (2009: 63-64) сматра да се модел наративне комуникације фокусира на конститутивне факторе наративне комуникације и истражује начин на који ти фактори улазе у игру на различите начине у различитим ситуацијама казивања прича. Према овом моделу, причање и интерпретирање наратива мора бити смештено у оквиру вишеслојног процеса наративне комуникације, у којој имплицитни аутор, нпр. мора комуницирати са имплицитним читаоцем на начин што ће имати наратора који прича појединачну причу на посебан начин специфичном наратеру. У верзији теоретичара наратива, у приступу се, дакле, разликују стварни аутори, имплицитни аутори и наратори на стваралачкој страни процеса причања приче. На страни интерпретације одговарајуће су улоге стварних читалаца, (типова) имплицитних читалаца и наратера (публика којој се имплицитно или експлицитно обраћа наратор у тексту). Херман уноси мање измене у дијаграм остваривања наративне комуникације, уз напомену да су индивидуални аутори и читаоци релевантни само уколико усвајају комуникативне улоге; у супротном, нису циљеви овог приступа наративне анализе (2009: 69):

Стварни аутор > Имплицитни аутор → Наратор → Наратер → Имплицитни читалац > Стварни читалац

П. Јакобсен у раду који се бави категоријама аутора и читаоца (2008), наводи да „писац и његов читалац као стварна, физичка лица представљају тек почетну и завршну фазу једне дугачке и сложене везе, а за следбенике овог начина разматрања књижевних односа, динамика књижевне речи се налази управо између те две фазе“. Тако и Паул Генц разликује следеће инстанце у том књижевном односу:

1. аутор и читалац као две међусобне различите особе (стварни аутор, стварни читалац – реалне су, физичке особе које припадају одређеном друштву и времену, култури и цивилизацији и производ су свог времена и своје средине);
2. аутор као стваралац књижевног дела и читалац као потрошач ауторовог дела (аутор и читалац представљени су на делу писања, односно читања - као стварни писац одређеног књижевног текста и као стварни читалац истог текста);
3. имплицитни аутор и имплицитни читалац (о особинама и ставовима имплицитног аутора можемо само да закључујемо на основу текста; имплицитни читалац (хипотетички, идеални) је оличење свих предуслова који су потребни да би уметнички текст могао постићи свој ефекат; не само што разуме све ауторове намере, него појми везе и значења којих аутор сам није био свестан док је писао своје дело. Имплицитни читалац не представља једну особу него збир свих читалаца свих времена);
4. фиктивни наратор и наратиј (аутор се служи приповедним гласом како би комуницирао своје садржаје читаоцу, тзв. фиктивним наратором чија прича делимично или у потпуности сачињава дело; наратиј је заправо „слушалац“, односно адресат, који понекад постоји у тексту) (наведено у Јакобсен, 2008).

У наставку ћемо указати и на категорију наратера, онако како га је С. Милосављевић Милић представила у књизи *Прича и тумачење*. Наиме, она поделу наратера врши према њиховој активности, тј. односу према причи, јунацима и према приповедачу. Тако разликује следеће типове наратера:

- ћутљиви наратери, који личе на поданике без лица и гласа,
- саосећајни посматрачи, који нам откривају понеку своју реакцију чиме нас подсећају на гледаоце у драмској представи и
- критички посматрачи, који се упуштају у дијалог са приповедачем, износе своје претпоставке, закључке и вредносне ставове о догађајима и јунацима приче.

Милосављевић Милић сматра да на наратере који нису непосредно апострофирани од стране приповедача, а чије је присуство, како би рекао Принс „енкодирано“ у дискурзивни део света, заправо указују коментари са информативном и идеолошком садржином, универзалне рефлексije, а затим метатекстуални коментари и они у којима се тумаче поступци јунака (2008: 189-190).

Проучавајући релације међу учесницима у процесу наративне комуникације, Лич и Шорт (2007: 207) указују да, иако је аутор романа у сенци, посматрано из тачке гледишта његових читалаца, он свакако може претпоставити да дели са својим читаоцима заједнички фонд знања и искуства. За тумачење и најједноставнијих реченица у роману треба доста општег знања о свету; ово знање подразумева не само заједничке закључке, већ и знање о одређеним историјским догађајима и књижевним радовима. Аутори и читаоци нису једини партиципијенти дискурсне ситуације у роману. Наратор (приповедач) се разликује од аутора самим тим што је у могућности да се обраћа и другим лицима сем читаоцима. Ликови (не) успостављају међусобну комуникацију, али се приповедач обраћа примаоцу поруке, који постаје адресат.

Л. Долежел сматра да концепција, утврђена према тумачењу позајмљеном из опште теорије комуникације, према којој је књижевна комуникација једноставно преношење информација од аутора (пошиљаоца) који производи текст (поруку) намењен читаоцу (примаоцу) слика, има два велика недостатка, посматрано са становишта књижевне семантике. Недостаци се огледају у чињеници да ова концепција подразумева да је читање пасивно „декодирање“ текста и не увиђа да се фикционални текст преноси посредством поруке. Стога он предлаже да се конвенционална схема замени схемом, у чијем моделу и аутор и читалац врше комуникативне чинове, али њихови чинови нису једнаки него комплементарни. Књижевна комуникација тиме постаје својеврсна интеракција:

„аутор чином писања производи текст и конструише фикционални свет, а читалац чином читања обрађује текст и реконструише фикционални свет (...) Аутор је одговоран за произвођење текста и конструкцију света; његов текст функционише као запис у који је уписан фикционални свет. Читаочева обрада текста и реконструкција света следи инструкције саржане у том запису“ (Doležel, 2008: 209-210).

2.3.3. Књижевна комуникација – однос фокализације и типова приповедања

Разматрајући питање присутности писца у приповедном тексту, Бут закључује да је писац присутан у сваком говору лика коме је, на било који начин, подарена значка поузданости. Писац може врстом ћутања, односно начином на који пушта својим ликовима да сами уобличе властите судбине или испричају властите приче, да постигне ефекте који би било тешко остварљиви, када би допустио себи или поузданом

говорнику да нам се обраћа непосредно или ауторитативно (Бут, 1976: 297). Абот (2009: 118) сматра да се појам приповедача не сме мешати са појмом аутора и да ће поузданост приповедача, уколико његова инстанца постоји у делу, неизбежно постати тема расправа које се тичу тумачења дела. Стога се приповедач дефинише као инструмент, конструкција или средство којим аутор управља. Наративни глас је главни елемент у конструкцији приче. Од значаја је одредити и какав тип личности је приповедач, јер нам то говори да ли можемо у потпуности веровати информацијама које од њега добијамо. У ситуацијама када је глас приповедача довољно снажан или интересантан, може се догодити да уместо приче, приповедач постане центар нашег интересовања (Абот, 2009: 124).

У истраживању комуникације међу јунацима у Сабатовим делима ћемо се бавити и појмом фокализације. Најпре ћемо навести дефиницију термина на начин како га је Принс представио у *Наратолошком речнику*:

- *фокализација* - „перспектива из које су предочене приповедне ситуације и догађаји; опажајна или концептуална позиција из које се представљају приповедане ситуације и догађаји (Женет). Када та позиција варира или ју је понекад немогуће одредити (када нема систематично постављених перцептивних или концептуалних ограничења којима је одређено шта може бити представљено), за приповест се каже да поседује нулту фокализацију или да је нефокализована; она је карактеристична за традиционално или класично приповедање. Када се поменута позиција може лоцирати (у једном или другом лику) и када подразумева опажајне или концептуалне рестрикције (када оно што је предочено зависи од перспективе овог или оног лика), за приповест се каже да поседује унутрашњу фокализацију (...) Фокализацију ко види или још уопштеније, ко опажа (и схвата) треба разликовати од гласа (ко говори, ко казује, ко приповеда). Фокализатор је субјект фокализације, власник тачке гледишта“ (2011: 54-55).

Женет примећује да су се у скоро свим теоријама приповедања са краја деветнаестог века мешале чињенице у вези са наративним начином (перспективом или тачком гледишта) и чињенице које се тичу наративног гласа, односно да се није правила разлика између питања *ко види* и питања *ко говори*. Стога он истиче да треба разграничити инстанцу која је носилац тачке гледишта и инстанцу која приповеда (Марчећ, 2003: 46). Како је и наведено у одредници у *Наратолошком речнику*, за Женета постоји нефокализовано приповедање, односно приповедање са „нултом фокализацијом“ (приповедање чији начин није условљен никаквом рестрикцијом у погледу „знања“, као на пример, усвајањем тачке гледишта једног лика) и фокализовано приповедање (када је приповедачево „знање“, у мањој или већој мери, ограничено на перспективу једног или више ликова, тако да приповедач „зна“ онолико

колико „знају“ и ликови). Приповедање са „унутрашњом фокализацијом“ се јавља када рестрикција „знања“ у приповедању подразумева искључивање оних информација које су лику носиоцу тачке гледишта недоступне, док допушта увид у његов „унутрашњи живот“ (Marčetić, 2003: 51). У оквиру овог типа фокализације Женет даље разликује „фиксну“ фокализацију (која је доследно ограничена на тачку гледишта једног лика), „променљиву“ (фокус се преноси из лика у лик) и „вишеструку“ (исти догађај се предочава више пута с различитих тачака гледишта, чији су носиоци поједини ликови у роману). Када су све информације о „унутрашњем“ животу ликова искључене и када се приповедање своди на описивање поступака јунака, ради се о приповедању са „спољашњом фокализацијом“. Код овог типа приповедања је потпуно онемогућен увид у свест било ког јунака, јер је фокус смештен ван свих ликова (Marčetić, 2003: 218-219).

Дакле, прича се у тексту представља посредством неке „призме“ или „перспективе“, „угла посматрања“, који је вербализован од стране приповедача, али који не припада нужно њему самом. Ослањајући се на Женета, Римон-Кенан ову врсту посредништва назива фокализацијом, у којем је субјект (фокализатор) инстанца према чијем се опажању оријентише представљање, док је објект (фокализовано) оно што фокализатор опажа (2007: 92-95). Фокализација се заправо односи на „начин на који посматрамо карактере и догађаје у наративу“ (Abot, 2009: 125).

М. Бал (2000: 118-119) сматра да се презентовање догађаја увек дешава у оквиру одређене визије, те да је неопходно одредити тачку са које ћемо посматрати, односно одредити начин или изабрати одређени угао посматрања. Она под фокализацијом подразумева однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани, односно фокализација представља однос између визије и оног што се види, уоченог. Бал истиче да су све дотадашње типологије односа између презентованих елемената и визије (перспектива, приповедачка перспектива) нејасне, из разлога што не разликују онога ко види од онога који казује. Фокализација је однос између визије, инстанце која то види и онога што се види. Субјект фокализације, фокализатор, представља тачку са које се елементи посматрају. Постоји интерна (када се фокализација налази при једном лику) и екстерна (када фокализатор као инстанца функционише мимо фабуле) (Bal, 2000: 123-125).

2.3.4. Теорија могућих светова

Когнитивна наратологија у фокус свог интересовања ставља она ментална оруђа, процесе и активности који омогућавају конструисање и разумевање наратива. Она разматра начин на који се наратив ствара и даје смисао људском искуству, шта се налази у основи универзалне човекове тежње за приповедањем и рецепцијом прича, и указује на обрасце који учествују у њиховом процесуирању/интерпретацији. Са њом је уско повезана и когнитивна поетика, чији представници разматрају менталне концептуализације као текстуалне светове. За свет текста је од значаја и утицај „теорије могућих светова“, односно схватање света-као-текста које је у блиској вези са актуелним, такође когнитивно усмереним теоријама читања, које полазе од феномена урањања (Milosavljević Milić, 2016: 10-13).

Принс (2011: 108) могући свет одређује као:

„целовито стање ствари; скуп индивидуума (људских бића и предмета нпр.) заједно са њиховим својствима (укључујући делања која врше или ситуације у које су укључени)“.

П. Стоквел сматра да могући свет није исто што и богати свакодневни свет са којим се сусрећемо. Могући свет је заправо филозофски појам, који укључује сет пропозиција које описују стање ствари у којима реченица може постојати. То је формално логички сет, а не когнитивни низ знања, што значи да теорија могућих светова има мало да каже о свету књижевног читања. Ипак, приступ се може надоградити појмом дискурских светова, који се могу схватити као могући светови са наратолошком и когнитивном димензијом (Stokwell, 2002: 93). То значи да се у процесу читања и доживљавања књижевног текста дискурсни свет сагледава као могући, а комуникација партиципијената као стварна и актуелна. Тај свет постаје језички догађај у којем учествују најмање два учесника, а представља репрезентацију стварног света путем комбинације текста и контекста. Учесници у дискурсу могу бити два саговорника у процесу конверзације, пошиљалац и прималац писма, као и аутор и читалац. П. Стоквел (2002: 137) сматра свет текста когнитивним механизмом, који представља уједно средство разумевања. Партиципијенти у дискурсу користе текст у циљу изграђивања света текста, који се даље састоји од елемената за грађење света (енг. *world-building elements*) и пропозиција за унапређење функција (енг. *function-advancing propositions*). У елементе за грађење света света спадају оријентација у времену и простору, а они креирају ликове и друге објекте који чине свет текста доступним за тумачење. Пропозиције за унапређење функција подстичу наративни ток и динамику унутар света

текста. Оне обухватају стања, радње, догађаје и процесе, као и многе аргументе и тврдње у вези са објектима и ликовима у свету текста. Фактори у дискурсном свету укључују и перцепције о актуелној ситуацији, као и веровања, знања, сећања, наде, снове, намере и имагинације учесника у дискурсу.

Теорија могућих светова је један од теоријских приступа који је кренуо у сусрет јунаку, што значи да су представници ове теорије тумачили ликове кроз основни концепт семантике фикције као могућих светова. Милосављевић Милић сматра да текст на нивоу могућности садржи мноштво светова, који се могу активирати у процесу менталне репрезентације. Она наводи да је предуслов сваког читања да имагинарну реалност текста доживљавамо, као да је реч о реалности коју живимо, што представља феномен урањања, чијим се истраживањем бавила М. Л. Рајан (2016: 26-27, 37-109).

Проучавајући фикцију у оквиру парадигме могућих светова, Долежел наводи да значење сваког текста представља комбинацију очигледних и скривених семантичких конституената, чиме потврђује да је имплицитност универзално својство текстова. Он сматра да је имплицитност, која је утемељена на пресупозицијама, главни извор конструкције и реконструкције фикционалног света. За обраду имплицитног значења логичко закључивање јесте нужно, али није довољно. Стога, у циљу откривања нечега вишег од тривијалних или очигледних имплицитних значења, морамо активирати и когнитивне операције. Проширујући опсег енциклопедијског знања, Долежел сматра да је енциклопедија стварног света само једна од безбројних енциклопедија могућих светова. Фикционалне енциклопедије су бројне и разнолике, а конституише их знање о могућем свету, који је конструисан посредством фикционалног текста. За читаочево разумевање фикционалног света познавање фикционалне енциклопедије је нужан услов. То значи да читаоци морају да прикључе својим когнитивним залихама и одговарајућу фикционалну енциклопедију, како би могли да се оријентишу у фикционалном свету и да доносе исправне закључке и открију имплицитно значење (Doležel, 2008: 185-188).

Кроз анализу света Сабатових романа, у раду ће се покушати одговорити на питање због чега у романима нема комуникације међу јунацима. Романи су остварени језиком, а поједини су двоструко некомуникативни – између самих јунака, али и према читаоцима.

2.4. Прагматички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата

На прагматичком плану проучавања комуникације међу јунацима у Сабатовим делима испитаће се однос Сабата према својим романима и стварним читаоцима, где ће се пажња обратити на степен херметичности и рецепцију његових дела, као и утицај биографског елемента на Сабатове есеје и романи. Испитивање ће се спровести на основу критике читалачког одговора (рецепционистичке критике), односно анализирајући на који начин читаоци производе значење повезујући различите ствари, попуњавајући недоречена места, дајући претпоставке и предвиђања, која се затим изјаловљују и обистињују, а о чему ће више бити речи у следећим потпоглављима.

Познато је да је предмет прагматике, као научне дисциплине, употреба језика у комуникацији. У раду под називом *Literary Pragmatics* Џејкоб Меј (Jacob L. Mey, 2001) наводи да се запажа појачани интерес за прагматику литерарних текстова, како у науци о књижевности, тако и у лингвистици. Уколико је књижевност намењена корисницима, а употреба језика оно што одређује прагматику, онда књижевна прагматика представља израз дубље потребе за разјашњењем односа између људи, њихових речи и њихових светова. Прагматичко проучавање књижевне активности се фокусира на особине које карактеришу дијалектички аспект књижевне продукције: „текст је процес изражавања који креира и усмерава аутор, али га читалац истовремено оријентише и активира“. Читалац је ограничен границама текста, али текст уједно пружа потребан степен слободе, у којем читалац може сарађивати са аутором у циљу изградње одговарајућег текстуалног универзума, оног који је у складу са ширим контекстуалним условима који означавају свет и време у којем читалац живи.

2.4.1. Читање као чин кооперативности – рецепционистичка критика

У раду *Literary Pragmatics* (2001) Џејкоб Меј наводи да читање представља активност сарадње између аутора и читаоца. Рад који је аутор уложио на плану производње текста треба бити допуњен и довршен од стране читаоца. Читалац, као активни сарадник, најзначајнији је играч у тој књижевној игри. Његов допринос се огледа у чину ступања у универзум који је аутор створио, чиме постаје у већој мери актер него пуки посматрач. Стога, као резултат те интеракције добијамо не само сарадњу, већ и

иновације, а текст који читалац прочита је, у завршној анализи, копродукција читаоца и аутора. Римон-Кенан (2007: 150-153) сматра читање непрекидним процесом стварања хипотеза, њиховог оснаживања, развијања, модификовања. Информације и ставови који су представљени у почетној фази текста подстичу читаоца да све тумачи у њиховом светлу, а до краја процеса читања, он обично стиже до финалне хипотезе и значења које разјашњава текст као целину. Враћање у прошлост и скокови у будућност су уобичајене стратегије читаоца у току процеса читања, а поред тога, он прави разне претпоставке о томе шта ће се следеће десити.

Критика читалачког одговора, односно рецепционистичка критика, оријентисана је ка читаочевом одговору; према овој теорији дело не постоји објективно, односно независно од искуства читаоца. Акцент је на читаочевом личном доживљају књижевног дела. Међу значајнијим представницима ове теорије издвајају је Волфганг Изер (Wolfgang Iser) и Стенли Фиш (Stanley Fish), на чије ћемо ставове, релевантне за наше истраживање, указати у наставку рада. Изер у раду *Интеракција између текста и читаоца* (1989: 51) наводи да централно место у читању сваког књижевног дела заузима интеракција између структуре дела и његовог реципијента (примаоца), те да је остварење дела заправо резултат интеракције текста и читаоца. Изер каже:

„Читалац је увучен у догађаје и натеран да додаје оно што се подразумева под неизреченим. Оно што је речено има значаја само као референца за оно што је неизречено; тј. импликације а не искази јесу оно што обликује и даје тежину значењу“ (Iser, 1989: 54).

Према схватању В. Изера (1989: 54-55), комуникација у књижевности је процес који је покренут и регулисан обострано и рестриктивном и увеличавајућом интеракцијом између експлицитног и имплицитног, између откровења и скривености, а комуникација почиње кад год читалац премошћује јаз. Унутар наративног текста постоје четири наративна правца: онај везан за приповедача, за јунаке, за заплет и онај који се односи на фиктивног читаоца. Изер уједно наглашава да се наративни текст састоји од великог броја разноликих перспектива (токова), које укратко износе пишчев став, али и обезбеђују прилаз ономе што је читалац требало да предочи.

Савремени амерички критичар Стенли Фиш је разрадио нову критичку методологију коју је назвао афективна стилистика, а која се бави процесом читања, читаочевог доживљавања и тумачења књижевног текста. Фишова почетна идеја је да књижевно дело није чврста структура значења, већ да у целини представља место неодређености,

те да због тога у потпуности зависи од начина на који га читалац разуме и на који конструише његова значења. Фиш је интенционалиста, само што интенцију не схвата психолошки („шта је аутор хтео да каже?“) или семантички („какав је смисао аутор желио да уврсти у текст“), већ дискурзивно. За њега је интенција форма могућег конвенционалног понашања и оно што чини да одређени исказ уопште може бити схваћен (Vužinjaska, Markovski, 2009: 531). У раду *Књижевност у читаоцу: афективна стилистика* Фиш истиче да читање и разумевање представљају догађај у којем дубинска структура игра значајну улогу, али се процес разумевања не одвија у границама саме дубинске структуре, већ у условима односа између одвијања површинске структуре у времену и непрекидног проверавања оног што би, према нашој пројекцији, дубинска структура требало открити да је (Fiš, 1989: 46).

Д. Хенрих и В. Изер, бавећи се проучавањем појма фиктивног у раду *Шта је то, заправо, фикционалност?* наводе да се сврха фикције остварује у „раду“ (активности) реципијента, односно у његовом суочавању са фикционалном творевином, а да се том приликом реципијент надопуњује и уписује у схематизоване структуре фикционалне творевине. То би значило да тек реципијент даје сврху фикционалној творевини и да тек у рецепцији фикционална творевина налази своју сврху (Henrich, Izer, 1985: 55). Четмен (1995: 1029) потврђује да приповест евоцира један свет, али пошто је само у питању евоцирање, на читаоцима је да тај свет обогате ма којим стварним или фиктивним искуством које су стекли.

2.4.2. М. Бахтин – дијалогски однос према примаоцу

У овом делу рада ће се представити Бахтинови ставови који су релевантни за предмет нашег истраживања, јер сматрамо да су његови ставови о полифонијском роману значајни због могућности сагледавања Сабатових романа као полифонијских, а уједно су применљиви на начин истраживања комуникације у Сабатовим романима кроз проучавање дијалога његових јунака.

Бахтин у језику види средство за међуљудски дијалог, а дијалогску концепцију језика најпотпуније је представио у књизи *Проблеми поетике Достојевског*, у којој је и навео да постоје два основна типа романа – монолошки (за чијег представника наводи Толстоја) и полифонијски (чији је оснивач и представник Достојевски). У монолошком

роману писац монологом обликује причу, јунаке и мисли како би их предочио свету, односно примаоцима; у полифонијском роману такође постоје јунаци, али они у роману не функционишу један мимо другог, већ стално воде дијалог - сукобљавају се, расправљају, траже заједничку истину свако са свога становишта. Прича у полифонијском роману има функцију да створи простор за дијалог међу јунацима и у њему се и не тежи да се јунаци представе као „људи од крви и меса“, већ као носиоци појединих идеја. Бахтинова дијалогска метода подразумева активно постојање другог, јер се само са другим може дијалогизирати и само се помоћу другог може спознати природа и место властитог ја (Милосављевић, 2000: 463-469).

Принс за дијалогско приповедање у *Наратолошком речнику* наводи:

„приповедање које одликује интеракција неколико гласова, свести или погледа на свет, од којих ниједан не обухвата остале, нити је од њих супериорнији; полифонијско приповедање. У дијалогском приповедању приповедачеви ставови, судови или чак знање нису ауторитативни и коначни у приказаном свету, већ су само један од неколико доприноса дијалогу; најчешће је то много мање значајан и продубљен допринос него што је допринос (неких) од ликова“ (2001: 36).

Полифонија, као појам који је Бахтин увео у истраживања књижевности, дословно значи вишегласје, односно да говори појединих ликова у роману, који се одликују различитим погледима на свет, самостално постоје, ступају међусобно у различите полемичке односе и нису подређени надређеној свести аутора. Појам полифоније је блиско повезан са појмом „недовршеног дијалога“, у којем никада не бива изговорена последња реч. Аутор полифонијског романа не влада унапред свим својим ликовима, већ им дозвољава идеолошку независност, која изнутра разбија надређену свест ауторског Ја. Бахтин сматра да је дијалогичност најважнија особина књижевног дела, која се супротставља његовом третирању као аутономне, самодоволне целине. Дијалогичност је основни механизам књижевноисторијског процеса, а дијалогска је по својој природи романескна реч, за разлику од поетске речи која је „довољна самој себи и изван себе не замишља туђе исказе“ (Буџинска, Markovski, 2009: 173, 177).

2.4.3. Теорија говорних чинова (Ц. Серл)

Серл наводи да свака језичка комуникација укључује језичке чинове. Полазећи од претпоставке да је говорни чин основна јединица комуникације, Серл указује на то да постоје низови аналитичких веза између појма говорних чинова, оног што говорник мисли, оног што изражена реченица значи, оног што говорник намерава да саопшти, оног што слушалац разуме и оног што правила која управљају елементима језика

представљају (Serl, 1991: 60-67). Серл полази од Остинове терминологије „илокуторних чинова“, који представљају потпуне говорне чинове и набраја поједине глаголе који означавају илокуторне чинове: тврдити, описивати, потврђивати, упозоравати, приметити, коментарисати, наређивати, тражити, захтевати, критиковати, извињавати се, цензурисати, одобравати, поздравити, обећавати, приговарати. Под говорним чином подразумева се: а) изрицање речи, морфема, реченица (изричајни чин), б) реферирање и предикација (исказни чин) и в) тврђење, постављање питања, наређивање, давање обећања (илокуторни чин). Овим појмовима Серл додаје Остинов појам перлокуторних чинова, којима се врши утицај на делање, мишљење или веровање слушаоца (Serl, 1991: 70-71).

Теорија говорних чинова, коју је утемељио Џ. Остин, чини једну од главних области лингвистичке прагматике, у оквиру које се проучава исказ полазећи од његове илокутивне функције (намере говорног лица). За теорију говорних чинова Четмен (1989: 146) сматра да се не бави граматичком композицијом реченица у језику, већ више њиховом улогом у комуникацијској ситуацији, посебно њиховом функцијом конкретних чинова говорника. У процесу комуникације искази се користе за различите облике деловања, односно за остваривање радњи, као што су, на пример, молба, савет, питање, упозорење, обећање и захваљивање. Говорни чинови се могу раставити на чин изрицања исказа и чин остваривања комуникативне намере говорног лица. Остварујући исказ, а тиме и говорни чин, говорно лице реализује две радње: изриче исказ (илокутивни чин), а уједно и остварује своју комуникативну намеру (илокутивни чин). Исказом се може у одређеној мери утицати на саговорника (нпр. да се он увреди, понизи), тј. да има перлокутивни ефекат. Разлика између илокуције и перлокуције је у томе што се садржај илокутивног чина може вербално изразити, док за перлокутивни чин не постоји посебан језички исказ (не може се остварити путем вербализације) (Поповић, 2005: 983).

2.4.4. Комуникативни акт

Комуникација, дијалог, односно процес размене идеја, подразумева интеракцију саговорника на плану когнитивних, радних, социјалних и културних активности. У процесу комуникације информације се размењују путем језичких порука, а ток комуникације зависи од усмеравања мисли са поља познатог у правцу новог. Стога се суштинским предусловом успешне комуникације сматра свест о начинима процене

комуникативне перспективе реченице, односно о вербализацији дате и нове информације или њеног препознавања у процесу интеракције (Boldyrev and Vinogradova, 2015: 934). Правило „кооперативности“ говорника и саговорника је такође значајно правило успешне комуникације, а оно подразумева да учесници у комуникацији морају настојати да сарађују у процесу постизања успешне комуникације. О начелу кооперативности саговорника ће бити више речи у једном од следећих одељака, у којем ће се представити Грајсова теорија о конверзацијским импликатурама. У области прагматичких садржаја налазе се и пресупозиције – претпостављене (подразумеване) информације, за које саговорник претпоставља да су садржане у исказу или да произилазе из контекста. Пресупозиције су, заправо, специфичан тип претпоставки у вези са појмовима који су сакривени унутар изречених исказа – током процеса читања ми смо подстакнути да конструишемо значења, која су условљена не само ситуацијом у којој се налазимо, већ и самим текстом и ситуацијама које нам тај текст успоставља и доноси (Short, 2013: 223-225).

Прагматички модел разумевања се може применити не само на дискурс између ликова, већ и на начин на који аутори преносе поруке својим читаоцима. Понекад аутор преноси поруку коју жели рећи директним путем, а понекад је преноси посредством размене међу јунацима. У оба случаја се може очекивати употреба конверзацијских импликатура и осталих инференцијалних стратегија. Дискурс, као двосмерна интеракција у конверзацији, и једносмерни дискурс од аутора ка читаоцу, блиско су повезани, зато што: а) дискурзивна тачка гледишта аутора мора бити интерпретирана у светлу интегрисаних дискурса конверзације и б) стратегијама комуникације (нпр. импликатурама), које се користе у двосмерној конверзацији, аутор се такође служи и у својој „конверзацији“ са читаоцем (Leech and Short, 2007: 242, 253).

2.4.5. Конверзацијске импликатуре и пресупозиције (Х. П. Грајс)

Пресупозиције и импликатуре су неки од најзначајнијих механизма закључивања, који су укључени у стварање и преношење имплицитног значења, а играју кључну улогу у организацији конверзацијске интеракције. Термин импликатура је увео филозоф Грајс на својим предавањима на Харварду 1967. године, у циљу разумевања онога шта су говорници заправо намеравали рећи. Грајс сматра да се разумевање значења у спонтаном разговору одвија на основу подразумеваног знања саговорника. Према

Потсу (2013), пресупозиције и импликатуре су најшире истраживани извори који омогућавају сагледавање језика и контекста, улоге друштвеног сазнања у лингвистичком понашању и природи лингвистичког значења. Пресупозиција је део информације коју говорник предвиђа/нагађа/претпоставља у циљу контекстуализације исказа и давања смисла. Пресупозиција је подразумевана, односно претпостављена информација, док се импликатура односи на оно што је имплицирано, али не и изговорено у разговору. Грајсова концепција конверзацијских импликатура подразумева функционисање принципа сарадње (начела кооперативности) међу учесницима у разговору, а тај принцип укључује четири следеће категорије са релевантним максимама:

- категорија квантитета (количине информације): одређују је две максиме - *допринос разговору нека буде што информативнији и допринос разговору нека не буде информативнији него што је потребно*;
- категорија квалитета: одређују је три максиме - *нека твој допринос разговору буде истинит, не говори оно што не мислиш да је истинито и не говори оно за шта немаш одговарајуће доказе*;
- категорија релације: обухвата максимуму *буди релевантан*;
- категорија модалитета: односи се на начин говорења, а регулишу је следеће максиме - *буди јасан, избегавај нејасне изразе, избегавај двосмисленост, буди кратак и пази на ред* (Grice, 1975: 26-28).

Лич и Шорт потврђују да људи када воде разговор, имају врсту прећутног договора да узајамно сарађују у правцу заједничког краја, те да се тај уговор/договор назива принцип кооперативности; када се појединац придржава принципа кооперативности, он се, према Грајсовом схватању, прилагођава одређеним правилима или максимама (Leech and Short, 2007: 236). Указујући на Грајсову прагматичку теорију „логике конверзације“, упоредо са моделима за анализу дискурса, или јединицама језика који су изнад нивоа реченице, наративни теоретичари могу омогућити нове увиде у начин на који реципијенти процесуирају комуникативне акте у световима приче. У посебној мери, теоретичари могу померити фокус својих истраживања са осмишљавања типологија представљеног дискурса на изградњу оквира за проучавање наративних (комуникативних) функција говорних продукција. Такве продукције добијају финални облик у контексту интеракције међу партиципијентима. Истовремено, проучавање механизма фикционалног дијалога може помоћи осветљавању претпоставки,

предиспозиција и компетенција, на које се сви саговорници ослањају у процесу комуницирања једни са другима (Herman, 2004: 173-174).

Анализом комуникације међу јунацима у Сабатовим делима представиће се начин на који је писац нарушавао Грајсове категорије и њима релевантне максиме, како у романима, тако и у есејима, а уједно и уочити да Сабатови текстови највећим делом остварују пресупозиције и импликатуре путем различитих стилских поступака на које ће се указати у раду; такође ће се представити могућност коришћења конверзацијских импликатура као индиректних говорних чинова.

III Анализа

3.1. Синтаксички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата

У уводном делу овог поглавља ће се анализом релевантних синтаксичких јединица указати на особеност Сабатовог приказивања (не)комуникације међу јунацима у романима, као и стила Сабатових прозних текстова. Језичка анализа ће бити спроведена на примерима одломака из Сабатове трилогије (романи *Тунел*, *О јунацима и гробовима*, *Абадон*, *анђео уништења*), а као теоријски оквир за истраживање Сабатовог стила су се користиле смернице Џ. Лича и М. Шорта (2007: 60-94), према чијем схватању анализа стила представља заправо покушај проналажења уметничких принципа на којима се заснива језички израз сваког писца. У циљу прикупљања података о стилистичким вредностима текста, Лич и Шорт су одредили следећу листу лингвистичких и стилистичких категорија:

- лексичке категорије – у оквиру којих се разматра вокабулар писца и начин употребе именица, придева, глагола, прилог итд;
- граматичке категорије – разматрање комплексности реченица, одређивање структуре и врсте реченица, именских и глаголских синтагми, као и разматрање специфичности појединих граматичких конструкција;
- стилске фигуре, помоћу којих писац остварује специфичност израза (а које ће се детаљније истражити у следећем потпоглављу) и
- контекст и кохезија текста – начин повезивања реченица (унутрашња организација текста); спољашња повезаност текста (у смислу дискурса који подразумева однос између учесника у дискурсу (однос аутора и читалаца, однос између јунака) и знања и претпоставки међу учесницима у дискурсу. Наведене категорије ћемо најпре истражити у одломку из романа *Тунел*:

“Esta es la carta que me envió:

He pasado tres días extraños: el mar, la playa, los caminos me fueron trayendo recuerdos de otros tiempos. No sólo imágenes: también voces, gritos y largos silencios de otros días. Es curioso, pero vivir consiste en construir futuros recuerdos; ahora mismo, aquí frente al mar, sé que estoy preparando recuerdos minuciosos, que alguna vez me traerán la melancolía y la desesperanza.

El mar está ahí, permanente y rabioso. Mi llanto de entonces, inútil; también inútiles mis esperas en la playa solitaria, mirando tenazmente al mar. ¿Has adivinado y pintado este recuerdo mío o has pintado el recuerdo de muchos seres como vos y yo?

Pero ahora tu figura se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me miras como pidiendo ayuda.

MARÍA

¡Cuánto la comprendía y qué maravillosos sentimientos crecieron en mí con esta carta! Hasta el hecho de tutearme de pronto me dio una certeza de que María era mía. Y solamente mía: "estás entre el mar y yo"; allí no existía otro, estábamos solos nosotros dos, como lo intuí desde el momento en que ella miró la escena de la ventana. En verdad ¿cómo podía no tutearme si nos conocíamos desde siempre, desde mil años atrás? Si cuando ella se detuvo frente a mi cuadro y miró aquella pequeña escena sin oír ni ver la multitud que nos rodeaba, ya era como si nos hubiésemos tuteado y en seguida supe cómo era y quién era, cómo yo la necesitaba y cómo, también, yo le era necesario.

¡Ah, y sin embargo te maté! ¡Y he sido yo quien te ha matado, yo, que veía como a través de un muro de vidrio, sin poder tocarlo, tu rostro mudo y ansioso! ¡Yo, tan estúpido, tan ciego, tan egoísta, tan cruel!

Basta de efusiones. Dije que relataría esta historia en forma escueta y así lo haré.“¹⁰ (Sábato, 2008: 39-40).

Први утисак након завршетка читања овог одломка јесте да Кастел заправо комуницира са читаоцем и намера му је да му хронолошки представи след догађаја који су довели до свирепог чина Маријиног убиства. У одломку ћемо издвојити четири сегмента: Маријино писмо меланхоличног тона, Кастелов оптимистичан доживљај односа са Маријом након примљеног писма, Кастелово излагање у сврху осуде самог себе и Кастелово директно обраћање читаоцу.

У оквиру проучавања лексичких категорија у Маријином писму, може се издвојити значајан број апстрактних именица: *las voces* (гласови), *los gritos* (вика), *el silencio* (тишина), *los recuerdos* (сећања), *la melancolía* (меланхолија), *la desesperanza* (очај), *el llanto* (јецај), *la espera* (чекање), *la ayuda* (помоћ), а које су непосредно повезане са сетним тоном Маријине перцепције свог живота, његове несталности. Марија посматра

¹⁰ „Poslala mi je sledeće pismo:

Provela sam tri čudna dana: more, obala, putevi, sve me je to podsećalo na druga vremena. Ne samo slike nego i glasovi, vika i duga tišina iz onih dana. Čudno je to, ali život je stvaranje budućih sećanja; ovog trenutka ovde uz more znam da pripremam tanana osećanja koja će mi jednog dana doneti melanholiju i očaj.

Tu je more večito i besno. Moj nekadašnji jecaj ne služi ničemu; isto tako ne služe ničemu ni moja čekanja na pustoj obali dok uporno gledam u more. Da li si odgonetnuo i naslikao ovo moje sećanje, ili si slikao sećanja mnogih bića kao što smo ti i ja?

A sad se nameće tvoj lik: ti si između mora i mene. Moje oči susreću tvoje. Miran si, malo tužan, gledaš me kao da tražiš pomoć.

Marija

Kako sam ga razumeo i kakvo divno osećanje je u meni probudilo ovo pismo! Čak me je i to što mi je govorila »ti« uveravalo da je Marija bila moja. Samo moja: »ti si između mora i mene«; tamo nije postojao više niko, bili smo sami nas dvoje, kao što sam to i slutio onog dana kad je ona gledala scenu s prozorom. Stvarno, zašto mi ne bi mogla kazati »ti« ako se odvajkada poznajemo, od pre hiljadu godina? Kad je ona stala pred moju sliku i gledala onu malu scenu, a da nije ni videla ni čula mnoštvo sveta koje nas okružuje, činilo mi se kao da smo već tada bili na »ti«, i ja sam odmah znao kakva je bila, i ko je bila, koliko mi je bila potrebna i koliko sam i ja njoj bio potreban.

Ah, ipak sam te ubio! Ja sam te ubio, ja, koji sam kao kroz neki stakleni zid gledao tvoje lice nemo i čežljivo, a da nisam mogao da ga taknem! Ja, takav glupak, tako slep, toliki egoista, toliki svirep!

Dosta raspravljanja. Rekao sam da ću vam izneti ovu priču u pravoj svetlosti, i tako ću i učiniti.” (Sabato, 2003: 52-53);

море *permanente y rabioso* (вечито и бесно), обала је *solitaria* (пуста), а између Марије и мора стоји Кастел, који *quieto* (мирно) и *un poco desconsolado* (мало тужно) тражи помоћ од Марије – значајно је нагласити да се читаоцу не даје само опис сцене покрај мора, већ и однос визуелног света и његовог посматрача, који настоји да га разуме и протумачи. Маријин опис морског пејзажа обилује глаголима који приказују промишљање и статичност: *traer recuerdos* (подсећати), *adivinar* (одгонетнути), *pintar* (насликати), *mirar* (гледати) – Марија истражује новоуспостављени универзум, чији је важан део Кастел, али не успева да докучи начин на који се живот може живети без очаја. Насупрот меланхоличној атмосфери Маријиног обраћања у првом делу одломка, Кастелов свеукупни доживљај писма одише еуфоричним тоном – осећање које је писмо у њему пробудило је *maravilloso* (дивно). У Кастеловом монологу је велики број присвојних придева и заменице за прво лице једине: *en mí* *crecierion* (у мени пробудило), *era mía* (била моја), *solamente mía* (само моја), *mi cuadro* (моја слика), *como yo la necesitaba* (колико ми је била потреба), те се стиче утисак да се Кастелова жудња за Маријом заснива на његовој неутаживој потреби за блискошћу; Марија је једина разумела његово сликарство, па самим тим њихова повезаност има корене у прошлом животу (*desde mil años atrás* (од пре хиљаду година)). Главне лексичке категорије у овом делу представљају заменице *tú* (*ти*) и *yo* (*ја*), а комуникација је наизглед остварена премошћавањем јаза између две усамљене јединке. Кастел је блискост успоставио са Маријом још у салону на изложби, када је она била једина од посетилаца загледана у скривени мотив на његовој слици, али је овим писмом он најзад добио потврду да је осећање блискости узајамно. На основу доминантне заступљености глагола разумевања, уверавања и знања, чини се да се не оставља простор за било какву недоумицу – Кастел *comprendía* (је разумео) писмо, *me dio una certeza* (уверен је) да је Марија његова, он је одмах *sure* (знао) каква је била Марија, ко је била, колико му је била потребна и колико је и он њој потребан. У следећим кратким обраћањима сазнајемо да је комуникација трајно прекинута – Марија је убијена, а придеви *siego* (слеп) и *cruel* (свирен), као и именице *el estúpido* (глупак) и *el egoísta* (егоиста) доносе слику Кастеловог кајања и сопствене осуде; и овде је присутна лична заменица *yo* (*ја*), али је сада њена удаљеност од *tú* (*ти*) бесконачна (*he sido yo quien te ha matado* (*ја сам те убио*)). Придеви емотивне конотације: лице које је *tudo* (немо) и *ansioso* (чежњиво), заједно са величином препрека које су стајале између Кастела и Марије - *un muro de vidrio* (стаклени зид), кроз који је било немогуће *tocar* (такнути Маријино лице), указују да је заправо њихова комуникација све време била тешко остварива. На овом

плану излагања Кастел се враћа сећању на свој свирепи чин када је убио Марију и сада се суочавамо са дискурсом кајања, иако је Марију убио свесно и са намером. Када каже: *у sin embargo te maté (иако сам те убио)*, стичемо утисак да ни Кастелу није јасан сопствени поступак хладнокрвног окончања Маријиног живота, имајући у виду да је његова последња мисао била да су они двоје судбински предодређени. У последњем делу одломка наилазимо на глаголску именицу *la efusión (расправљање)* – иако је она семантички непосредно повезана са комуникацијом и подразумева активно учешће њених партиципијената, остајемо ускраћени за одговор на питање са ким је Кастел водио расправу. Његова жеља да оконча расправу на крају одломка указује на то да се унутар Кастела водила непрестана борба који део себе да прикаже читаоцу – на једној страни, своју духовну испуњеност када је уверен у Маријину наклоност и са друге, жељу да призна свој злочин и истовремено се искупи пред публиком за гнусан чин.

Разматрањем дужине реченица у одломку, уочава се да су краће реченице смештене на крају одломка, чиме се постиже ефекат суочавања читаоца са резимеом садржаја из преосталог дела одломка – потребно је било да најпре осетимо усамљеност Марије и радост Кастела (дужим реченицама у описима), да бисмо на крају били сведоци кратке исповести о окончању људског живота. Реченице су већином сложене и сличне структуре; зависне реченице су следећих врста и функција: *como pidiendo ayuda (као да тражиш помоћ* - начинска реченица у функцији казивања начина вршења радње исказане предикатом главне реченице; служба: прилошка одредба за начин), *como si nos hubiésemos tuteado (као да смо већ тада били на »ти«* - начинска (поредбена) реченица у функцији поређења радње главне и зависне реченице; служба: прилошка одредба за начин) и *que relataría esta historia en forma escueta (да ћу вам изнети ову причу у правој светлости* - изрична реченица у функцији правог објекта). Када су у питању синтагме, у наведеном одломку издвајају се именске синтагме: *construir futuros recuerdos (стварање будућих сећања)*, *un muro de vidrio (стаклени зид)*, *la multitud que nos rodeaba (мноштво света које нас окружује)* и глаголске: *mirando al mar (гледам у море)*.

Питањем односа партиципијената у дискурсу, који представљају саставни део кохезије и контекста текста, бавићемо се детаљније у следећем поглављу рада које се бави истраживањем семантичког нивоа комуникације у Сабатовим делима; на овом месту ћемо најпре констатовати да велики број контекстуалних карактеристика пасажа издвојених из романа добија мање на значају самим тим што су изоловани од природне

књижевне целине. У одломку је заступљена нарација у првом лицу једнине – Кастел је истовремено и протагониста и наратор у роману и о свим поступцима и мислима сазнајемо искључиво путем његових излагања, која су често некохерентна; одликује их смењивање наративних планова: садашњост - у *sin embargo te maté* (али, ипак сам те убио) и прошлост - *cuando ella se detuvo frente a mi cuadro y miró aquella pequeña escena* (када је она стала пред моју слику и гледала ону малу сцену) ... *en seguida supe cómo era* (ја сам одмах знао каква је била...), као и стратегија одложеног разјашњења – ми најпре сазнајемо да је Марија убијена, а касније читамо о оправдању или образложењу њеног убиства. Карактеристично је да на лексичку репетицију наилазимо на два места у одломку: када Кастел наглашава своју повезаност са Маријом он каже *hasta el hecho de tutearme de pronto me dio una certeza de que María era mía. Y solamente mía* (чак ме је и то што ми је говорила „ми“ уверавало да је Марија била моја. Само моја), чему се супроставља чињеница да је убио: ... у *sin embargo te maté. Y he sido yo quien te ha matado, yo...* (али, ипак сам те убио. Ја сам те убио, ја...). Дакле, кључне речи су *mía* (моја) и *matar* (убити) – једини начин да Кастел буде са Маријом јесте да уклони сваку могућност да она буде са неким другим. Непосредно обраћање Кастела читаоцу на крају одломка представља део Сабатове стратегије укључивања читаоца и позивања да он буде део фикционалног света. Стога се на овом месту наглашава да је истински мотив за Кастелову исповест успостављање комуникације са читаоцима, који представља можда чак и централни мотив, иза којег се одмах налази Кастелова тежња да успостави комуникацију са Маријом. Одломак из романа *Тунел* у овом делу рада нам је послужио за иницирање обраде мотива самоће и одсуства комуникације, а тим мотивима ћемо се бавити како унутар истоименог романа, тако и у осталим Сабатовим прозним текстовима. Драматичност фрустрирајуће (не)комуникације један је од централних мотива и у другом Сабатовом роману *О јунацима и гробовима*, а проучаваћемо је на примеру јунака Мартина и Алехандре. У наставку издвајамо један фрагмент:

“...motivo por el cual no se consideraba con derechos a abandonarse al simple llanto, ni aun ante un ser como Alejandra, un ser que parecía haber estado esperando durante un siglo, y pensaba que tenía el deber, el deber casi profesional de un payaso a quien le ha ocurrido la mayor desgracia, de convertir aquel llanto en una mueca de risa. Pero, sin embargo, a medida que había ido confesando aquellas pocas palabras claves a Alejandra, sentía como una liberación y por un instante pensó que su mueca risible podía por fin convertirse en un enorme, convulsivo y tierno llanto; derrumbándose sobre ella como si por fin hubiese logrado atravesar el abismo. Y así lo hubiera hecho, así lo hubiera querido hacer. Dios mío, pero no lo hizo: sino que apenas inclinó su

cabeza sobre el pecho, dándose vuelta para ocultar sus lágrimas.”¹¹ (Sábato, 2007: 15).

Психолошка комплексност и усамљеност свих јунака, као и емоционална недоступност женских ликова, саставни су део и Сабатовог другог књижевног остварења. У одломку, као и у роману, описује се однос осетљивог младића Мартина заљубљеног у загонетну девојку Александру. Мартин даје све од себе да се прилагоди наглим променама Алехандриног понашања, за које често не може да пронађе објашњење. Ипак, мистериозна повезаност му даје снагу да истраје на путу успостављања комуникације са Алехандром. У исцрпном опису уобичајене Мартинове уздржаности у Алехандрином присуству, наилазимо на следеће карактеристичне лексичке категорије: *el llanto* (плач), *la desgracia* (несрећа), *la risa* (смех), *la liberación* (ослобађање), које су повезане са Мартиновим стањем беспомоћности услед немогућности да у потпуности искаже своје емотивно стање. Наведене апстрактне именице су праћене описним придевима – плач је, најпре, *simple* (обичан), несрећа је *la mayor* (највећа), смех је *grчевит* (*mueca de risa*), да би на крају плач био интензивираан и постао *enorme* (незаустављив), *convulsivo* (грчевит) и *tierno* (дирљив). Мотив опседнутости успостављањем комуникације из првог Сабатовог романа се у другом роману додатно разрађује - и Мартин осећа потребу за Алехандром (*un ser que estaba esperando durante un siglo* (створењем које је он чекао цео век)), жели безрезервно *baцити* *joj* се у наручје (*derrumbándose sobre ella*) и да *kоначно пређе понор* (*por fin lograr atravesar el abismo*) који се налази између њих. Кључно место у одломку је именица *el abismo* (понор) – симбол је удаљености, раздвојености и непремостивог јаза између протагониста. Прилог *por fin* (коначно) овде одсликава Мартинову исконску жељу – уколико би представио правог себе: напаћеног, уморног и емотивно растројеног, доживио би ослобађање у виду громогласног плача и тешко би се могао зауставити. Упркос чињеници да је њихова комуникација у великој мери већ нарушена, Мартин бира да прикрије своје слабости и да потенцијално не допринесе још већем нарушавању тока разговора – дакле, сматра да *нема право да се препусти плачу* (*no se consideraba con*

¹¹ „Stoga je smatrao da nema pravo da se prepusti običnom plaču, čak ni pred osobom kao što je Alehandra, tim stvorenjem koje je, reklo bi se, čekao ceo vek, nego je mislio da mu je dužnost, bezmalo profesionalna dužnost pajaca koga je zadesila najveća nesreća, da taj plač preokrene u grčevit smeh. Međutim, dok je Alehandri kazivao onih nekoliko ključnih reči, ipak je osećao neko oslobađanje i za časak pomislio da bi njegova grimasa, koja je trebalo da liči na smeh, konačno mogla da pređe u nezaustavljiv, grčevit i dirljiv plač, i da bi mogao da joj se baci u naručje kao da je konačno uspeo da pređe preko ponora. To bi i učinio,oliko je, o Bože, želeo da to učini, ali nije: samo je pognuo glavu i okrenuo lice da sakrije suze.“ (Sabato, 2012: 23);

derechos a abanonzarse al simple llanto); стога је *погнуо главу (inclinó su cabeza sobre el pecho)* и *окренуо лице да сакрије сузе (dándose vuelta para ocultar las lágrimas)*, јер му је дужност да плач преокрене у смех (*tenía el deber...de convertir aquel llanto en una mueca de risa*). Мартинова потчињеност Алехандри је потпуна и као таква директно условљава ток комуникације у роману. Жеља за остваривањем комуникације је једнострана – Мартин чини све за успех у процесу прилагођавања на однос са Алехандром, док њено понашање није претрпело измене у односу на живот пре познанства са Мартином. За њега је Алехандра особа коју је целог живота чекао и стога време не сме бити узалудно потрошено на плакање, несрећу и очај. Именица *la mueca (grimasa)* има овде посебно значење – може бити гримаса за смех и гримаса за плач, и та двојност значења указује да је Мартин, за разлику од Кастела, спреман да у сваком тренутку своје понашање подреди Алехандриним расположењима, а све у сврху њиховог духовног сједињавања. За Кастела Марија јесте апсолутна љубав, али нада не постоји; насупрот томе, Мартин у континуитету промишља сваки корак везе са Алехандром, те и нада да ће се њихова комуникација наставити истрајава.

Реченице у одломку су знатно дуже него у претходно обрађиваном одломку – овде је и наративни план другачије природе. Приповедање се одвија у трећем лицу једнине посредством Бруна, једног од јунака романа који је једва приметан и чије присуство у роману првенствено доприноси уобличавању Мартинових мисли и поступака. У питању је ретроспективан начин приповедања, који повремено прекидају епизоде непосредног дискурса – *Y así lo hubiera hecho, así lo hubiera querido hacer. Dios mío...* (*то би и учинио, толико је, о Боже, желео то да учини*). Бруно није партиципијент у комуникацији између Мартина и Алехандре, али сваки њихов неуспех у конверзацијском току он дубоко промишља. Имајући у виду дужину сложених реченица, издвојићемо поново начинску (поредбену) зависну реченицу у служби прилошке одредбе за начин: *como si por fin hubiese logrado atravesar el abismo* (*као да је коначно успео да пређе преко понора*) и изричну реченицу у функцији објекта: *de convertir aquel llanto en una mueca de risa* (*да тај плач преокрене у грчевит смех*). Синтагме су већином именске: *simple llanto* (*обични плач*), *el deber casi profesional* (*безмало професионална дужност*), *una mueca de risa* (*грчевит смех*), *una liberación* (*неко ослобађање*), *un enorme, convulsivo y tierno llanto* (*незауостављив, грчевит и дирљив плач*).

Последњи роман *Абадон, анђео унишења* представља врхунац Сабатовог књижевног израза. Роман је написан у виду расправа медитативног карактера са великим бројем епизода, а у њему није једноставно издвојити главне ликове. У раду ћемо размотрити краће епизоде комуникације Наћа и Августине, као и велики број покушаја Сабатове комуникације са читаоцима. Дакле, Сабато ступа у свој роман са циљем да постане централни лик. Све опсесије које су га прогониле у првом и другом роману на овом месту се међусобно суочавају и у конфликту су са светом – егзистенција је без смисла, а стање у друштву је агонично. Једну од недоумица јунака Сабата у вези размишљања људи док читају његове књиге и разлоге њиховог читања издвајамо у наставку:

“Sentirían otros escritores lo que él experimentaba ante un desconocido que ha leído sus libros? Una mezcla de vergüenza, curiosidad y temor. A veces, como en ese momento, era un chico, un estudiante que lleva las insignias de sus tribulaciones y amarguras, y entonces trataba de imaginarse por qué leía sus libros, qué páginas podrían ayudarlo en sus ansiedades y cuáles, por el contrario, sólo se servirían para intensificarlas; qué fragmentos marcaría con ferocidad o alegría, como prueba de su rencor contra el universo, o como confirmación de una sospecha sobre el amor o la soledad. Pero otras veces era un hombre, una dueña de casa, una mujer de mundo. Lo que le más le asombraba era esa verdad de seres que pueden leer el mismo libro, como si fueran muchos y hasta infinitos libros diferentes; un único texto que no obstante permite innumerables interpretaciones, distintas y hasta opuestas, sobre la vida y la muerte, sobre el sentido de la existencia.”¹² (Sábato, 1981: 59).

Апстрактне именице *la vergüenza* (стид), *la curiosidad* (радозналност) и *el temor* (страх) се овде јављају у сврху стрепње и несигурности коју јунак Сабато осећа пред својим потенцијалним читаоцем. И сам стидљив и интровертан, он је мишљења да његове књиге могу привући само јединке које обележава *la tribulación* (патња) и *la amargura* (горчина), те да оне у њима траже спас за *teskoba* (*las ansiedades*) коју осећају, с тим да је привид да ће им књиге помоћи – *por el contrario* (напротив), оне су само могле да је појачају (*sólo se servirían para intensificarlas*). Колико год да су разнолика бића која читају, текст пред њима је универзалан – у њему се тумачи *el sentido de la existencia* (смисао постојања), доказује *rencor contra el universo* (мржња према васељени) и потврђују *una sospecha sobre el amor o la soledad* (неке слутње у вези са љубављу и самоћом). Уколико објединимо резултате синтаксичке анализе одломка из три

¹² „Da li se i drugi pisci osećaju kao on pred neznancom koji je čitao njihove knjige? Bila je to mešavina stida, radoznalosti i straha. Ponekad, kao u ovom trenutku, to bi bio neki mladić, neki student obeležen patnjom i gorčinom; onda bi pokušao da zamisli zašto on čita njegove knjige, koje su mu stranice mogle pomoći u teskobi koju oseća, a koje su, naprotiv, samo mogle da je pojačaju; koje odlomke je obeležavao, besno ili veselo, kao dokaz mržnje prema vaseļeni, ili kao potvrdu neke slutnje u vezi sa ljubavlju ili samoćom. A drugi put bi to bio neki čovek, neka domaćica, neka monderna žena. Najviše ga je začudila raznolikost bića koja mogu čitati istu knjigu, kao da je ona mnoštvo, bezbroj različitih knjiga; jedan jedini tekst, a dopušta bezbroj tumačenja, različitih, pa i oprečnih, o životu i o smrti, o smislu postojanja.“ (Sábato, 2003: 50);

Сабатова романа, можемо закључити да је Сабато у духу егзистенцијалистичке филозофије, под чијим утицајем је и стварао своја дела, највећим делом користио вокабулар који је повезан за унутрашњом тескобом. Стога, у свим одломцима наилазимо на обиље апстрактних именица, као што су: гласови, вика, тишина, меланхолија, очај, јецај, несрећа, плач, смех, стид, радозналост, страх, патња, горчина, мржња, смисао, живот, смрт, самоћа. Када је у питању непосредан дискурс, као у првом примеру Маријиног писма и Кастеловог доживљаја писма, реченице су краће, мисао је сажета, а израз концизан. Насупрот томе, када посредством Бруна сазнајемо појединости о Мартиновом понашању или о Сабатовој скромности пред незнатим читаоцима, наилазимо на размишљања у форми медитативног карактера. Разматрајући комуникацију међу јунацима, рећи ћемо да је она између Кастела и Марије у непрестаном покушају успостављања, док је Кастел трајно не прекине убиством Марије; између Мартина и Алехандре комуникација постоји, али је неодржива - кроз цели роман под претњом је да буде нарушена од стране Алехандре. У *Абадону* је комуникација јунака Сабата са имплицитним читаоцем неисцрпна, јер јунак Сабато као један од протагониста активно разматра дилеме које су заокупљале Сабата као писца. (Не)комуникација је у Сабатовим романима директно повезана са самоћом – сликар Кастел је усамљен, јер нико сем Марије није способан до краја разумети његово сликарство; Мартин је усамљен, јер га је мајка напустила, а јунак Сабато је усамљен, јер није сигуран да је напор који улаже довољан за постизање колективне добробити. Комуникација је тесно повезана са процесом ослобађања, а након ослобађања проналазимо и смисао постојања; Кастел је себе ослободио два пута - први пут је тескоба умирена привидним успостављањем комуникације са Маријом, а други пут је трајно уклоњена Маријиним убиством, када му је преостала само комуникација са читаоцима своје приповести. Мартин бива ослобађен тек окончањем везе са Алехандром, за коју касније сазнајемо да је извршила самоубиство - Алехандра је Мартина огољеног увела у свет сенки и упутила га ка поновном откривању света; најзад, јунак Сабато је у *Абадону* у непрестаном процесу комуникације са читаоцима, што је заправо и сврха постојања Сабата као писца. Свим наведеним закључцима, односно њиховим доказивањем и потврђивањем, бавићемо се и у следећим деловима рада, на примерима романа и кроз есеје, уз напомену да су Сабатови есеји већином

аутобиографског карактера, тако да ће се у њима ток комуникације проучавати искључиво између Сабата и читалаца.¹³

3.1.1. Актанцијални модел – актанти и актери у делима Е. Сабата

Уколико се схема Гремасовог актанцијалног модела, који је представљен у поглављу 2.2.1, примени на Сабатова дела, добијамо следеће приказе, који ће се у наставку и додатно појаснити:

I Роман *Тунел*

Самоћа, Духовно ослобођење → Успостављање комуникације → Марија, Кастел
↑
Сусрети → Кастел, Марија → Аљенде, Хунтер, Љубомора, Неповећење

II Роман *О јунацима и гробовима*

Самоћа, Духовно ослобођење → Успостављање комуникације → Алехандра
Знатижеља
↑
Бруно → Мартин → Фернандо Видал Олмос, Мартинова мајка

III Роман *Абадон, анђео уништења*

Самоћа, Духовно ослобођење → Успостављање комуникације → Августина, Наћо,
Стање у друштву Имплицитни читалац
↑
Нада → Наћо, Августина, Сабато → Друштвене предрасуде, капитализам

На путу потраге за успостављањем комуникације међу јунацима у Сабатовим романима однос између субјеката и прималаца је често двосмеран – у *Тунелу* Кастел настоји успоставити комуникацију са Маријом, у следећем роману Мартин успоставља комуникацију са Алехандром, уз напомену да је и Марија повремено субјекат комуникације а Кастел прималац. Насупрот томе, Алехандра је само прималац објекта, али не и субјекат који је у потрази за објектом. У *Абадону* су назнаке узајамног тока комуникације присутне у односу Наћа и Августине, док је јунак Сабато само субјекат,

¹³ У овом делу рада под читаоцем подразумевамо имплицитног читаоца, али ћемо се значењем и односом стварног и имплицитног читаоца бавити у поглављу 3.2, које се бави семантичким нивоом проучавања комуникације;

као што је имплицитни читалац само прималац објекта. У случају јунака Сабата у истоименом роману, пошљалац је, сем поменуте самоће и духовног ослобођења, уједно и тежња за изменом стања апатије целокупног човечанства. У роману *О јунацима и гробовима* Мартин има помагача у виду Бруна, док за Кастела помагача представља сваки следећи сусрет којем се нада са Маријом; у *Абадону* оно што помаже јунаку Сабату да истраје у комуникацији са читаоцима је управо нада да некога његово писање неће оставити равнодушним. „Помагачи и противници чине фабулу напетом и препознатљивом“, а иако помагач јесте неопходан, он није и довољан услов да би циљ био остварен (Bal, 2000: 165). Противници субјекта су они актанти који субјекта спречавају на путу до објекта – слепи Маријин муж Аљенде и рођак Хунтер, због којих је Кастел непрекидно љубоморан и неповерљив; Мартину и Алехандри су противници заправо сви они који су негативно обележили њихово детињство, док у *Абадону* епизода са (не)комуникацијом Наћа и Августине не траје довољно дуго да бисмо могли сазнати или наслутити шта омета њен ток – оно што је јасно је да јунака Сабата у комуникацији са имплицитним читаоцима омета стање у друштву у време када он пише, као и нови економски поредак.

3.1.2. Говорна карактеризација ликова у делима Е. Сабата

У теоријском поглављу рада је наведено да за Римон-Кенан (2007: 77) творевина лика у причи представља мрежу карактерних црта – лик се формира путем сакупљања индикатора карактера унутар текста, које доприносе закључивању о особинама лика. Индикатори у тексту могу бити представљени путем непосредног дефинисања и посредним (индиректним) представљањем. На непосредно дефинисање наилазимо када се особине лика именују придевом, именицама или целим исказом. У *Тунелу* Кастел у својству приповедача непосредно дефинише себе, као у следећим примерима:

“Conozco mi naturaleza y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y de timidez.”¹⁴ (Sábato, 2008: 9),

“Mi cabeza es un laberinto oscuro.”¹⁵ (Sábato, 2008: 24),

али се не оставља могућност обликовања слике о Марији на основу непосредног дефинисања, већ се са њеним особинама упознајемо кроз радњу и представљањем

¹⁴ „Poznajem svoju prirodu i znam da u iznenadnim i nepredviđenim situacijama gubim svaku orijentaciju zbog svoje gluposti i sramežljivosti.” (Sabato, 2003: 13);

¹⁵ „Moja glava je jedan mračni lavirint.” (Sabato, 2003: 34);

њеног окружења. У конверзацији Марије са Кастелом ми сазнајемо много више о Кастелу, а у мањој мери Марија приповеда о свом браку, породици, и о себи уопштено:

“Era un hombre incapaz de crear nada, era destructivo, tenía una inteligencia mortal, era un nihilista. Algo así como tu parte negativa.”¹⁶ (Sábato, 2008: 51).

Посредним представљањем се особине лика показују преко поступака ликова (извршених једном или уобичајених), говора ликова (разговор или нема активност ума), спољашњег изгледа и окружења. Поступци ликова могу се сврстати у извршења (нешто што лик чини), пропуста (нешто што би лик требало да учини, али не чини) и размишљања (нереализовани план или намера лика) (Римон-Кенан, 2007: 80). Немогућност да се Мартин изрази пред Алехандром (пропуст) и опседнутост приповедача Сабата да укаже имплицитним читаоцима да преусмере пажњу са свог унутрашњег света на актуелно стање у друштву (намера лика), постају централни мотиви у романима *О јунацима и гробовима* и *Абадону*. Слике ликова Мартина и Алехандре се обликују путем Брунових запажања, чије присуство у роману се једва наслућује. Понашање Алехандре у сцени:

“No te entiendo... — balbuceó Martín. — Nunca te he entendido...
No te preocupes. Yo tampoco me entiendo. Ni sé por qué te hago todo esto. No sé por qué te hago sufrir así.”¹⁷ (Sábato, 2007: 187)

симболизује истовремено њену потребу да успостави бликост са Мартином и њену психичку нестабилност; на несталност Алехандрине личности и непредвидљивост поступака упућује њен говор, када она директно исказује неспособност да разуме своје понашање и најзад, пронађе разлог свог континуираног нашошења бола Мартину. Индивидуалне црте карактера Кастела, Мартина и само једног од бројних јунака у *Абадону* (Хорхеа Ледесме) постају стереотипне (повученост, усамљеност, неспособност комуникације) и сугеришу се следећим садржајима:

“Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté.”¹⁸ (Sábato, 2008: 7);

“Y también, como en muchas otras ocasiones posteriores, su silencio y su incapacidad para el diálogo eran compensados por Alejandra, que siempre, o casi siempre, adivinaba sus pensamientos.”¹⁹ (Sábato, 2007: 30);

¹⁶ „Taj čovek je bio nesposoban da stvori bilo šta, bio je destruktivan, imao je ubitačnu inteligenciju, bio je nihilista. Nešto tako kao tvoja negativna strana.” (Sabato, 2003: 66);

¹⁷ „Ne razumem te – promuca Martin. – Nikada te nisam ni razumeo...”

Neka te to ne brine. Ni ja sebe ne razumem. Niti znam zašto sve ovo činim. Ne znam zašto ti nanosim toliki bol.“ (Sabato, 2012: 242);

¹⁸ „Postojala je jedna osoba koja me je mogla razumeti. Ali to je upravo bila osoba koju sam ubio.“ (Sabato, 2003: 10);

“Aquella sensación me sigue, este viento helado que a veces me duerme un costado de la cara: la soledad infinita.”²⁰ (Sábato, 1981: 169).

У Сабатовим романима потцртавање путем аналогije, као један од начина индиректног представљања ликова, јавља се када је у питању деструктивност ликова. Љубомора, посесивност и емоционална манипулација као образац понашања кулминирају неадекватним понашањем. Кастел убија Марију, иако је сматра једином особом која га може разумети. Мартин осећа потребу за Алехандром, сматра је бићем изразитих особина, несрећну и усамљену као што је и он сам, а за њега је она ипак остала далека и недостижна. Упоредивши лик Кастела и Мартина, закључујемо да је Мартинов лик у истој мери агоничан као и Кастелов, али је за разлику од њега аутодеструктиван. Кастел *зна* да му је Марија потребна, али *не зна* за шта му је Марија потребна; *зна* да Марија мисли као он, али *не зна* шта Марија мисли, и најзад *зна* да се Марија осећа као он, али *не зна* шта он сам осећа. Мартин много чешће говори о потреби за Алехандром, којој се упорно враћа, колико год пута она покушавала да прекине однос са њим. Мартинов лик је изграђен по узору на Кастела, у смислу што се и он истински плаши самоће, па је стога опседнут чињеницом да ће га Алехандра напустити и приликом сваког сусрета јој тражи појашњење колико га воли; зато постаје патолошки љубоморан чим је угледа са другим мушкарцем. Ипак, нити једног момента Мартин, за разлику од Кастела, не помишља да оконча Алехандрин живот уколико му се она у потпуности не преда. У *Абадону* се јунак Сабато није задовољио само истраживањем људског ума кроз дијалог са многобројним јунацима, већ је направио корак даље – показао је да је самоћа, како његова тако и самоћа осталих јунака, интензивнија него самоћа парова јунака у претходним романима. У роману фрагментарне наративне структуре представљен је мозаик аутобиографских догађаја и фантастичних елемената, праћених паралелним причама, књижевним теоријама и филозофским расправама. Роман је фокусиран на јунака Сабата који просуђује свет око себе и истражује своје место унутар таквог света.

¹⁹ „Kao i u mnogim kasnijim prilikama, njegovo ćutanje i nesposobnost za razgovor nadoknadila je Alehandra koja je uvek, ili gotovo uvek, pogadala njegove misli.“ (Sabato, 2012: 43);

²⁰ „Prati me osećaj od čijeg ledenog vetra mi ponekad utrne jedna strana lica – osećaj beskrajne samoće.“ (Sabato, 2003: 148);

3.1.3. Типови говора у делима Е. Сабата

а) Слободни директни говор

Директни говор одликују две карактеристике које показују присуство приповедача, а то су знаци навода и уводне речи. Постоји могућност уклањања једне или обе поменуте одлике у циљу стварања слободније форме, која се зове слободни директни говор, у којој нам се јунаци обраћају непосредно, односно без учешћа приповедача као посредника, као у случају Кастеловог обраћања публици:

“Podrán preguntarse qué me mueve a escribir la historia de mi crimen (...) Piensen lo que quieran, me importa un bledo (...) Supongan, pues, que publico esta historia por vanidad.”²¹ (Sábato, 2008: 7),

или у епизоди из *Абадона* под насловом *Reportaje (Извештај)*, у којој се наслућује да су протагонисти јунак Сабато и имагинарни пријатељ, који наступа у својству читаоца Сабатових романа и интервјуише Сабата, који одговара на питања о свом књижевном опусу и животном путу:

- „Está satisfecho con lo que ha escrito?
- No soy tan canalla.
- Quién es Ernesto Sabato?
- Mis libros han sido un intento de responder a esa pregunta. Yo no quiero obligarlo a leerlos, pero si quiere conocer la respuesta tendrá que hacerlo.
- Puede adelantarnos la primicia de lo que está escribiendo en estos momentos?
- Una novela.
- Tiene ya título?
- Generalmente lo sé al final, cuando terminé de escribir el libro. Por el momento tengo dudas. Puede ser EL ÁNGEL DE LAS TINIEBLAS. Pero quizá ABADDÓN, EL EXTERMINADOR.
- Caramba, un poco abrumadores, no?
- Sí.”²² (Sábato, 1981: 251).

Аутор Сабато у последњем одломку искључује сваки облик уводних речи, тако да овим начином представљања говора он заправо приказује портрет брзе двосмерне

²¹ „Možda ćete se upitati šta me goni da pišem o svom zločinu (...) Mislite šta hoćete, baš me briga (...) Dakle, pretpostavite da objavljujem ovu priču iz sujete.“ (Sabato, 2003: 8);

²² „- Jeste li zadovoljni onime što ste napisali?

- Nisam baš takav gad.
- Ko je Ernesto Sabato?
- Moje knjige bile su pokušaj da odgovorim na to pitanje. Neću da vas primoravam da ih čitate, ali ako hoćete da saznate odgovor, morate to učiniti.
- Možete li da nam kažete nešto o tome što sada pišete?
- Jedan roman.
- Da li već ima naslov?
- Naslov uglavnom znam tek na kraju, kada dovršim pisanje knjige. Sada ne mogu da se odlučim. Može da bude *Andeo imine*. Ili možda *Abadon, andeo uništenja*.
- Dodavola, mračni naslovi, zar ne?
- Da.” (Sabato, 2003: 210-211);

конверзације између јунака Сабата и пријатеља. Изостављајући уводне реченице које би прецизирале ко је шта изговорио, аутору Сабату преостаје једини начин да избегне забуну у свести читаоца тиме што пријатељ на експлицитан начин поставља питање ко је Ернесто Сабато, што олакшава праћење тока конверзације. Употребом форме слободног директног говора, аутор Сабато у *Тунелу* Кастела приказује као јунака који се читаоцима обраћа непосредно, као када на почетку романа најављује читаоцима да ће писати о свом злочину и да тражи издавача. У том говору представљени су искази, а не мисли – Кастеловим исказима упућеним читаоцима: *podrían preguntarse, piensan lo que quieran, supongan* (можда ћете се упитати, мислите шта хоћете, претпоставите), аутор Сабато уклања приповедача као посредника и ствара простор за остваривост комуникације између Кастела и читаоца; насупротив томе, једини начин да јунак Сабато у *Абадону* оствари комуникацију са читаоцима јесте кроз интеракцију са другим успутним ликовима романа у виду разговора, дискусије или у виду кратког интервјуа без уводних речи, као у горе наведеном одломку. У том случају се искази јунака Сабата саопштавају имагинарном читаоцу као лику у роману, док директна комуникација са непосредним читаоцима изостаје. Начин на који читалац Сабатових романа интерпретира ток конверзације Сабатових јунака је неодвојив од начина на који аутор Сабато приказује стања у којима се ти јунаци налазе – Кастелу је читалац потребан у својству сведока (за причу која завршава на истом месту на којем је и започета – у санаторијуму, затвору), док у *Абадону* јунак Сабато, у току одговарања на питања имагинарног пријатеља, заправо читаоцу романа поставља загонетку у виду питања – да ли је суд јунака Сабата о својим романима исти онај који аутор Сабато има о својим романима, односно у којој се мери директним исказима јунака Сабата о својим особинама приказује и ауторова стварност и особине (на пример, када наглашава да се морају прочитати романи Ернеста Сабата уколико читалац жели сазнати ко је заправо он или када он сам сматра да су наслови његових романа мрачни). Стога ћемо рећи да је комуникација у *Тунелу* између Кастела и читалаца остварена (започета је и окончана самим крајем приповести о злочину), док у *Абадону* она нема свој развојни ток и остаје отворена и након физичког краја романа.

б) Приповедање о говорним чиновима

Ова форма говора се остварује у реченицама које искључиво наводе да се говорни акт (или више говорних аката) догодио, али у којима приповедач не мора да обавезе себе да у потпуности припише смисао оном што је речено. Корисна је за резимирање мање

значајних делова разговора (Leech and Short, 2007: 259). Повезивањем реченичних делова *cuando les respondía (kada би им одговорио) sa era inútil que les explicara (није вредело што им је објашњавао)* у одломку из *Абадона*:

“Y cuando les repondía que no le era posible agregar algo más a lo que había escrito allí, se quedaban desconformes y lo miraban como a un mistificador. Porque, cómo el propio autor puede ignorar ciertas cosas? Era inútil que les explicara que algunas realidades sólo pueden expresarse con símbolos inexplicables, como el que sueña no comprende lo que sus pesadillas significan.”²³ (Sábato, 1981: 35),

доприноси се сагледавању тачног статуса говорних чинова – говорни чин се наводи на начин што се повезује са осталим радњама. У питању је „приповедачево казивање властитим речима, исказа или мисли лика“ (Prins, 2011: 161). Када приповедач наводи да се одређена радња или говорни чин догодио, ми тај догађај сагледавамо искључиво из његове перспективе. На овом месту јунак Сабато наводи да су га и након десет година од објављивања другог романа, истраживачи испитивали шта је хтео да каже поглављем *Informe sobre ciegos (Извештај о слепима)* и шта је хтео да каже својим фикцијама. Тако да помоћу говорних чинова из одломка: *preguntar* (питати), *responder* (одговорити), *agregar* (додати), *explicar* (објаснити) и *expresar* (изразити), читалац креира слику целокупног разговора који се одвија између јунака Сабата и заинтересованих читалаца. На другој страни, у роману *Тунел*, приповедање о говорним чиновима као врста говора, није заступљен самим тим што је унутар Кастела дистанца између приповедача и јунака сведена на најмању меру – Кастел не приповеда о Маријиним говорним чиновима са осталим јунацима романа, већ сам учествује у свим радњама о којима и приповеда, а *Тунел* представља збир његових несређених мисли и осећања. Најзад, у роману *О јунацима и гробовима* Бруно на бројним местима приповеда о говорним чиновима Мартина и Алехандре, а Бруново казивање о њиховим исказима и мислима је увек у сврху указивања на неостваривост комуникације међу њима; дакле, од мањег су значаја садржаји њихових разговора у односу на Брунове напомене у вези са њиховом комуникацијом – да Мартин уобичајено не разуме Алехандрине исказе, да она ни не тежи додатним појашњењима, те да се дешава да на појединим састанцима Алехандра *уста не би отворила (y no abría la boca)*:

“No entendió nada. Y, como muchas veces le volvería a suceder con ella, Alejandra no se tomó el trabajo de explicarle (...) Todo era imprevisto, nada se podía pronosticar

²³ „A kada bi im odgovorio kako ne može ništa više dodati onome što je već napisao, oni bi ga gledali nezadovoljno, kao nekog mistifikatora. Jer, kako pisac može da ne zna takve stvari? Ništa nije vredelo što im je objašnjavao da se neke stvari mogu izraziti samo neobjašnjivim simbolima, kao što, kad čovek sanja, ne razume šta njegove more znače.“ (Sabato, 2003: 30);

ni explicar: ni sus momentos de broma, ni sus furias, ni esos días en que se encontraba con él y no abría la boca, hasta que terminaba por irse. Ni sus largas desapariciones. “Y sin embargo — agregaba — ha sido el período más maravilloso de mi vida.”²⁴ (Sábato, 2007: 30).

Проучавајући степен учешћа приповедача у приповедању о говорним чиновима унутар Сабатових романа, рећи ћемо да је у *Тунелу* дошло до спајања приповедача и јунака, коме је сада препуштено да самостално саопштава своје мисли и радње, тако да у Кастеловом дискурсу доминирају слободни директни и слободни индиректни говор; у роману *О јунацима и гробовима* Бруно је у потпуности задужен за контролу приповедног тока и, мада није обавезан, он уједно и приписује смисао изреченим исказима јунака. Имајући у виду да у *Абадону* није увек једноставно уочити ко је и када приповедач (с обзиром на разгранату структуру романа и велики број присутних ликова, међу којима се несумњиво убраја и Сабато), закључује се да он делимично управља приповедањем, односно приповедач саопштава радње и мисли других ликова у оним ситуацијама (поглављима) када је присутан, односно видљив.

в) Слободни индиректни говор

Типичан облик слободног индиректног говора манифестује се када дође до изостављања уобичајених уводних реченица које одликују индиректни говор, али када јесу извршене промене глаголских времена и заменица, што је карактеристично такође за индиректни говор. Изостављање уводне реченице допринело је томе да поједини делови главне реченице преузму одређене синтаксичке могућности, које су биле типичне за директни говор, што значи да се уводе „ближи“ деиктички изрази. Стога слободни директни говор заузима карактеристичан положај у погледу истинитости и поузданости исказа – није репродукција оригиналног говора, али је свакако више од само индиректног представљања оригинала. Слободни индиректни говор се обично јавља у контексту реченица у оквиру наративног извештаја, а имајући у виду да код овог типа говора наратор обично приповеда у трећем лицу у прошлом времену, карактеристична одлика овог говора у роману је и употреба заменица за треће лице (Leech and Short, 2007: 261). Разлика између индиректног и слободног индиректног говора се може јасније сагледати на следећим примерима:

²⁴ „Ništa nije razumeo. I kao što će mu se često dešavati s njom, Alejandra se nije potrudila da mu objasni (...) Sve je bilo neočekivano. Ništa se nije dalo predvideti ni objasniti: ni trenuci kada se šalila a ni kada je besnela, ni dani kada bi se sastajala sa njim a da usta ne bi otvorila, dok naposljetku ne bi otišla. Ni njeni dugotrajni nestanci. „A ipak“, dodao je, „bio je to najdivniji period u mom životu.“ “ (Sabato, 2012: 43);

“Alejandra le dijo, finalmente, que debía irse, pero que en otra ocasión le contaría muchas cosas y que — lo que a Martín le pareció más singular— tenía *necesidad* de contarle.”²⁵ (Sábato, 2007: 15);

“Me dio vergüenza decirle que deseaba verla al otro día o que deseaba seguir viéndola allí mismo y que ella no debería separarse ya nunca de mí.”²⁶ (Sábato, 2008: 29).

У првом одломку из романа *О јунацима и гробовима* у питању је индиректни говор – облик *dijo* (*рече*) у глаголском облику у прошлом времену овде функционише као уводни глагол за радње из главне реченице, а које се уједно могу транспоновати, уколико се пође од претпоставке да је Алехандрин исказ упућен Мартину у директном говору гласио на следећи начин: *Debo irme, pero en otra ocasión te contaré muchas cosas y tengo necesidad de contarte* (Морам да идем, али ћу ти другом приликом испричати много тога и за тим осећам потребу). Зависна реченица *lo que a Martín le pareció más singular* (*што га је још више зачудило*) у прошлом времену такође служи као индикатор употребе индиректног говора, а целокупни исказ је наведен у трећем лицу једине. Насупрот томе, у другом одломку из романа *Тунел* ради се о слободном индиректном говору, најпре јер је уводни део реченице карактеристичан за индиректни говор изостављен, а уједно наилазимо на „ближи“ деиктички израз *allí mismo* (*ту*). У директном говору Кастелове реченице упућене Марији би гласиле: *Deseo verte mañana* (Желим да те видим сутра), *Deseo seguir viéndote aquí mismo* (Желим да те и даље гледам ту) и *No deberías separarte nunca de mí* (Не би требало никад да се одвајаш од мене). У оба одломка постоји везник *que* (*да*) између зависних и независних делова реченице, што потврђује употребу индиректног говора. Други пример нам уједно показује да слободни индиректни говор није ограничен само на употребу глаголског облика и заменица у трећем лицу, уколико је целокупна наратија у роману у првом лицу, као што је то случај са романом *Тунел*.

Многи романописци у деветнаестом и двадесетом веку, егзистенцијалистичког опредељења и са доминантном техником приповедача-јунака у фикционалној исповести (Достојевски, Кафка, Сартр, Ками), били су фокусирани на то да на што уверљивији начин прикажу читаоцу портрет „унутрашњег говора“, односно на који начин да представе ток мисли унутар свести карактера у роману. Код представљања

²⁵ „Alejandra mu najzad reče da mora da ide, ali da će mu drugom prilikom ispričati mnogo toga i – što ga je još više začudilo – da za tim oseća *potrebu*.“ (Sabato, 2012: 24);

²⁶ „Bilo me je stid da joj kažem da sam želeo da je vidim sledećeg dana, ili da sam želeo da je i dalje gledam tu i da ne bi trebalo nikad da se odvaja od mene.“ (Sabato, 2003: 38);

мисли јунака, категоризација је иста као код представљања говора, што ће се и показати у одломку из романа *О јунацима и гробовима*:

“¿por qué se le había acercado en el parque?, ¿y no había dicho que lo necesitaba, que ellos tenían algo muy importante en común?”

Caminó con indecisión unos pasos y luego, deteniéndose, mirando el pavimento, como interrogándose a sí mismo, se dijo: pero, ¿para qué puede necesitarme?”²⁷ (Sábato, 2007: 74). Први део одломка представља пример слободног индиректног представљања мисли јунака Мартина, док је други део пример директног представљања мисли (до слободног директног представљања мисли би дошло изостављањем уводног дела: *mirando el pavimento como interrogándose a sí mismo, se dijo* (погледао у плочник као да себе пита и процедио)). Пример слободног индиректног представљања мисли јунака транспонован у преостала два типа говора, о којима смо говорили у овом одељку, би гласио:

- *Se interrogó por qué se le había acercado en el parque.* (Запитао се због чега му је пришла у парку.) (индиректно представљање мисли);
- *Se interrogó por su acercamiento en el parque.* (Запитао се у вези са њеним прилажењем у парку.) (приповедање о чину размишљања).

Романописац који одлучи да нам допусти да сазнамо мисли јунака нас заправо позива да ствари сагледамо са тачке гледишта самог јунака (Leech and Short, 2007: 270-271). Тежња романописаца деветнаестог и двадесетог века (Достојевски, Кафка, Сартр, Ками), који су, бавећи се концептом самоспознаје и темом усамљености и отуђености централног анти-јунака, настојали да прикажу унутрашњу драму која се одвијала у свести јунака, условила је да поједини романописци преусмере наративни фокус са приче ка свести јунака, што се види у следећем одломку из *Тунела*:

"»María quería hacerme saber que era casada para que yo viese la inconveniencia de seguir adelante.« Muy bonito. Pero ¿por qué en ese caso recurrir a un procedimiento tan engorroso y cruel? ¿No podría habérmelo dicho personalmente y hasta por teléfono? ¿No podría haberme escrito, de no tener valor para decírmelo? Quedaba todavía un argumento tremendo: ¿por qué la carta, en ese caso, no decía que era casada, corno yo lo podía ver, y no rogaba que tomara nuestras relaciones en un sentido más tranquilo? No, señores. Por el contrario, la carta era una carta destinada a consolidar nuestras relaciones, a alentarlas y a conducir las por el camino más peligroso.”²⁸ (Sábato, 2008: 37).

²⁷ „...zbog čega mu je prišla u parku? Zar nije kazala da ima potrebu za njim, da njih dvoje imaju nešto bitno zajedničko? Neodlučno je išao još nekoliko koraka, a onda je zastao, pogledao u pločnik kao da sebe pita i procedio: „Ali, za šta sam ja njoj to potreban?“ (Sabato, 2012: 98);

²⁸ „»Marija je želela da mi stavi do znanja da je udata, kako bih uvideo da nije u redu da idem dalje.« Vrlo lepo. Ali, u tom slučaju, zašto pribeći jednom tako mučnom i okrutnom postupku? Zar mi to nije lično mogla reći, ili čak i telefonom? Zar mi nije to mogla napisati ako nije imala hrabrosti da mi kaže? Još uvek ostaje jedna strašna činjenica: zašto pismo nije u tom slučaju govorilo da je udata, kako bih ja to mogao videti, i nije molilo da prihvatim našu vezu u mirnijem smislu? Ne, gospodo. Naprotiv, pismo je bilo namenjeno učvršćenju naših odnosa, i ohrabrenju da se oni povedu najopasnijim putem.” (Sabato, 2003: 50);

Када Кастел сазнаје да Марија има слепог супруга Аљендеа, он непрестано води дијалог са собом, постављајући питања да ли је до тог сазнања могао доћи на другачији начин. Цели параграф је у форми слободног индиректног приказивања мисли, сем прве реченице која је међу знацима навода, а који нам јасно показују да се ради о директном приказивању мисли у форми изговорене претпоставке.

Представљањем типова говора који су заступљени у Сабатовим романима закључује се да је Сабато користио технику приказивања говора и мисли јунака у циљу промена у погледу тачке гледишта, тона и дистанце. Није увек једноставно издвојити велики број варијација унутар тачке гледишта остварених посредством манипулације гласа аутора у односу на гласове учесника у фикцији. Ови односи између представљања говора и мисли и тачке гледишта су постали једна од највише разматраних области интерпретативног значаја у роману, те стога представљају веома продуктиван аспект проучавања стила у фикцији (Leech and Short, 2007: 281).

3.1.4. Нивои приповедања у делима Е. Сабата

У теоријском делу је речено да у односу на приповедно лице и статус приповедача према причи, Женет разликује хомодијегетичко и хетеродијегетичко приповедање, у зависности од тога да ли је приповедач истовремено и лик у приповеданим ситуацијама и догађајима (када је приповедач уједно и протагониста у питању је аутодијегетички приповедач) или је приповедач ван фикционалног света приче. Ове две наративне могућности се обележавају традиционалном поделом на приповедање у првом и приповедање у трећем лицу. Поред ових термина, подсетићемо да Женет уводи и термине екстрадијегеза, интрадијегеза и метадијегеза, како би се означио приповедачев однос према фикционалном свету о којем говори, односно да ли се приповедач налази унутар наративног текста или ван њега (Marčetić, 2003: 85). Сагледавајући Женетове наратолошке одреднице (приповедно лице, време наратије и наративне нивое) на примеру Сабатовог романа *О јунацима и гробовима*, рећи ћемо да се комуникација свезнајућег приповедача и имплицитног читаоца одвија на првом нивоу који се зове екстрадијегетички ниво; догађаји између Мартина и Алехандре о којима приповеда Бруно сматрају се интрадијегетичким, а догађаји са Алехандром када о њима Мартин приповеда Бруну након Алехандрине смрти, односно комуникација између Мартина и Бруна, одвија се на метадијегетичком нивоу приповедања. Иако је сам фиктиван лик, наративни ниво на којем се налази Бруно је „супериоран“ у односу на причу Мартина и

Алехандре. Да су у питању два нивоа приповедања о појединостима везе између Мартина и Алехандре у форми Мартинових сећања уочава се и на основу глаголских облика у следећем изводу:

“Vine para verte”, dijo Martín que dijo Alejandra. ²⁹ (Sábato, 2007: 11).

У роману *Тунел* Кастел приповеда причу у којој се појављује не само као лик, већ као протагониста, тако да Кастел није само хомодијегетички приповедач, већ и аутодијегетички:

“COMO decía, me llamo Juan Pablo Castel. Podrán preguntarse qué me mueve a escribir la historia de mi crimen (no sé si ya dije que voy a relatar mi crimen) y, sobre todo, a buscar un editor.” ³⁰ (Sábato, 2008: 6).

Модерни романи се често поигравају наративним нивоима у циљу разматрања домета границе између стварности и фикције, или како би показали да не постоји никаква реалност независно од приповедања (Rimon-Kenan, 2007: 119). Иако се у *Абадону* јунак Сабато не може сматрати свезнајућим приповедачем, јер се прича романа креће у различитим правцима у потрази за одговорима на питања која је Сабато поставио у претходно написаним есејима и романима, можемо рећи да је приповедач у *Абадону* истовремено и хомодијегетички и хетеродијегетички приповедач – у деловима романа који су у форми разговора, јунак Сабато износи своја размишљања и даје коментаре о књижевности, самоћи, сновима, срећи, смрти, души и тада је Сабато истовремено и приповедач и јунак, а када је у роману приповедач хетеродијегетички, представљају се бројне епизоде, у којима су протагонисти Марсело, Силвија, Наћо, Авустина, Кике и бројни други.

У поступку разматрања аспекта времена у романима *Тунел* и *О јунацима и гробовима* наилазимо на аналепсу, односно на анахронију, којом се враћамо у прошлост у односу на садашњи тренутак. Аналепса је у *Тунелу* хомодијегетичка - Кастел већ на почетку романа међу зидовима санаторијума започиње своју приповест ретроспективно о догађајима који су довели до Маријиног убиства, док је у роману *О јунацима и гробовима* она хетеродијегетичка - већ у уводној напомени сазнајемо да је Алехандра настрадала у пожару на видиковцу, а у следећим поглављима Алехандра је један од главних јунака. На *паралипсу*, као један од облика елипсе, не у смислу изостављања

²⁹ „Došla sam da te vidim“, reče Martín da je kazala Alejandra.“ (Sabato, 2012: 18);

³⁰ „Kao što rekoh, zovem se Juan Pablo Castel. Možda ćete se upitati šta me goni da pišem o svom zločinu (ne znam da li sam vam već rekao da ću pisati o svom zločinu), a pogotovo da tražim izdavača.“ (Sabato, 2003: 8);

дела приповести, већ у смислу недостајућих компоненти приповедане ситуације (Prins, 2011: 46), наилазимо у бројним случајевима када је у питању мањак информације у процесу комуникације међу јунацима у Сабатовим романима. У наставку наводимо пример из *Абадона* – када Августина покушава оправдати недавно Наћово дрско понашање према Сабату:

- „La actitud de Nacho no expresa toda la verdad. Sábado se quedó mirándola y luego comentó con sorna:
- Caramba, menos mal. Ella apretó la boca y por un segundo intuyó que su frase había sido desafortunada. Trató de atenuarla:
- Bueno, realmente, no quise decir tampoco eso. Ya ve, todos nos equivocamos, decimos palabras que no nos representan con exactitud... Quiero decir...
- S. se sintió muy torpe, sobre todo porque ella seguía mirándolo con aquella expresión inescrutable. Se produjo una situación un poco ridícula, hasta que ella dijo:
- Bueno, lamento mucho... yo... Nacho... Adiós!“³¹ (Sábado, 1981: 61).

Изостављањем релевантних информација у комуникацијском току, у овом случају између јунака Сабата и Августине, указује се на чињеницу да се неостваривост комуникације међу њима одражава, како у наизменичним и неспретним паузама у говору, тако и у пружању у потпуности неповезаних одговора на постављена питања и давању мање информација него што је потребно. Њихов дискурс карактеришу сажети одговори или недовршене реченице: *Quiero decir...; lamento mucho...yo...Nacho...Adiós!* (*Хоћу да кажем...; много ми је жао...ја...Наћо...Збогом!*). Иако је Августина разговор са јунаком Сабатом иницирала са циљем да га информише о разлозима Наћовог понашања, она одустаје од наставка конверзације, због чега изостаје и преношење поруке саговорнику, што је и суштинска сврха комуникације.

3.1.5. Синтаксичке фигуре у делима Е. Сабата

Као полазна тачка за груписање синтаксичких фигура користила се категорија модификације елемената исказа, тј. додавања и одузимања елемената основног израза (фигуре додавања и фигуре одузимања) или позиционе промене синтаксичких јединица

³¹ „- Naćovo ponašanje ne govori celu istinu.

Sabato je pogleda, i zatim osorno odgovori:

- Do đavola, utoliko bolje.

Ona stisnu usne i u trenutku shvati da nije dobro sklopila rečenicu. Pokuša da je ublaži:

- Ovaj, u stvari nisam to htela da kažem. Vidite, svi grešimo, govorimo reči koje nas ne predstavljaju tačno... Hoću da kažem...

S. oseti da je vrlo nespretnan, naročito zato što ga je ona i dalje gledala sa onim neprobojnim izrazom. Položaj je već pomalo postajao smešan, kada ona reče:

- Ovaj, mnogo mi je žao... ja... Naćo... Zbogom!“ (Sabato, 2003: 53);

унутар израза (фигуре пермутације). У фигури додавања, помоћу којих се основни израз проширује, убрајамо на првом месту *плеоназам*, у смислу убацивања одговарајућих елемената редувантног карактера у реченичну конструкцију, а све у циљу јачања њене експресивности (Mayoral, 1994: 127). На тај начин се посебно интензивира атмосфера тишине између Кастела и Марије у роману *Тунел*:

“De modo que cuando la puerta del ascensor se abrió ya tenía perfectamente decidido lo que debía hacer: no diría una sola palabra.”³² (Sábato, 2008: 20);

“Parecía desprovista de voluntad; no dijo una sola palabra.”³³ (Sábato, 2008: 23).

Набрајање семантички комплементарних речи сматра се такође синтаксичком фигуром додавања, при чему се додавање може остварити начелом координације или субординације. У првом случају говоримо о стилској фигури *енумерација* (набрајање), код које се, у синтаксичком смислу, групишу функционално хомогени елементи:

“— ¿Pero cómo, cómo?... — pregunté con creciente ansiedad. — Yo he pensado en cada uno de sus rasgos, en su perfil cuando miraba el árbol, en su pelo castaño, en sus ojos duro y cómo de pronto se hacen blandos, en su forma de caminar...”³⁴ (Sábato, 2008: 29);

“Sabato quedó paralizado por su actitud, por sus palabras, por su sombría y áspera belleza.”³⁵ (Sábato, 1981: 61).

Синтаксичка повезаност елемената у сваком од подвучених низова огледа се у чињеници да се сваки низ односи на конкретан глагол и у функцији је објекта, а низови одговарају на следећа питања: На шта је Кастел мислио? Од чега се Сабато следио? У првом примеру Кастел разговара телефоном са Маријом и покушава јој дочарати своје утиске након недавног сусрета. Када му Марија потврђује да и она мисли на њега, Кастел нестрпљиво тражи да му Марија објасни о којим је појединостима размишљала, а да би дошао до одговора Кастел описује детаљно на шта је мислио – овде се набрајање користи у сврху приказивања Кастелове опчињености Маријом; у одломку из *Абадона* приказан је тренутак након расанка јунака Сабата и Августине. Након што је Сабату дала нејасно објашњење Наћовог дрског понашања, Августина је отрчала, а

³² „Tako da sam, kad su se vrata lifta otvorila, već odlučio šta da radim: *da ne progovorim ni jednu jedinu reč.*” (Sabato, 2003: 27);

³³ „Izgledalo je da je bez volje; nije progovorila *ni jednu jedinu reč.*” (Sabato, 2003: 32);

³⁴ „— Ali kako, kako?... — pitao sam s rastućom željom. — Ja sam mislio *na svaku crtu vašeg lica, na vaš profil kada ste gledali u stablo, na vašu smeđu kosu, na vaše tvrde oči koje se odjednom smeškaju, na način kako hodate...*” (Sabato, 2003: 40);

³⁵ „Sabato se sledio *od njenog ponašanja, od njenih reči, od njene sumorne i britke lepote.*” (Sabato, 2003: 53);

Сабато је остао изненађен њеним указивањем на ужас апсолутних ликова из Сабатових романа, укључујући ту свог брата и себе.

Трећа стилска фигура која се убраја у фигуре додавања је *епитет*, који се традиционално сматра једним од најефикаснијих средстава украшавања поетског дискурса (Mayoral, 1994: 134). Имајући у виду да је основни циљ употребе епитета да именицу учини сликовитијом, често и да скрене пажњу читаоца на говорникову осећајност или да допринесе приказивању емоција и расположења, то ћемо у Сабатовом прозном стилу наићи на бројне епитете:

“La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla.”³⁶ (Sábato, 2008: 8);

“...el recuerdo del encuentro era vigoroso y tenía la sensación de haber estado con alguien muy fuerte, de rasgos muy marcados, desgraciado y solitario como él.”³⁷ (Sábato, 2007: 17);

“Cuántos horrores como el de ellos habría en ese mismo momento, cuántas desconocidas soledades en esa ciudad execrable? A sus espaldas, sentía el otro rencor, el de ella. Se dio vuelta; su cara dura, su mandíbula apretada, sus grandes labios desdeñosos mostraban que su resentimiento había llegado al límite, y que un poco más y estallaría esa caldera de odio a presión. Casi sin proponérselo, impulsado por su intolerable sufrimiento, Nacho le gritó qué le había hecho *él*.”³⁸ (Sábato, 1981: 408).

Сабато пажљиво обликује Кастелов исказ када угледа Марију на изложби слика – то што се само Маријин поглед задржао на скривеном мотиву на слици представља за Кастела суштинску ствар, јер је управо та сцена на слици сугерисала жељену и потпуну усамљеност. Због тога епитети *invencible* (*неукротиви* страх) и *angustioso* (*жарка* жеља) имају посебну јачину, јер дочаравају интензитет Кастеловог унутрашњег сукоба - жеље за упознавањем Марије и истовременог исконског страха због окончања своје потпуне усамљености, јер могући сусрет са Маријом условљава Кастелово започињање разговора. Жеља и потреба за следећим сусретом се наставља у роману *О јунацима и гробовима*, јер и Мартин као пандан Кастелу, након првог сусрета зна да је Александра

³⁶ „Celo vreme sam je željno posmatrao. Zatim se izgubila u mnoštvu, dok sam se ja kolebao između neukrotivog straha i žarke želje da je pozovem.” (Sabato, 2003: 11-12);

³⁷ „...živo se sećao susreta i imao utisak da je susreo veoma važno biće, izrazitih osobina, nesrećno i usamljeno kao on.” (Sabato, 2012: 26);

³⁸ „Koliko li se užasa kao što je ovaj njihov događa u ovom trenutku, koliko nepoznatih samoća u ovom prokletom gradu? Za leđima je osećao drugi bes, njen. Okrete se: njeno grubo lice, stisnute vilice, velike prezrivo usne, pokazivali su da je jarost dostigla vrhunac, i da još samo kap nedostaje pa da se rasprсне kao parni kotao mržnje. Skoro nehotice, nagnan nepodnošljivom patnjom, Načo dreknu na nju, pa šta joj je on to učinio?” (Sabato, 2003: 327);

важно (биће) *изразитих* (особина), једнако *несрећно* и *усамљено* као Мартин (*miu fuerte, de rasgos miu marcados, desgraciado y solitario*). Тескоба и узнемиреност коју Наћо осећа приликом сваког сусрета са Августиним приказана је у одломку из *Абадона* – комуникацију са Августиним Наћо доживљава као *horror* (ужас) и *soledad* (самоћу), а са очајањем и озлојеђен гледа како Августина, чији је бес одсликан следећим епитетима: *cara dura, su mandíbula apretada, grandes labios desdeñosos* (*зрубо лице, стиснуте вилице, велике презриве усне*), устаје са намером да оде и да уобичајено прекине сваки покушај раговора. Приликом представљања свеукупне карактеризације јунака, као и саме комуникације јунака, запажа се да придеви негативне, нејасне, помало мрачне и узнемирујуће конотације, представљају константу у Сабатовом изразу, а то су, између осталих: несрећан, усамљен, тескобан, тајанствен (непознат), бескрајан, суморан, незадовољан, безначајан, потребан, неподношљив итд.

У циљу наглашавања проблема комуникације у Сабатовим делима, скренућемо пажњу и на вишеструко понављање истих синтаксичких јединица на појединим местима, а које је увек повезано са наглашавањем потребе за апсолутном љубављу, иако реч љубав остаје до краја неизговорена. Понављањем се уједно и наглашава емоционално стање јунака Сабатових романа:

“— Prométame que no se irá nunca más. La necesito, la necesito mucho — le dije.”³⁹ (Sábato, 2008: 25);

“¡Te quiero, María, te quiero, te quiero!”⁴⁰ (Sábato, 2008: 40);

“Necesito saber si me querés. Nada más que eso: saber si me querés.”⁴¹ (Sábato, 2008: 41).

Код следеће групе синтаксичких фигура, фигура одузимања, помоћу којих се исказ редукује, долази до изостављања одређених елемената унутар реченице, елемената који се могу подразумевати у циљу утврђивања одговарајућих синтаксичких веза елемената датих у реченици и најзад, у циљу успешног остваривања исправног значења датог исказа (Mayoral, 1994: 129). Појам елипсе се проучавао и у наратологији, у смислу изостављања делова приче, о чему је било речи у претходном одељку који се бавио нивоима приповедања; овде ћемо *елипсу* сагледавати као синтаксичку фигуру, која насупрот плеоназму, настаје нарушавањем синтаксичке норме одузимањем, као у следећим примерима:

³⁹ „Обећајте ми да никад више нећете отићи. Потребни сте ми, mnogo ste mi potrebni — rekoh.“ (Sabato, 2003: 33);

⁴⁰ „Volim te, Marija, volim te, volim!” (Sabato, 2003: 54);

⁴¹ „Treba da znam da li me voliš. Samo to: da znam da li me voliš.“ (Sabato, 2003: 55);

“...era áspero y violento, en toda su actitud se adivinaba el rencor. No sólo contra Sabato: contra la realidad entera.”⁴² (Sábato, 1981: 60).

У примеру из *Абадона* дат је опис Наћовог понашања према Сабату, а подвучена зависна реченица је заправо синтагма која се односи на именицу *el rencor* (*мржња*) из претходне реченице - стога се на овом месту исказ разуме на основу целокупног значења са претходном реченицом, будући да су у њему изостављени и глагол и именица, у смислу појмова који интегришу дату синтагму. Да се изостављени делови у елиптичним исказима могу реконструисати у складу са комуникацијском ситуацијом запажа се из примера дијалога Кастела и Марије у *Тунелу*:

- „Yo también — musitó.
- ¿Yo también qué? — pregunté con ansiedad.
- Que yo también no he hecho más que pensar.
- ¿Pero pensar en qué? — seguí preguntando, insaciable.
- En todo.
- ¿Cómo en todo? ¿En qué?
- En lo extraño que es todo esto... lo de su cuadro... el encuentro de ayer... lo de hoy... qué sé yo...”⁴³ (Sábato, 2008: 29).

Синтетичност Маријиног дискурса се огледа у елиптичним исказима које изговара док разговара телефоном са Кастелом. Док јој Кастел предочава у којој мери размишља о њој након последњег сусрета, Маријини одговори су неодређени, са минималним елементима исказа: *Que yo también no he hecho más que pensar* (*Ја сам такође само мислила*) и ван контекста не би било једноставно реконструисати изостављене елементе.

Употребом фигура пермутације (*инверзије* и *хипербатона*) фигуративност исказа се постиже позиционим променама синтаксичких јединица. Иако елементи унутар реченице мењају позицију, они настављају да буду у контакту који подразумева њихову семантичку повезаност (Mayoral, 1994: 149). Одступањем од уобичајеног редоследа речи у реченици (субјекат-предикат-објекат) заправо се наглашава значење поједине речи, као у следећем примеру из романа *О јунацима и гробовима*:

⁴² „...bio je grub i žestok, čitavo njegovo ponašanje odavalo je mržnju. Ne samo protiv Sabata – protiv čitavog čovečanstva.“ (Sabato, 2003: 51);

⁴³ „- Ja takođe — mucala je.
- Šta ja takođe? — upitao sam željno.
- Ja sam takođe samo mislila.
- Ali na šta mislila? — pitao sam dalje nestrpljivo.
- Na sve.
- Kako na sve? Na šta?
- Kako je sve to čudno ... Ono sa vašom slikom ... jučerašnji susret... pa današnji... šta ja znam...” (Sabato, 2003: 39-40);

“Así que se sentía *solo, solo, solo*: únicas palabras que claramente sintió y pensó, pero que, sin duda, expresaban todo aquello. Y como un náufrago en la noche se había precipitado sobre Alejandra.”⁴⁴ (Sábato, 2007: 196).

Именица *la palabra* (*реч*), иако има функцију објекта, стављена је испред глагола, чиме се постиже ефекат реченичне инверзије, а читаочев фокус се уједно усмерава на експресивност степена Мартинове усамљености, док се понављањем придева *solo, solo, solo* (*сам, сам, сам*) Мартинова самоћа додатно нијансира. Инверзијом се сматра и промена у позицији зависне и независне реченице, када зависна долази на прво место, иако такав тип инверзије не поседује стилогена својства:

“Que fuerzas obraron sobre mí, no se lo puedo explicar con exactitud.”⁴⁵ (Sábato, 1981: 21).

Насупрот простој инверзији, хипербатон се сматра феноменом „ужег“ нарушавања синтаксичких и семантичких односа међу реченичним конституентима (Mayoral, 1994: 150), и у тим случајевима може доћи до уметања речи између чланова синтагме. У пасажу из *Абадона*, у којем јунак Сабато објашњава Марселу која је дужност писца фикције, заступљене су две синтаксичке фигуре:

“Hablo del autor de ficciones. Su deber es nada más pero nada menos que decir la verdad. Pero la verdad con mayúscula, Marcelo. No una de esas verdades chiquitas que leemos en los diarios todos los días. Y sobre todo las más escondidas.”⁴⁶ (Sábato, 1981: 256).

У одломку је најпре садржан хипербатон, када је друга по реду реченица која гласи: *Su deber es decir la verdad* (*Његова дужност јесте да говори истину*) разбијена на два дела помоћу уметнуте фразе *nada más pero nada menos* (*ништа више, али и ништа мање*). На елипсу наилазимо у наставку: *Pero la verdad con mayúscula, Marcelo* (*Али истину са великим И, Марсело*) и *No una de esas verdades chiquitas que leemos en los diarios todos los días* (*Не некакву малецку истину какву свакога дана можемо прочитати у новинама*), када се ради о фразима у којима је изостављен глагол, тако да се елиптични искази односе на глагол *decir* (*говорити*) из претходне реченице, а служе као синтагма која додатно описује објекат *la verdad* (*истину*) из претходне реченице. Раздвајање тесно повезаних реченичних делова, који представљају смисаоно довршену целину, не

⁴⁴ „Zbog toga je osećao da je sam, sam, sam: jedino je tu reč jasno osetio i nje se setio, ali ona je zacemento sve to izražavala. Kao brodolomnik u noći bio je pohrlilo Alehandri.“ (Sabato, 2012: 253);

⁴⁵ „Kakve su sile uticale na mene, ne mogu tačno da objasnim.“ (Sabato, 2003: 18);

⁴⁶ „Govorim o piscu koji piše fikciju. Njegova dužnost jeste – ništa više, ali i ništa manje – da govori istinu. Ali istinu sa velikim I, Marselo. Ne nekakvu malecku istinu kakvu svakoga dana možemo pročitati u novinama. A pre svega, da govori o najskrivnijim istinama.“ (Sabato, 2003: 215);

условљава измене на семантичком нивоу, већ указује на неформалност дискурса – хипербатоном се у овом случају постиже само ефекат допуњавања Сабатове обликоване мисли. Изостављање глагола *decir* (*говорити*) у двама реченицама има за циљ да се скрене пажња на кључну реч, када су у питању писци који пишу фикцију, а то је *la verdad* (*истина*), коју прати епитет *la más escondida* (*најскривенија*). Стога, за јунака Сабата задатак писца романа није да пише о тривијалним, свакодневним темама, већ о мрачним странама и подсвести трагичног човека.

3.1.6. (Не)изречено у наративној комуникацији (одлагање, празнине и напетост)

Римон-Кенан (2007: 157) наводи два начина успоравања разумевања текста и стварања напетости код читалаца: одлагање и празнине. До одлагања долази када се саопштавање информација у тексту оставља за касније, а овим наративним поступком се стварају два типа напетости: усмерена на прошлост приче и усмерена на будућност приче. Стање напетости се описује као осећање, које настаје услед стрепње и несигурности у вези са прогресијом или исходом радње. Напетост зависи од наговештавања, а јавља се када је „неки исход могућ, али није јасно да ли ће се остварити, или када се слуги да ће до одређеног исхода доћи, али је нејасно када и како“ (Prins, 2011: 113). У *Тунелу*, иако на почетку приповести Кастел на експлицитан начин каже да је убио Марију, односно читалац је упознат са исходом догађаја, напетост се јавља, са једне стране, у сврху сазнавања околности које су га гониле да пише о свом злочину, док са друге стране, желимо сазнати детаље односа међу њима и на који је начин дошао до идеје да је убије. У циљу одржавања заинтересованости, читалац *Тунела* се до завршних страница држи у напетости у вези са презентовањем информација о самом чину убиства, а тада се целокупни процес читања романа сублимира у последњем ефекту који је садржан у Кастеловој реченици:

“Tengo que matarte, María. Me has dejado solo.”⁴⁷ (Sábato, 2008: 94).

Преплитање напетости са изненађењем представља значајну одлику доброг фабулирања; изненађење се јавља када се очекивања у вези са будућим збивањем

⁴⁷ „Moram te ubiti Marija. Ostavila si me samog.“ (Sabato, 2003: 124);

наруше оним што се заправо деси (Prins, 2011: 80). У следећем одломку из романа *О јунацима и гробовима*:

“Explicarme a mí cómo es Alejandra, se dijo Bruno, cómo es su cara, cómo son los pliegues de su boca.” Y pensó que eran precisamente aquellos pliegues desdeñosos y cierto tenebroso brillo de sus ojos lo que sobre todo distinguía el rostro de Alejandra del rostro de Georgina, a quien de verdad él había amado. Porque ahora lo comprendía, había sido a ella a quien verdaderamente quiso, pues cuando creyó enamorarse de Alejandra era a la madre de Alejandra a quien buscaba, como esos monjes medievales que intentaban descifrar el texto primitivo debajo de las restauraciones, debajo de las palabras borradas y sustituidas. Y esa insensatez había sido la causa de tristes desencuentros con Alejandra...”⁴⁸ (Sábato, 2007: 10),

читаоцу се изненада саопштава да је и Бруно гајио извесну емотивну наклоност, не само према Алехандрој мајци, већ и према самој Алехандри. Уметањем Брунових размишљања у Мартиново ретроспективно излагање о сусрету са Алехандром, постиже се одлагање које се односи на прошлост. Оваквим поступком у интеракцији између текста и читаоца постиже се истовремени ефекат изненађења и напетости; изненађење из разлога што је у средишту Мартиново приповедање Бруну о (не)комуникацији са Алехандром, док је Бруно у роману представљен у својству слушаоца контемплативног карактера. Напетост се јавља када читалац сазнаје да је и Бруно оличење још једног у низу Сабатових *неразборитих* ликова, којима је та *la insensatez* (неразборитост) била узрок неспоразума. Ипак, читалац на крају остаје необавештен о појединостима односа између Бруна и Алехандре, односно да ли су осећања била обострана и који су разлози прећуткивања те чињенице Мартину. На овај начин време приче наставља да тече, али се читаочево разумевање приповеданих догађаја омета стварањем празнине, односно изостављањем информација о прошлости и садашњости (Rimon-Kenan, 2007: 158). У *Абадону* се читаоцу презентује манипулисана слика стварности, самим тим што се један од протагониста у роману именује двојачко, на једном месту као Сабато, а на другом као С. и то без икаквог разјашњења да ли се у многобројним разговорима, исповестима и сновима у роману ради о истом лику; затим се приказују наизменичне епизоде са инцестуозном везом младића Наћа (пројекција бунтовног и силовитог Мартина) и Августине (реинкарнација настрадале Алехандре), а који, најзад, сви представљају

⁴⁸ „Meni da objašnjavaju kakva je Alehandra“, реће у себи Bruno, „kakvo joj je lice i uglovi usana!“ Pomisli da se baš po tom izrazu usana i izvesnom mračnom sjaju u očima Alehandrino lice razlikuje od lica Heorhine koju je zapravo voleo. Jer, sada uviđa, istinski je voleo nju, a kada je poverovao da se zaljubio u Alehandru, tada je Bruno tražio njenu majku, kao oni srednjovekovni monasi koji su pokušavali da odgonetnu prvobitni tekst ispod restaurisanih slojeva, izbrisanih mesta i zamenjenih reči. A ta njegova nerazboritost bila je uzrok žalosnim nesporazumima sa Alehandrom...” (Sabato, 2012: 17);

следбенике примордијалних (не)комуникативних ликова Кастела и Марије. Чини се да су Сабатови ликови у романима ванвременски, да настављају да живе и делају ван фикције – као да Сабато не управља животима својих јунака, већ они самостално постоје. У *Абадону* су наведене бројне појединости из биографије Сабата као стварног аутора романа, а када се на почетку романа читалац суочи са чињеницом да се један од јунака зове исто као и стварни писац романа, напетост се јавља у функцији решења загонетке у којој мери је могуће идентификовати јунака Сабата са Сабатом као аутором *Абадона*. Због великог броја неповезаних епизода, поглавља и ликова у роману, односно напуштања концепта традиционалног романа, наратив нема хронолошки след – стога можемо рећи да је због Сабатовог новог односа према тексту изненађење константно присутно у процесу читања *Абадона*. Сложићемо се са утиском Римон-Кенан (2007: 152) да су неки текстови креирани са намером да се спречи формирање било какве „финалне хипотезе“ или укупног значења, а то се постиже међусобним поништавањем различитих предмета без пружања јасно супротстављених могућности. Затварањем *Абадона* не остаје се без финалне хипотезе, али читалац свакако формира неколико хипотеза, при чему се свака од њих несумњиво темељи на концепту борбе са снагама ирационалног.

Поступак „привременог прећуткивања података“, односно поступак одлагања, у пуној мери је примењен у *Тунелу* због Сабатовог примарног циља – од занемарљивог значаја јесте саопштавање информације да ли је и на који начин Кастел убио Марију и стога се та сцена може оставити за крај романа; од много веће важности је редослед догађаја који су довели до тог чина, односно интимна исповест о Кастеловој вечној усамљености. Напетост престаје оног тренутка када постајемо сведоци спровођења Кастелове намере у дело – уколико Марија не може бити искључиво његова, она нема право ни да живи. У роману *О јунацима и гробовима* се без одлагања презентује информација да је Алехандра страдала у пожару, стога и знамо да ће и Мартинов и Алехандрин агонични однос у једном тренутку бити окончан – циљ је сазнати на који је начин Алехандра допринела процесу формирања Мартина као зреле личности, при чему однос Бруна са Алехандром остаје обележен празнином у роману, без могућности реконструкције догађаја. Најзад, *Абадон* представља загонетку без коначног решења – он доказује тезу да целовито читање не доводи до целовитог значења и до разјашњавања текста као целине.

Празнина може бити привремена (попуњена у некој тачки текста) или трајна (остављена отворена до краја текста, а разлика међу њима може се установити само ретроспективним путем (Rimon-Kenan, 2007: 161). Привремене празнине постоје само на нивоу текста, док трајне постоје и на нивоу текста и на нивоу приче. Већ је речено у претходном одељку у којем се говорило о нивоима приповедања, да се неслагања између времена приче и времена текста означавају терминима *пролепса* и *аналепса*. Код пролепсе се наговештавају догађаји који ће уследити након садашњег тренутка, док се код аналепсе враћамо догађајима који су претходили садашњем тренутку. У првом случају се празнина јавља изостављањем догађаја између садашње приповести и наговештене будућности, а у другом се празнина јавља „сагледавајући са новог гледишта већ приповедане догађаје“. У одломку из романа *О јунацима и гробовима*:

“Pero si no es así”, le diría dos años después la muchacha que en ese momento estaba a sus espaldas; un tiempo enorme — pensaba Bruno —, porque no se medía por meses y ni siquiera por años, sino, como es propio de esa clase de seres, por catástrofes espirituales y por días de absoluta soledad y de inenarrable tristeza; ⁴⁹ (Sábato, 2007: 7),

коментар који се односи на разговор између Мартина и Алехандре, а који ће уследити две године касније, резултира преласком са Мартиновог тока приче на Алехандрин, при чему се конституише хетеродијегетичка пролепса у односу на Бруново приповедање о догађајима између Мартина и Алехандре. Овај излет у будућност приче представља заправо привремену празнину, којој је циљ да повећа интересовање и радозналост читаоца. Примарна исповест у следећој епизоди из *Абадона*:

“Subieron al puente y se acodaron sobre la baranda, en la mitad del río, mirando hacia la desembocadura; como antes, como en tiempos infinitamente más felices, tiempos que en ese instante (pensaba Bruno) a Martín le parecerían pertenecer a alguna vida anterior, a una lejana encarnación de la que uno se recuerda ambiguamente, como de los sueños (...) Entre aquella Alejandra y la que un par de años antes había encontrado en un parque de Buenos Aires se abría un abismo de siglos tenebrosos.“ ⁵⁰ (Sábato, 1981: 207-208)

би били догађаји између Мартина и Алехандре у садашњем тренутку, а прича о Алехандри од раније подређена је поменутом току радње; аналепсом се обезбеђују

⁴⁹ „Ali to nije tačno“, kazaće mu dve godine kasnije devojka, koja mu je tog trenutka stajala iza leđa; silno vreme – mislio je Bruno – jer se nije merilo mesecima, čak ni godinama, nego, kao što je to svojstveno toj vrsti ljudi, duhovnim katastrofama i danima potpune samoće i neopisive tuge.“ (Sabato, 2012: 13);

⁵⁰ „Popeli su se na most i nalaktili se na ogradu, nasred reke, gledajući prema ušću; baš kao i ranije, u beskrajno srećnija vremena, koja su se u ovom trenutku (mislio je Bruno) Martinu činila kao da pripadaju nekom prethodnom životu, nekom davnašnjem otelovljenju koga se čovek nejasno seća, kao kada se seća snova (...) Između ove Alehandre i one koju je neku godinu ranije sreo u jednom buenosajrenskom parku otvarao se ponor mračnih vekova.“ (Sabato, 2003: 181-182);

информације о лику Алехандре из прошлости и евоцира се прошлост филтрирана у сећању приповедача Бруна. Отварањем простора за аналепсу указује се на чињеницу да је за целовито разумевање појединих ликова из *Абадона* неопходно прочитати претходни роман; Алехандриним оживљавањем у *Абадону* након смртог исхода у претходном роману, читаоцу се у форми нејасних сећања или сна указује на Сабатову опседнутост идејом о бесмртности душе – Мартинова љубав, очајање, усамљеност не јењавају ни петнаест година касније, већ Алехандра и даље траје у Мартиновом духу. Структурирање делова текста у *Абадону* отежава се тиме што унутар текста постоји велики број трајних празнина, иако оне не спречавају читаоца да буде у континуитету изненађен појавом великог броја ликова из свих сфера аргентинског живота; на њих Сабато гледа као на људе беспомоћно изгубљене у хаосу и тами, а сваки разговор са њима је једно од путовања кроз ништавило. У *Абадону* читалац непрестано улаже напор како би разумео Сабатову концепцију догађаја и односе међу мноштвом јунака; компликовано је издвојити централне ликове, већ је много једноставније издвојити, као окосницу сваког дешавања, Сабатов лик који ненаметљиво износи своје мишљење о уметности, те читалац добија утисак да се у појединим тренуцима сусреће са још једним Сабатовим аутобиографским есејом. Нема исцрпних описа као у претходним романима, већ је општи утисак да је у питању извођење драмског дела у којем се глумци смеђују. Сви ликови у *Абадону* су у већој мери Сабатови саговорници и у роману им је дато недовољно простора да бисмо сазнали више о њиховим судбинама.

3.1.7. Редунтантност у делима Е. Сабата

У теоријском делу рада (поглавље 2.2.2) наведено је да редундантност може бити граматичка и контекстуална, а према дефиницији Вит и Жилета (1999: 1-17), циљ лингвистичке редунтантности не односи се само на побољшање разумљивости поруке, односно на свеобухватно разумевање исказаног, већ се проширује и на аспект истицања и интензивирања, упоређивања елемената, постизање „песничког“ ефекта, избегавања двосмислености и указивања на особености појединих елемената, односно употребу речи и израза који објашњавају, издвајају, упоређују и истичу оно што је већ садржано у поруци. За разлику од контекстуалне редундантности и с обзиром на своју обигаторну природу, граматичка редундантност може да послужи само у сврху прве категорије свеобухватног разумевања исказа, али не и за осталих пет „интенцијалних“ функција. Дакле, контекстуална редунтантност представља понављање информације

koje je, u gramatičkom smislu, neobavezno, a u okviru ње се разликују четири категорије (Wit and Gillette, 1999: 9-12):

- *идентично или синонимно понављање*, које настаје када израз садржи две или више идентичних или синонимних речи, а овакав тип редувантности има семантички циљ:

„— Esa escena de la playa me da miedo — agregué después de un largo rato —, aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa más profundamente a mí... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí.”⁵¹ (Sábato, 2008: 27);

- *издвојено (наглашено) понављање* – конституише се када једна група речи имплицитно понавља оно што је другом групом речи експлицитно исказано:

“En el momento en que se separaban, después de haber caminado unos pasos, recordó o advirtió que no habían combinado nada para encontrarse. Y volviéndose, corrió hacia Alejandra para decírselo.”⁵² (Sábato, 2007: 16);

“No habría dado ninguna importancia a esa pregunta si después de tantos años de no verlo, más o menos en el año 1962, imagínese, no se me hubiera cruzado de nuevo en el camino. Cruzado... Este lenguaje distraído que esamos en la vida corriente, usted sabe. Porque no creo que se cruzase en el sentido casual que se le da de ordinario a esa expresión. Ese individuo me *buscaba*. Comprende? Más, todavía: me seguía desde lejos, quién sabe cuánto tiempo. Cómo sé que me seguía? Es cosa de olfato, es un instinto que no me engaña jamás. Y me seguía desde que leyó mi primera novela, probablemente. Y sin probablemente.”⁵³ (Sábato, 1981: 65);

- *упоредно понављање* – када се две или више речи, које у изразу конституишу контраст у семантичком смислу, понављају или се на други начин кодирају на редувантан начин:

„Mi corazón golpeó. Necesitaba detalles: me emocionan los detalles, no las generalidades.”⁵⁴ (Sábato, 2008: 29);

“Son seres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Hombres que un poco sueñan el sueño colectivo, expresando no sólo sus ansiedades personales sino las de la humanidad entera...”⁵⁵ (Sábato, 1981: 185);

⁵¹ „-Ta scena sa plažom me plaši – dodao sam posle dužeg vremena – iako znam da je to nešto dublje. Ne, hoću bolje da kažem da ona predstavlja mene... To je, sad verujem da sam otkrio. To nije još uvek jasna poruka, ne, ali duboko predstavlja mene.” (Sabato, 2003: 37);

⁵² „Tek što su se rastali, posle nekoliko koraka, setio se ili shvatio da se nisu dogovorili kada će se ponovo videti. I, okrenuvši se, potrčea za Alehandrom da joj to kaže.” (Sabato, 2012: 25);

⁵³ „Tom pitanju ne bih pridavao nikakve važnosti da nam se negde 1962, posle toliko godina, zamislite, putevi nisu ponovo ukrstili. Ukrstili... Jezik kojim se tako rasejano služimo u svakodnevnom životu, znate, to je to. Jer ne verujem da su nam se putevi ukrstili nehотиčno – обично се тај смисао придaje ovom izrazu. Ta me je osoba *tražila*. Razumete? I još nešto: pratila me sa odstojanja, ko zna već koliko dugo. Kako znam da me je pratio? Imam njuh za to, nagon koji me nikad ne prevari. A prati me otkad je pročitao moj prvi roman, pretpostavljam. Ma nema tu šta da se pretpostavlja.” (Sabato, 2003: 55-56);

⁵⁴ „Srce mi je udaralo. Bili su mi potrebni detalji, uzbuđuju me detalji, a ne opšte stvari.” (Sabato, 2003: 40);

⁵⁵ „To su bića koja ne pišu s lakoćom nego ih pisanje razdire. Ljudi koji pomalo sanjaju zajednički san, iskazujući ne samo sopstvene čežnje, nego i čežnje čitavog čovečanstva.” (Sabato, 2003: 162);

- *истакнуто понављање* – понављање информације у контексту разликовања (диференцијације) једног објекта од другог:

“—Y en el que yo nunca pude entrar — concluyó, poniendo su mirada sobre los ojos de Bruno.”⁵⁶ (Sábato, 2007: 31).

У Сабатовој прози редувантност првенствено има за сврху упоређивање појединих елемената, као када у *Тунелу* Кастел себе пореди са сценом са плажом на слици, која за њега представља истинску поруку очаја; или је у питању истицање (интензивирање) елемената, када Кастел жели да му Марија детаљно опише доживљај свог сусрета са њим, јер је он поклоник исцрпних описа. Редувантност у функцији указивања на особеност појединих елемената се јавља у роману *О јунацима и гробовима*, када се указује на специфичне црте Алехандриног карактера и њену недоступност, у смислу да не треба прецизирати Мартину време поновног сусрета, већ ће га она сама спонтано пронаћи; у случају Алехандре (тренуци шале, тренуци беса, ћутање, растанци, дуготрајни нестанци, повремени тренуци спокоја), (не)исказано се у већој мери разуме уколико се њен свет обухвати термином *el territorio (област)*, чији део Мартин никад није могао да постане. Понављање у сврху избегавања двосмислености и постизања „лесничког ефекта“ посебно долази до изражаја када наилазимо на Сабатове личне ставове, најчешће преко јунака Сабата у *Абадону* - у том случају су предмет разговора јунаци његових претходно написаних романа, тоталитет људског искуства и разматрања сила зла, разлике између уметности и научног сазнања, велики ствараоци као сведоци свог времена које писање раздире, маргиналне личности као велики протагонисти романа, разлике између уметности и сна итд.

Бал (2000: 102) сматра понављање важним принципом приликом обликовања слике о лику. Понављање релевантних квалитета лика доприноси читаочевом потпунијем разумевању и њиме се постиже јасност. Тако повученост, срамежљивост и плашљивост Сабато наглашава као једне од главних карактеристика протагониста у романима. Кастел у *Тунелу* експлицитно презентује своје особине, иницирање разговора са људима истиче као једну од главних тешкоћа са којом се суочавао, а кроз цели роман се страховито боји да остане сам:

⁵⁶ „- U tu oblast nikada nisam mogao da stupim – zaključio je, gledajući Bruna u oči.“ (Sabato, 2012: 44);

“Creo haber dicho que soy muy tímido; por eso había pensado y repensado un probable encuentro y la forma de aprovecharlo. La dificultad mayor con que siempre tropezaba en esos encuentros imaginarios era la forma de entrar en conversación (...) En esos encuentros imaginarios había analizado diferentes posibilidades. Conozco mi naturaleza y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y de timidez.”⁵⁷ (Sábato, 2008: 9);

“A medida que avanzaba en estas reflexiones, más iba haciéndome a la idea de aceptar su amor así, sin condiciones y más me iba aterrorizando la idea de quedarme sin nada, absolutamente nada.”⁵⁸ (Sábato, 2008: 87).

Јунаци Сабатових романа су опседнути проналажењем апсолутне и безусловне љубави и безгранично се плаше самоће – тако се и у роману *О јунацима и гробовима* поново сусрећемо са стидљивошћу и несигурношћу, овог пута јунака Мартина који се недвосмислено предаје Алехандри:

“Martín analizó el velador y se volvió a sentar al lado de Alejandra, con su espíritu revuelto, lleno de perplejidad y de timidez: ¿para qué lo necesitaba Alejandra? Él, por el contrario, pensaba que era un ser superfluo y torpe, que no hacía otra cosa que escucharla y admirarla.”⁵⁹ (Sábato, 2007: 93).

Иако ћемо се анализом Сабатове есејистике подробније бавити у делу рада који се бави прагматичким нивоом проучавања комуникације, на овом месту ће се само скренути пажња да је о својој стидљивости и повучености говорио и сам Сабато у есејима *Пре краја* и у *Разговорима са Борхесом*:

„У таквом очајању моја мајка би ме привила уз себе да би ме заштитила, несвесно, јер су њене љубав и доброта биле бескрајне, а то се завршило мојом повученошћу из света.” (Сабато, 2004: 23);

„Та zatvorenost i moja stidljivost usmerili su me na čitanje.” (Sabato, 1988: 108).

У Сабатовим делима лексика је значајан чинилац карактеризације јунака – сви су они, укључујући и Сабата као главног јунака својих есеја, неспокојни, забринути и пуни унутрашњег немира, сукоба и тескобе. Поменуто стања њиховог духа Сабато наглашава понављањем догађаја, у којима јунаци покушавају да комуницирају или им

⁵⁷ „Mislim da sam rekao da sam vrlo stidljiv; zbog toga sam stalno razmišljao o mogućem susretu i načinu kako da ga iskoristim. Najveća teškoća, sa kojom sam se sukobljavao u ovim zamišljenim susretima, bila je kako da stupim u razgovor (...) U ovim zamišljenim susretima analizirao sam različite mogućnosti. Poznajem svoju prirodu i znam da u iznenadnim i nepredviđenim situacijama gubim svaku orijentaciju zbog svoje gluposti i sramežljivosti.” (Sabato, 2003: 12-13);

⁵⁸ „Kako sam odmicao u tom razmišljanju, sve sam više dolazio na misao da prihvatim njenu ljubav tako, bez uslova, i sve me je više plašila pomisao da ostanem bez ičega, apsolutno ičega.” (Sabato, 2003: 116);

⁵⁹ „Martin ugasi lampu i ponovo sede pored Alehandre. Bio je zbunjen, nespokojan i stidljiv, a u duši mu je vladala pomjetnja. Zbog čega je potreban Alehandri? On je, zauzvrat, o sebi mislio da je beznačajno i nespretno stvorenje, jedino kadro da je sluša i da joj se divi.” (Sabato, 2012: 120);

Сабато даје слободу да они себе представе као неспособне за двосмерну комуникацију. Стога редувантност у овом смислу нема сврху укидања двосмислености или указивања на појединости одређених елемената исказа, већ се искључиво користи у функцији интензивирања истакнутих елемената и њиховог свеобухватнијег разумевања.

Понављање је појам који настаје одстрањивањем специфичности појединачних догађаја и задржавањем оних квалитета који су заједнички за тај и догађаје сличне њему (Rimon-Kenan, 2007: 74). Иако су у Сабатовој трилогији представљени репетитивни односи главних јунака (њихова одвојеност се приказује усамљеним тунелом (*Тунел*), мрачним понорима (*О јунацима и гробовима*) и отвореном провалијом (*Абадон, анђео уништења*)), не може се рећи да долази до потпуног понављања догађаја међу јунацима. Уколико се за централни догађај Сабатових романа узме покушај успостављања комуникације, онда се разлике у приказивању тог процеса огледају у промени приповедача, као и трајању самог приповедања о поменутој (не)комуникацији; у *Тунелу* је Кастел искључиви приповедач, а учесталост (не)комуникације се остварује унутар континуума текста; у роману *О јунацима и гробовима* процес (не)комуникације се прекида и наставља са сменом приповедача, док је у *Абадону* приповедач исти, али су реципијенти у комуникативном току различити. У таквој дискурсној ситуацији се релативна неодређеност ситуционалног контекста књижевне поруке додатно појашњава – романописац настоји исту ствар приказати на различите начине и на различитим нивоима структуре (Leech and Short, 2007: 207).

Сабато прибегава редувантности, односно понављању односа међу јунацима, како би усмерио пажњу читаоца на еволутивни карактер приступа обради теме самоће и (не)комуникације – у *Тунелу* је изолованост Кастела од света који га окружује радикална, док роман *О јунацима и гробовима* представља корак даље, односно мост у еволуцији од крика самоће (*Тунел*) до интериоризованог промишљања (*Абадон*). Сабато би можда у четвртом роману дао коначан одговор у вези са самоћом и (не)комуникацијом – чињеница да је истраживачки процес и даље отворен након трећег романа даје наду да би хипотетички протагониста овог последњег романа полазио од мање песимистичне егзистенцијалне основе (Barrero Pérez, 1992).

3.1.8. Анализа конверзације међу јунацима Е. Сабата – језички сукоб као наративна стратегија

С обзиром да ће се категорије из области анализе конверзације (упарени искази или близински парови, преузимање речи, ред говорења или турнус, механизам поправке) у раду применити на фикционалну конверзацију јунака у Сабатовој прози, то ће се истражити обрасци у говору јунака, првенствено путем проучавања реда говорења, тока разговора, садржаја разговора, теме разговора, њеног успостављања и одржавања, преокрета у разговору, као и посредством остварења циљева учесника у конверзацији. Пре него пређемо на разматрање језичког сукоба и одговарајућих разговорних поступака, најпре ћемо на примеру одломака из Сабатових романа испитати могућност примене основних јединица комуникације на литерарни дискурс, те на који начин анализа дијалога међу јунацима може допринети карактеризацији самих ликова.

Примењујући технике које су лингвисти и социолози развили како би анализирали спонтану, природну и усмену конверзацију, М. Шорт (2014: 347-350) је проучавао дијалог у фикцији у циљу истраживања образаца у говору јунака. Он сматра да се проучавањем система реч-за-реч или реда говорења могу успешно сагледати односи ликова у конверзацији. У циљу једноставнијег прикупљања релевантних података о конверзацији јунака, Шорт је дефинисао листу са следећим питањима:

- ко има више турнуса?
- чији турнус садржи већи број речи?
- ко иницира, а ко одговара?
- ко прекида кога?
- какав је начин обраћања?
- ко контролише предмет (тему) разговора?

У анализи конверзације се нећемо фокусирати на прикупљање квантитативних података у конверзацији, већ ћемо одговарањем на наведена питања покушати да укажемо на особености реда говорења (турнуса) сваког од учесника у дијалогу, а самим тим и на карактеристике њихове комуникације. У следећем одломку из *Тунела* је садржан дијалог Кастела и Марије након њеног повратка са имања - Марија је извесно време боравила на селу, а Кастел је у међувремену имао прилику да упозна њеног слепог мужа, самим тим што је дошао у њихов стан по писмо које му је остављено:

„(1) — ¿Por qué te fuiste a la estancia? — pregunté por fin, con violencia —. ¿Por qué me dejaste solo? ¿Por qué dejaste esa carta en tu casa? ¿Por qué no me dijiste que eras casada?

- Ella no respondía. Le estrujé el brazo. Gimió.
 — (2) Me haces mal, Juan Pablo — dijo suavemente.
 — (3) ¿Por qué no me decís nada? ¿Por qué no respondes?
 No decía nada.
 — (4) ¿Por qué? ¿Por qué?
 Por fin respondió:
 — (5) ¿Por qué todo ha de tener respuesta? No hablemos de mí: hablemos de vos, de tus trabajos, de tus preocupaciones. Pensé constantemente en tu pintura, en lo que me dijiste en la plaza San Martín. Quiero saber qué haces ahora, qué pensás, si has pintado o no.“⁶⁰ (Sábato, 2008: 41).

Марија не даје одговоре на Кастелова питања - његова конкретна питања у првом турнусу наилазе на Маријино ћутање или на скретање са теме разговора. Кастела Маријино ћутање фрустрира и доводи га до агресивности - Кастел се не слаже са наметањем њене теме о сликарству, а Марија не одговара на његов захтев да му наведе разлоге одласка на имање, као и разлог изостављања информације о свом брачном стању приликом првог сусрета. Дакле, Маријине турнусе (2) и (5) карактеришу сажети одговори и „не-респонси“, односно на постављена Кастелова питања нема одговора, а упућени Кастелов захтев наилази на Маријино одбијање – стога су искази у пару овде у форми захтев-одбијање. Последњи Маријин турнус (5) је у форми реторичког питања и базиран је на концепту „поправке“, којим се идентификовани проблем у комуникацији решава. Марија у последњем турнусу износи став да поједина питања могу остати без одговора, односно жели скренути са теме разговора коју је Кастел успоставио. Кастел у дијалогу има више турнуса и сви су у форми питања; Кастел је и иницијатор целокупног разговора – он поставља питања, а Марија одговара. Превласт у току комуникације није ни на једној страни – Марија жели да говори о Кастелу и његовом сликарству, а Кастел не жели говорити о себи, већ о њима двома. Када је у питању начин обраћања, треба нагласити да је у питању директна комуникација, иако она Кастелу не омогућава да оствари свој отворени циљ – да сазна одговоре на бројне недоумице у вези са Маријиним понашањем.

⁶⁰ „(1) — Zašto si otišla na imanje? — najzad sam naglo upitao. — Zašto si me ostavila samog? Zašto si ostavila ono pismo u tvojoj kući? Zašto mi nisi rekla da si udata? Ona nije odgovarala. Stisnuo sam joj ruku. Jauknula je.
 — (2) Nanosiš mi bol, Juan Pablo — rekla je blago.
 — (3) Zašto mi ništa ne kažeš? Zašto ne odgovaraš?
 Nije ništa rekla.
 — (4) Zašto? Zašto?
 Najzad je odgovorila:
 — (5) Zašto svemu treba odgovor? Ne govorimo o meni: govorimo o tebi, o tvojim radovima, o tvojim preokupacijama. Stalno sam mislila o tvom slikanju, o onome što si mi govorio na Trgu San Martin. Želim da znam šta sada radiš, šta misliš, da li si slikao ili ne?“ (Sabato, 2003: 55);

У одломку из романа *О јунацима и гробовима* дат је дијалог Мартина и Алехандре:

- „(1) Pensaba... que... (2) ¿para qué podrías necesitarme a mí?
- (3) ¿Por qué no?
- (4) Yo soy un muchacho insignificante... (5) Vos, en cambio, sos fuerte, tenés ideas definidas, sos valiente... (6) Vos te podrías defender sola en medio de una tribu de caníbales.
Oyó su risa. Luego Alejandra dijo:
- (7) Yo misma no lo sé. Pero te busqué porque te necesito, porque vos... En fin, ¿para qué rompemos la cabeza?“⁶¹ (Sábato, 2007: 93).

Мартин, налик Кастелу, тражи одговор на питање због чега је потребан Алехандри. Мартинов други турнус у форми питања у наставку остаје без одговора, док се у турнусу (7) Алехандра труди да одговори на првобитно упућено Мартиново питање – стога се турнуси (2) и (7) могу сматрати исказима у пару у форми питање-одговор. Мартинове турнусе (1) и (2), као и Алехандрин турнус (7) одликују недовршене реченице – мисао је прекинута, односно није до краја заокружена и представљена. Турнус (7) одликује неодређеност и Алехандрино реторичко питање, које и у овом примеру функционише као механизам „поправке“, те има за циљ скретање са теме разговора – она зна да јој је Мартин потребан, иако не зна да му објасни разлог потребе за њим. Иако је у датом дијалогу Мартин иницијатор разговора и истовремено поставља питања, ипак контрола над темом разговора припада искључиво Алехандри – она одлучује када ће се тема одржати, а када ће се успоставити нова. За разлику од Кастела који одлучно, наметљиво и агресивно упућује питања, Мартинов дискурс одликује несигурност, а дивљење које осећа према Алехандри резултира понизношћу у комуникацији са њом.

У одломку из *Абадона* приказан је дијалог између Наћа и Августине:

- “Con desesperación, advirtió que Agustina se levantaba para irse. La agarró de un brazo.
(1) Adónde vas!
La pregunta era más bien una exclamación.
Ella agachó la cabeza y Nacho vio cómo se mordía los labios hasta hacerse sangrar. Luego se acercó a una pared y apoyó un puño, no tanto como para apoyarse como para golpear.
(2) No hay absoluto en la vida – dijo luego de un largo silencio. – Y si no hay absoluto todo está permitido.

⁶¹ „(1)Razmišljao sam... da... (2) zbog čega bih ja tebi bio potreban?

- (3) A što da ne?
- (4) Ja sam beznačajan mladić... (5) Za razliku od mene, ti si jaka, jasno znaš šta hoćeš, hrabra si... (6) Mogla bi sama da se odbraniš od plemena ljudoždera.
- Čuo je njen smeh. Zatim Alejandra reče:
- (7) Ni sama ne znam. Ali sam te potražila zato što si mi potreban, jer ti... Uostalom, zašto time da razbijamo glavu?“ (Sabato, 2012: 121);

Parecía no hablarle a su hermano sino a ella misma, en voz baja pero rencorosa.

Después agregó:

(3) No, no es eso. No es que todo esté permitido. (Estamos *obligados* a hacer todo, a destruir todo, a ensuciar todo. Su hermano le miraba asombrado).⁶² Pero ella estaba concentrada en su propio pensamiento y seguía con el puño crispado contra la pared. Hasta que de pronto comenzó a gritar, o más bien a aullar, mientras golpeaba la pared con todas sus fuerzas.

Cuando se calmó, fue hasta su cama, se sentó en el borde y encendió un cigarrillo.

(4) Bastante me costó aprender esto – dijo.“⁶³ (Sábato, 1981: 408-409).

Насупрот дијалозима из претходних примера, конверзацију између Наћа и Августине не одликује ред у говорењу, те дијалог само одаје утисак конверзације. Сцена је мрачна, а самоћа приказаних јунака је бесконачна – они су љути, разочарани и бесни. Наћов турнус (1) је питање у форми крика, а Августинин турнус (2) указује на тоталну искљученост – конверзација је само привидна. На механизам поправке овде наилазимо у Августинином турнусу (3), када она заправо „решава“ претходни турнус (2), покушавајући и себи и саговорнику да додатно разјасни своје несређене мисли о појму Апсолута. У конверзацији нема уређеног система говорења, јер нема ни расподељених турнуса, а самим тим ни праве говорне размене. Августина у дијалогу има више турнуса, али се Наћо сматра иницијатором дијалога. Кохезија разговора се омета Августинином дигресијом – као што Кастел осећа потребу за Маријом, а Алехандра исказује потребу за Мартином, Августина је опседнута потрагом за Апсолутом. Однос Наћа и Августине је агоничан, без назнака међусобног разумевања. Изречено не доприноси карактеризацији ликова - непостојање исказа у пару (Августинин исказ не зависи од Наћовог исказа), као и непредметност исказа, дуго ћутање, дигресија, заједно са Наћовом забринутошћу и очајањем и Августинином озлојеђеношћу, указују на

⁶² Део у пасусу (две реченице у загради) изостављен је у званичном преводу романа. Превод ауторке рада би гласио: *Primorani smo da činimo sve, da uništimo sve, da uprljamo sve. Brat ju je začuđeno posmatrao;*

⁶³ „Sa očajanjem je gledao kako Avgustina ustaje s namerom da ode. Uhvatio je za ruku.

(1) Kuda ćeš!

Pitanje je više ličilo na krik.

Ona obori glavu, i Naćo vide kako grize usne toliko jako da ih je raskrvavila. Potom je prišla zidu i prislonila pesnicu na njega, ne toliko da bi se oslonila, koliko da bi o njega udarila.

(2) Nema apsoluta u životu – reče, posle dugog ćutanja. – A ako nema apsoluta, sve je dozvoljeno.

Kao da nije govorila bratu nego sebi, tiho ali ozlojeđeno. Pa dodade:

(3) Ne, nije ni to. Nije sve dozvoljeno. – Ali onda se usredotočila na sopstvenu misao i dalje je stajala sa pesnicom prislonjenom uza zid. Pa odjednom poče da viče, ili još bolje, urla, lupajući po zidu iz sve snage.

Kada se smirila, ode do kreveta, sede na ivicu i pripali cigaretu.

(4) Skupo me je koštalo to da naučim – reče.“ (Sabato, 2003: 328);

чињеницу да су партнери у конверзацији одустали од комуникације и све води у правцу језичког сукоба, чија ћемо обележја детаљније представити у наставку.

Дакле, под језичким сукобом се подразумева неслагање говорника, односно њихово узајамно супротстављање. Сакс ову врсту језичког суочавања сматра дистинктивном говорном делатношћу (Stević, 1997: 156). Језичком сукобу припадају, како рутинске размене супротстављених гледишта, тако и различите форме вербалне агресије, као што су оптужбе, псовке, клетве, претње, а његове уобичајене одлике су поклапања и прекидања саговорника, одгађање наредне акције, оклевање, пауза, понављање. Разматрајући његову структуру, Сакс наводи да језички сукоб може функционисати као мање или више засебна, независна подконверзација. След или размена који на најбољи начин приказују организацију језичког сукоба био би у форми изазов-одговор; изазов може бити обликован као различито мишљење, став или агресиван говорни чин, а одговор као побијање, порицање, одбрана или прихватање и одобравање акције (Stević, 1997: 165). Такав вид сукоба између Кастела и Марије се одсликава у следећем одломку из *Тунела*:

- “— Lo quería — me respondió.
- Entonces ahora no lo querés.
- Yo no he dicho que haya dejado de quererlo — respondió.
- Dijiste "lo quería". No dijiste "lo quiero".
- Haces siempre cuestiones de palabras y retorces todo hasta lo increíble — protestó María —. Cuando dije que me había casado porque lo quería no quise decir que ahora no lo quiera.
- Ah, entonces lo querés a él — dije rápidamente, como queriendo encontrarla en falta respecto a declaraciones hechas en interrogatorios anteriores. Calló. Parecía abatida.
- ¿Por qué no respondes? — pregunté.
- Porque me parece inútil. Este diálogo lo hemos tenido muchas veces en forma casi idéntica.”⁶⁴ (Sábato, 2008: 51).

Кастел покушава разјаснити Маријин однос са мужем Аљендеом питањем зашто се удала за њега и покушава се вербално сукобити са њом, упућивањем изазова да је њена

⁶⁴ „— Volela sam ga — odgovorila je.

— Znači, sada ga ne voliš.

— Nisam rekla da sam ga prestala voleti — odgovorila je.

— Rekla si: »volela sam ga«. Nisi rekla: »volim ga«.

— Uvek se hvataš za reči i sve izvrćeš do neverovatnog — protestovala je Marija. — Kad sam rekla da sam se udala jer sam ga volela, nisam htela da kažem da ga sad ne volim.

— Ah, onda voliš njega — kazao sam brzo, kao da želim da je uhvatim u greški u vezi s izjavama datim pri ranijim ispitivanjima.

Ćutala je. Izgledala je utučena.

— Zašto ne odgovaraš? — upitao sam.

— Jer mi se čini da nema svrhe. Ovaj razgovor smo često vodili na skoro isti način.“ (Sábato, 2003: 68);

изјава љубави према Аљендеу у прошлом времену, што за Кастела значи да му више није емотивна наклоњена. Када Марија покушава одбраном напустити сукоб објашњавајући да се удала из љубави, Кастел је поново изазива оптужбом да уколико Марија и даље гаји осећања према мужу не може истовремено волети и Кастела. Маријини одговори се крећу од порицања, побијања до коначног прихватања акције – она не види сврху сукоба са Кастелом, јер на основу његових акција у претходним разговорима закључује да Кастел не тежи разрешењима сукоба. С обзиром да језички сукоб може бити окончан уколико респонсивна акција уследи у виду неслагања, напуштања става или једним исказом у пару: тврдња-оповргавање или оптужба-побијање, онда се језички сукоб између Кастела и Марије пролонгира самим тим што Кастелов сваки следећи турнус садржи нову тврдњу или оптужбу, а једини начин да се сукоб оконча јесте да Маријина респонсивна акција буде у виду ћутања.

Дакле, у основи језичког сукоба јесте неразумевање или неспоразум, којим се омета даљи комуникацијски процес. Стога, као што се конверзација отвара, развија и затвара, тако и језички сукоб има свој почетак, развојни ток и разрешење. Насупрот „усклађеној“ говорној делатности налази се „говор у сукобу“, којег карактерише несинхронизовање говорника, њихових доприноса, техника и стратегија. Управо због тога се језички сукоб сматра језичком делатношћу која се супротставља начелу сарадње, имајући у виду да неслагање ремети ток говорне размене и у њега уноси изванредан несклад (Stević, 1997: 171-178). Константни неспоразуми и неслагања су евидентни и на примеру односа између Мартина и Алехандре у роману *О јунацима и гробовима*:

- „No decís nada — comentó Martín, con amargura.
- Ya te respondí que te quiero, que te quiero mucho.
- ¿Qué soñaste recién? — preguntó Martín, sombríamente.
- ¿Para qué querés saberlo? No vale la pena.
- ¿Ves? Tenés un mundo desconocido para mí, ¿cómo podés decir que me querés?
- Te quiero, Martín.
- Bah..., me querés como a un chico.“⁶⁵ (Sábato, 2007: 97).

Не постоји начин да Алехандра увери Мартина у љубав коју осећа према њему, те је он непрекидно изазива да докаже своју љубав - Мартинови искази су заправо у служби

⁶⁵ „ - Ništa ne kažeš – dobači Martin s gorčinom.

- Već sam ti govorila da te volim, da te mnogo volim.
- Šta si malopre sanjala? - turobno upita Martin.
- Zašto hoćeš da znaš? Šta će ti to?
- Eto vidiš. U tebi postoji jedan meni nepoznat svet, pa kako onda možeš da kažeš da me voliš?
- Volim te, Martine.
- Pih... voliš me kao što bi volela neko dete.“ (Sabato, 2012: 126);

позива на Маријин респонс. Иако су Алехандрини одговори минимални, они Мартина подстичу на конфронтацију. Алехандра се покушава повући из сукоба на начин што избегава одговоре на питања. Мартин, у својству вербалног противника, наставља са нападима, иако Алехандра у два наврата потцртава да га воли. Иако су Мартинови турнуси дужи, Алехандра је у језичком сукобу вербално доминантна – Мартинови искази су подређени њеним исказима. Турнуси се нижу, али се не довршавају, јер Алехандра није расположива за накнадну интеракцију. Мартинове чињенице су подложне оспоравању, али се Алехандра не труди да их оповргне. Стога, и Кастил и Мартин изазивају и продужавају језички сукоб својим личним уверењима и негативним утисцима - они језички сукоб започињу, настављају, али га Марија и Алехандра разрешавају. Њихови доприноси разговорној делатности су несинхронизовани самим тим што су и они, као учесници у конверзацији, некооперативни.

Језичке сукобе међу јунацима у Сабатовој прози карактерише велики број дигресија, којима се кохезија разговора нарушава. Дигресија представља индикатор да говорник жели прекинути основну тему разговора, на коју ће се, након дужег или краћег удаљавања поново вратити (Savić, 1993: 104) Уколико се саговорници не врате основном предмету разговора, сматра се да је у питању новоуспостављена тема. У дијалозима међу јунацима у *Абадону* постоји велики број дигресија, па је очекивано да је такве конверзације теже разумети од оних које теку линеарно. Јунак Сабато у једној епизоди среће Августину која корача неодлучно и након колебања, решен је да јој се обрати речима:

- „Vivís por aquí? – le preguntó.
 - No – respondió, rehuyendo los ojos. – Vivimos en Belgrano R.
 - Y qué andás haciendo por la Recoleta?
- Le hizo la pregunta casi sin querer, en seguida se arrepintió: era como obligarla a reconocer su deseo de reencontrarlo.
- Todo el mundo tiene el derecho a caminar por aquí – contestó.“⁶⁶ (Sábato, 1981: 100).

Јунак Сабато осећа неподношљиву потребу да започне разговор са Августином, надајући се да ће изнудити њено признање о жељи за поновним сусретом. Полазећи од

⁶⁶ „- Živiš u ovom kraju? – upita je.

- Ne – odgovori, skrivajući pogled. – Živimo u Belgranu R.
- A šta tražiš na Recoleti?
- Postavio joj je pitanje gotovo nehotice, i odmah se pokajao; kao da je hteo da je primora da prizna želju da ga ponovo sretne.
- Svi imaju prava da se ovde šetaju – odgovorila je“ (Sabato, 2003: 87);

претпоставке да Августина живи у близини, Сабато тему разговора успоставља питањем у вези са њеним местом становања; очекујући потврдан одговор и највероватније продужавање теме о околностима у којима су се сусрели, од Августине добија најпре, кратак и одричан одговор, а након краће паузе наводи назив дела града где станује. Јунак Сабато, решен да добије одговор на питање откуд она у том крају, затим поставља додатно питање, одлучан у намери да добије признање од Августине. Она, уместо очекиваног одговора у виду образложења, даје неодређен и уопштен одговор којим прави дигресију – удаљава се од Сабатовог питања и теме, стављајући му до знања да није спремна да буде искрена и призна да се недељама на истом месту шетала са надом да се неће мимоићи. Дакле, Августинина дигресија на овом месту је у функцији стварања напетости у конверзацији, односно одлажући одговор Августина привремено прекида Сабата у својој намери, чиме се уједно даје подстицај за вербални конфликт.

У Сабатовим романима наизлазимо и на тзв. форме вербалне агресије (претње и клетве, између осталих), које такође припадају домену језичког сукоба. Тако, у време њеног боравка на имању, Кастел разговара са Маријом телефоном – након што му она не одговара ни на једно од јасно упућених питања, Кастел инсистира да се следећег дана виде у Буенос Ајресу. Инсистирање Кастел интензивира следећим претњама:

“— Si no venís, me mataré — repetí por fin —. Pensalo bien antes de tomar cualquier decisión.”⁶⁷ (Sábato, 2008:82).

Марија сматра да њен долазак у Буенос Ајрес не може ни у којој мери решити неспоразуме међу њима, те да једино што могу постићи је да се још једном окрутно вређају; након тога је уследио Кастелов претећи респонс у форми услова – Кастел претњом покушава натерати Марију да му пружи прилику за још један разговор, након што је исцрпео све расположиве могућности. Опозицијску говорну размену можемо сагледати на примеру дијалога између Мартина и Алехандре у роману *О јунацима и гробовима*:

- „No seas tonto, Martín. Maldito el momento en que viste esa carta estúpida.
- Y yo maldigo el momento en que te encontré. Ha sido el momento más desdichado de mi vida.”⁶⁸ (Sábato, 2007: 174).

⁶⁷ „— Ako ne dođeš, ubiću se — ponovio sam na kraju. — Zapamti to dobro pre no što doneseš bilo kakvu odluku.“ (Sabato, 2003: 109);

⁶⁸ „- Ma ne luduj Martine! Proklet bio trenutak kada si video to bezvezno pismo.

- A ja proklinjem čas kada sam te sreo. To je bio najnesrećniji čas u mom životu.” (Sabato, 2012: 226);

У наведеним примерима се исказима у форми претње и клетве настоји изазвати наредни „опозицијски“ турнус, као изазов за пролонгирање сукоба, односно као напад на који се очекује одговор. Исказима у облику претње или клетве се језички сукоб заострава. На Алехандрин изазов Мартин неочекивано одговара истом мером, стога се њихови турнуси у примеру могу сматрати исказима у пару (близинским паровима). На Кастелову акцију Марија није узвратила, те је њихов набој мањег интензитета. Мартинов и Алехандрин дијалог се приказује као кратак конфронтацијски догађај, јер је приказан само једним близинским паром у дијалогу. Кастел је надређен у овом језичком сукобу – он онемогућава Маријин респонс, те прекидајући актуелни ток конверзације, управља језичким сукобом. У следећем примеру Мартин и Алехандра су изједначени, односно равноправно доминантни саговорници – Мартин прихвата Алехандрин изазов. Сви учесници у језичком сукобу настоје да га примерено разреше, тражећи прилику да изађу из њега (Stević. 1997: 174). Тако и Марија након Кастелових претњи, иако невољно, пристаје да се види са њим, док Мартин и Алехандра након вербалног конфликта настављају шетњу, свако обузет својим мислима.

У функцији језичког израза говорника је и ћутање. У току говорне размене, до ћутања долази када учесник у конверзацији жели да неки исказ издвоји у односу на неки други или да истакне компоненту неког исказа. Ћутање „по себи“ не постоји и разлози за његов настанак се траже у оближњем контексту, односно у организацији следа. Шеглоф наводи да је контекст тесно повезан са самим понашањем говорника, тј. контекст је у извесном смислу само то понашање. Ћутање у конверзацији може да служи да говорник испољи моћ, може да буде средство за прекид општења, а такође може бити у функцији показатеља да нас разговор не занима или да га потцењујемо (Stević, 1997: 41-42, 57, 170). У *Тунелу* је ћутање препознатљива одлика Маријиног говора – она не предњачи у разговору са Кастелом и безвољна је да му се супротстави:

„—No sé — respondió finalmente —. También querría huir ahora.

Le apreté el brazo.

— Prométame que no se irá nunca más. La necesito, la necesito mucho — le dije.

Volvió a mirarme como si me escrutara, pero no hizo ningún comentario. Después fijó sus ojos en un árbol lejano.”⁶⁹ (Sábato, 2008: 23-24).

⁶⁹ „— Ne znam — odgovorila je najzad. — Sad bih takođe želela da pobegnem.

Stisnuo sam joj ruku.

— Obećajte mi da nikad više nećete otići. Potrebni ste mi, mnogo ste mi potrebni — rekoh.

Opet me je gledala kao da me ispituje, ali nije ništa rekla. Zatim je uprla pogled u jedno daleko stablo.“ (Sabato, 2003: 33);

Прилогом *finalmente (najзад)* се наглашава да је Маријином исказу претходило ћутање или оклевање. Оклевање је један од показатеља да се у разговору тражи права реч или се жели изоставити део исказа за који говорник процењује да га саговорник не би радо чуо (Savić, 1993: 67). Свака пауза у говору указује на извесно оклевање, па се зато у психолошком процесу, пауза сматра неком врстом „међувремена“ (Stević, 1997: 41). Прекидање конверзације и одгађање респонса представљају разговорне технике помоћу којих се успоставља језички сукоб у дијалогу међу јунацима. Када је Кастел пита зашто је побегла након њиховог последњег сусрета, Марија најпре оклева, а затим наглашава да би радо поново побегла. Иако је Кастел грубо хвата за руку и вуче низ улицу, Марија се не опире и једва да изусту неку реч, гледајући у даљину, чак и када јој Кастел наглашава колико му је потребно њено присуство.

Ћутање је наглашено и у дијалозима Мартина и Алехандре у роману *О јунацима и гробовима*. Када Алехандра саопштава Мартину да однос међу њима треба да се оконча и да је најпоштеније да се више не виђају, Мартин као Кастел у *Тунелу*, њен исказ побија следећом претњом:

- „Te digo que acaso me mate ahora mismo, tirándome debajo del tren en Retiro, o en el subterráneo. ¿Te será igual?
- Ya te he dicho que no me será igual, que sufriré horrores.
- Pero seguirás viviendo.
Ella no respondió, revolvió el resto del café y miró al fondo de la tacita.”⁷⁰ (Sábato, 2007: 186).

Алехандрино ћутање Мартина збуњује – стога се већина њихових језичких сукоба завршава Мартиновим повлачењем. Супротстављеност Мартинових и Алехандриних турнуса означава се и супротним везником *pero (али)* у исказу *seguirás viviendo (наставићеш да живиш)*. Конфликтна ситуација нема разрешења, јер Алехандриног очекиваног одговора нема. Овим се показује да у свакодневном општењу, када је изазов прејаког агресивног набоја (у форми претње у овом примеру) и сама интеракција може имати непожељан исход (Stević, 1997: 176). Тако у следу изазивања, у којем је иницијатор само један говорник, повратни турнус може да изостане, зато што говорник може жустро и нападачки настојати на сопственом доприносу. Док се Мартин

⁷⁰ „- Kažem ti da ću možda ovog časa da se ubijem, da se bacim pod voz u Retiru ili pod metro. Hoće li ti biti svejedno?

- Već sam ti kazala da mi neće biti svejedno, da ću užasno patiti.
- Ali ćeš nastaviti da živiš.
- Ona ne odgovori. Promešala je ostatak kafe i pogledala u dno šoljice.” (Sabato, 2012: 241);

очајнички труди да среди мисли, Алехандра седи натмурена, гледа у једну тачку и одаје утисак да га не слуша. И код Марије и код Алехандре је у дијалозима са Кастелом и Марином наглашено ћутање, али код обе управо ћутање служи да искажу моћ над саговорницима – Кастел и Мартин су у сталном ишчекивању њихових одговора. Овим се потврђује став Г. Цеферсон, према којем сваки исказ јесте или може постати условљавајући, што значи да сваки исказ може имати импликације по следећи исказ (Stević, 1997: 81). Може се рећи да се интеракција између Кастела и Марије и између Мартина и Алехандре заснива на њиховом приповедању о потреби и о жељи.

Бавећи се анализом дијалога међу јунацима у Сабатовим романима, покушали смо указати на поједине стилистичке аспекте конверзације фиктивног карактера у Сабатовим романима, односно да посредством методе анализе конверзације допремо до значајних исказа јунака и докажемо да се међу јунацима одвија језички сукоб. Анализирао се ток разговора и начин одржавања тема, као и у којој мери су разговором остварени циљеви јунака. До изостајања респонсивне акције јунака у току конверзације или до одгађања репона долази у највећој мери путем дискурских обележја у виду прекидања, односно прављења паузе (ћутања, оклевања или дигресије), док су преклапања или поклапања као дискурсни поступци незаступљени. Дигресивност се јавља као индивидуална особина ликова, односно као специфичност говора којим се јунаци користе, чиме се и показује да је природа везе између турнуса често нејасна и неодређена. Говорници не сарађују у процесу интеракције - одговори су им минимални, а искази појединих јунака (Кастел, Мартин, јунак Сабата) у континуитету су у функцији позива на респонс саговорника у конверзацији. Поменути јунаци непрекидно трагају за бројним објашњењима, али их језички сукоби са саговорницима ометају у потрази. Језички сукоб је тесно повезан са напором у вербалној интеракцији, који даље резултира тешкоћама у говорењу и међусобном разумевању. Кастел и Мартин су склони честим, али опозиционим турнусима; њихови турнуси су често и у форми вербалне агресије. Стога се и језички сукоб међу јунацима у Сабатовим романима заснива на противљењу, тражењу објашњења или порицању. Међутим, вербално доминантнији учесник у конверзацији није увек и предводник интеракције, односно не одређује главну реч.

3.2. Семантички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата

У теоријском делу рада наведено је да је семантички ниво проучавања комуникације повезан са проучавањем наратива, па ће се у уводу овог поглавља извршити интерпретативни увид у наратив Сабатових романа. Дакле, Сабатов наратив ће се тумачити у складу са откривањем могућих значења приче његових романа, а анализа ће се спровести на основу одредница савремених наратолошких теорија. Д. Херман је показао да се „логика приче“ не може непосредно запазити, због чињенице да различити читаоци могу имати различита виђења радње, имајући у виду закључке које изводе у току читања текста. Стога се приче могу сматрати неком врстом текстуалног резимеа, који може бити у мањој или већој мери детаљан, у зависности од сврхе читаоачеве интерпретације (Leech and Short, 2007: 316). У Сабатовим романима немогућност комуникације међу јунацима јесте приказана као универзалан процес, али насупрот синтаксичком нивоу проучавања комуникације, у којем је фокус већим делом био на језичком сукобу, у делу семантичког нивоа ћемо указати и на аспект невербалне комуникације међу јунацима:

“...pero, aunque yo sabía hasta qué punto era yo mismo capaz de cosas innobles, me desolaba el pensamiento de que también ella podía serlo, que *seguramente* lo era. ¿Cómo? — pensaba—, ¿con quiénes, cuándo? Y un sordo deseo de precipitarme sobre ella y destrozarla con las uñas y de apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar iba creciendo en mí.”⁷¹ (Sábato, 2008: 71-72).

Након проведене ноћи на имању са Маријом и Хунтером, Кастел је запазио да се Маријино понашање знатно изменило – постала је расположенија, активнија, животнија, сензуалнија. Другачије речено, постала је жена другачија од оне коју је познавао у граду, и то га је растуживало до очаја, јер је осећао да је таква „туђа“ Марија морала припадати Хунтеру. Управо тај комуникациони модел, који функционише на принципу погрешног кодирања невербалних порука, кључно је место у наративу Сабатових романа. Кастелу је Маријина ведрина срушила илузију да је она његов смисао постојања, светлост на крају тунела у којем је провео дотадашњи живот. Док га Марија милује по лицу и коси, Кастел чује само одломке њених реченица, док се бори

⁷¹ „...ma koliko da sam znao do kog stepena sam sposoban za niskosti, užasavala me je pomisao da je i ona to mogla biti, da je *sigurno* bila. Kako? — mislio sam — s kim, kada? I u meni je rasla neka potmula želja da se bacim na nju, da je raskidam noktima, da joj stežem vrat dok je ne zadavim i da je bacim u more.“ (Sabato, 2003: 95);

са мрачним силама гнева – за њега све чињенице постају необјашњиве и сумњиве. Херман (2004: 9) сматра да нараторологи, у циљу успостављања принципа за креирање света прича, морају најпре истражити низ проблема, између осталих, и *шта је то што разликује догађај од стања и шта, заправо, чини акцију*, а та способност груписања текстуалних информација у стања, догађаје и акције Херман назива „микродизајном“ наратива. У наведеном одломку из *Тунела* приказана су Кастелова стања и акције које представљају резултат догађаја на имању – Кастел себе карактерише способног за различите *нискости (cosas innobles)*, а на саму помисао да би га „нова“ Марија могла изневерити, даје се приказ ужасавајућих акција које би јој Кастел приредио за сврху кажњавања – жели је *раскидати ноктима (destrozarla con las uñas)*, *стезати јој врат док је не задави (apretar su cuello hasta ahogarla)* и најзад, жели је *бацити у море (arrojarla al mar)*. Овим се значење невербалне комуникације доводи до врхунца – док га Марија милује, уживајући у магичном и непоновљивом тренутку, она ни не помишља да се Кастел претвара у мрачно чудовиште, за кога до скоро диван Маријин глас постаје тмуран и чудан. Стање блискости је у потпуности ишчезло – Кастел је одлучан да науди Марији, једино је неизвесно на који ће начин жељене акције спровести у дело. У роману *О јунацима и гробовима* невербална комуникација је тесно повезана са атмосфером страха и стрепње:

“Martín la seguía con ansiedad, temiendo que, como en los cuentos infantiles, el palacio que se había levantado mágicamente en la noche desapareciese como la luz del alba, en silencio. Algo impreciso le advirtió que estaba a punto de resurgir aquel ser áspero que él tanto temía. Y cuando al cabo de un momento Alejandra se dio vuelta hacia él, supo que el palacio encantado había vuelto a la región de la nada.”⁷² (Sábato, 2007: 100).

Мартин и Алехандра се налазе у истој просторији – док она замишљено гледа кроз прозор, Мартин је узнемирено посматра, ишчекујући било какав њен гест или знак да ће се оскудна вербална комуникација наставити. На овом месту Мартин је одлучан да до акције не дође и стога се налази у перманентном стању страха да ће заједнички моменат са Алехандром ишчезнути - зато радије бира да уплашен бивствује у тишини са Алехандром и окружен буком својих мисли. Алехандрино присуство, па макар и у тишини, за Мартина је налик *чаробном дворцу (el palacio encantado)*, а сваки покушај вербалне комуникације претвара Алехандру у, за њега, *оно сурово биће којег се толико*

⁷² „Martin ju je uplašeno pratio pogledom, strahujući da, kao u bajkama, u osvit zore ne nestane dvorac koji je iskrsao u toku noći. Nejasna slutnja ga je opominjala da svakog časa može ponovo da se pojavi ono surovo biće kojeg se toliko plašio. A kada se posle izvesnog vremena Alejandra okrenula ka njemu, shvatio je da je čarobni dvorac otišao u ništavilo.“ (Sabato, 2012: 129-139);

плашио (aquel ser áspero que él tanto temía). Глаголима, у функцији семантичког језгра, овде се прави дистинкција између стања, акција и догађаја – једина акција у одломку је Алехандрино *окретање* ка Мартину (*Alejandra se dio vuelta hacia él*), док су стања бројна – уплашеност, страх, слутња и најзад, сазнање да је њихова повезаност трајно прекинута. Истоимена појмовна тријада (посматрање, жудња и немир) оцртава се и у односу Наћа и Августине у *Абадону*:

“Se sentó en el suelo, cerca de ella y la observó. Su sueño era inquieto y de pronto murmuró algo frunciendo el ceño, mientras parecía tener dificultades para respirar (...) Quería besarla. Pero, a quién besaría? Su cuerpo estaba en esos momentos abanonado por su alma. Hacia qué remotos territorios?”⁷³ (Sábato, 1981: 64).

Алехандрина бездушност из претходног романа (када је Мартин у појединим тренуцима описује као сурово биће) пројектује се и на лик Августине у *Абадону*, која јој у овом одломку представља пандан. Наћу је потребна њена близина, иако на тренутке није сигуран ни ко је она, нити у кога ће се претворити када се пробуди. Чини се да су у свим издвојеним одломцима из Сабатових романа женски ликови (Марија, Алехандра и Августина) мистериозна и недокучива бића, у чијем присуству главни јунаци (Кастел, Мартин, Наћо) стрепе и узнемирени су када год оне вербално комуницирају – код Кастела Маријина полетност и радост изазива озлојеђеност и разочарење, Алехандрино окретање ка Мартину узрокује тескобу, док се Наћо задовољава промишљањем о Августиној души. Закључујемо да семантички систем Сабатових романа чине елементи који се понављају и подређени су законима ирационалног и супериорног. Анализом релевантних синтаксичких јединица у претходном поглављу рада, доминантно су наглашаване опседнутост и потреба јунака за међусобном комуникацијом; на овом месту се указало на мање заступљен аспект невербалне комуникације међу јунацима, који сада, иако ван језичког сукоба са саговорником, постају свесни да непосредна физичка близина не доводи до смањења јаза у сваком следећем следу комуникације међу њима. Јунаци су и даље усамљени и емоционално недоступни и одсутни - Сабатов наратив и стања јунака се не мењају у зависности од начина комуникативне интеракције међу јунацима.

⁷³ „Seo je na pod pokraj nje i posmatrao je. Nemirno je spavala i iznenada je promrmljala nešto, nabravši vede; kao da joj je nešto smetalo da diše (...) Poželeo je da je ljubi. Ali koga bi ljubio? Duša joj je u tim trenucima napustila telo. U koje li se daleke predele preselila?” (Sabato, 2003: 55);

С обзиром да је изучавање комуникације на семантичком нивоу непосредно повезано са врстом приповедних поступака, односно начинима приповедања, неопходно је најпре указати на типологију приповедача (наратора), односно приповедних инстанци у Сабатовим делима; преостале наративне фигуре ће се подробније анализирати у наредном потпоглављу. Подсетићемо да је за Х. П. Абота (2009: 118, 124) наратор „инструмент, конструкција или средство којим аутор управља“. Он сматра да је од великог значаја одредити какав је тип личности приповедач, како бисмо знали да ли можемо да верујемо информацијама које од њега добијамо, односно у којој мери је тај приповедач поуздан. Прича се поверава непоузданом наратору у циљу постизања неизвесности, а у том случају део теме постаје сама нарација са свим потешкоћама које се у њој јављају (Abot, 2009: 129). Кастел је у *Тунелу* истовремено стидљив и насилан; неуротичне је природе, презриво и неповерљиво гледа на људе и целокупно друштво - жели тоталну љубав, жуди за апсолутним. Мартин је, као и Кастел, у сталној потрази за нечим, а обоје су спасење и уточиште пронашли у жени. У претходном поглављу, унутар којег су сагледавани наративни нивои комуникације, речено је да су у роману *О јунацима и гробовима* присутна два нивоа комуникације – први ниво, када говори Бруно, а други, када се експлицитно наглашавају догађаји о којима му је Мартин говорио; ипак, централном приповедном инстанцом у роману се сматра Бруно. У *Тунелу* наилазимо на једног наратора, док у *Абадону* наилазимо на највећи број наративних инстанци у функцији приповедача. М. Шорт (2013: 257-258) потврђује да лице које приповеда причу може уједно бити и јунак фикционалног света приче, на начин што се приповедање одвија након догађаја о којем се приповеда – тада говоримо о приповедачу у првом лицу или ЈА-приповедачу. Имајући у виду чињеницу да приповедач представља догађаје као да су се први пут догодили, ЈА-приповедач је у извесном смислу „ограничен“ (није упознат са свим чињеницама) или је „непоуздан“ (може читаоца навести на погрешан пут тиме што не даје потпуне информације или говори неистине), што је чест случај када се ради о убиствима или мистеријама. Са друге стране, када приповедач говори у трећем лицу, он није и лик у фикционалном свету. У својству ЈА-приповедача о догађајима у *Тунелу*, Кастел је свеприсутан и налази се на малој дистанци од приповеданих ситуација и догађаја, али његова поузданост може бити упитна, узевши у обзир степен његове обавештености о свим околностима догађаја (однос Марије и Аљендеа, однос Марије и Хунтера), као и његову самосвесност и (не)поседовање моралних начела; на потврду овог става наилазимо у наставку:

“...hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta y profunda convicción. ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una *buena acción*. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco.”⁷⁴ (Sábato, 2008: 5).

Кастел у *Тунелу* и Бруно у *О јунацима и гробовима* су уједно и сведоци-посматрачи догађаја о којима причају – Кастел у потпуности, јер је истовремено и јунак, док Бруно у мањој мери говори о себи и не учествује директно у свим догађајима између Мартина и Алехандре, већ о њима сазнаје посредним путем (позивање на причање Мартина).⁷⁵ Кастел је покретач радње, а Бруно се налази у позадини збивања, док у последњем поглављу романа не преузме улогу ЈА-приповедача, признајући своју емотивну наклоност према Алехандри:

“Yo también, a mi manera, estuve enamorado de Alejandra, hasta que comprendí que era a su madre Georgina a quien había querido, y que, al rechazarme, me proyectó sobre su hija. El tiempo me hizo comprender mi error, y volví entonces a mi primera (e inútil) pasión; pasión que supongo durará hasta que Georgina muera, hasta que tenga alguna mínima esperanza de tenerla a mi lado. Porque, aunque usted se asombre, todavía vive y no ha muerto como creía Alejandra... o como aparentaba que creía.”⁷⁶ (Sábato, 2007: 337).

Кастел и Бруно су уједно и приповедачи-коментатори, а њихови се коментари везују за комуникативну ситуацију: приповедач-слушаоци - *Piensen cuánto peor es para la sociedad...* (*Помислите колико је горе за друштво...*) и *aunque usted se asombre (mada vas to може изненадити)*. У *Абадону* можемо рећи да постоји чин причања низа ситуација и догађаја, али су приповедне инстанце у роману бројне и на већој или мањој дистанци од приповеданих догађаја. У роману долази до изражаја амбивалентност наративних фигура аутора, наратора, јунака и наратера; о њиховим могућим улогама и односима

⁷⁴ „...kriminalci su u izvesnom smislu najčistiji, najbezopasniji ljudi; ovo ne tvrdim stoga što sam ja ubio jedno ljudsko stvorenje; ne, to je moje iskreno i duboko ubeđenje. Je li neki stvor opasan? – Ubiješ ga, i gotovo. To ja zovem *dobrom akcijom*. Pomislite koliko je gore za društvo da taj stvor i dalje cedi otrov i, umesto da ga likvidira, društvo hoće da se suprotstavi njegovim delima pribegavajući koječemu, nevaljalstvima i drugim sličnim gadostima. Što se mene tiče, moram da priznam da sada žalim što nisam bolje iskoristio vreme dok sam bio na slobodi, pa ubio šest-sedam tipova koje poznajem.” (Sabato, 2003: 7-8);

⁷⁵ О приповедачу као сведоку-посматрачу, коментатору и моралном судији видети С. М. Милић *Прича и тумачење* (2008: 6-19);

⁷⁶ „I ja sam, na svoj način, bio zaljubljen u Alehandru, sve dok jednog dana nisam shvatio da u stvari volim njenu majku, Heorhinu; a kada me je Heorhina odbila, svoju ljubav sam preusmerio na njenu kćer. Vremenom sam uvideo svoju zabludu i tada sam se vratio svojoj prvoj (i uzaludnoj) strasti koja će, verujem, trajati dok Heorhina bude živa i dok bude postojao makar zračak nade da će jednog dana ipak biti moja. Jer, mada vas to može iznenaditi, Heorhina je još živa, ona nije umrla kako je Alehandra mislila... ili kako se pretvarala da misli.” (Sabato, 2012: 441);

ћемо говорити у следећим потпоглављима, а на овом месту ћемо се фокусирати на фигуру приповедача. Наиме, већ на почетку романа се суочавамо са проблемом означавања фигуре приповедача:

“EN LA TARDE DE 5 DE ENERO, de pie en el umbral del café del Guido y Junín, Bruno vio venir a Sabato, y cuando ya se disponía a hablarle sintió que un hecho inexplicable se producirá.”⁷⁷ (Sábato, 1981: 11).

Већ на почетку читања романа постаје јасно да су Бруно и Сабато „двојници“ истоименог лика из Сабатовог претходног романа и самог аутора романа. Управо због тога аутор у фусноти на истој страници романа јасно наглашава да је за разумевање *Абадона* пожељно прочитати Сабатов претходно написан роман. У роману се смењује наратија у трећем и првом лицу, приповедач је свеприсутан, али у недовољној мери поуздан и видљив. Сложићемо се за заључком Абота (2009: 124) да граматичка категорија лица јесте значајна карактеристика гласа у наратији, али да је од веће важности наш утисак какав је то карактер (или не-карактер), чији глас даје тон целокупној причи. Када је у *Абадону* приповедање у првом лицу, тада се ради о поузданом приповедачу, самим тим што приповедач Сабато наступа у својству моралног судије који оцењује, просуђује и вреднује. Сабато своје ставове у роману експлицитно исказује, као када у писму далеком младићу говори о изузетним савременицима, затим које су то духовне вредности потребне будућем писцу и о свом виђењу латиноамеричке књижевности, или када у разговору са младићем Бернардом Вајнштајном говори о свом залагању за друштвене промене и покушава да објасни због чега су му романи препуни суровости и свирепих епизода; затим у расправи са Силвијом и Араухом, када потврђује да су јунаци његових претходних романа последица препуштања нагонима и урањања у несвесно - јунаци су резултат Сабатових најдубљих опсесија, односно одговор на питање о кризи човека и начину досезања Апсолута. На крају једног од бројних разговора, у недостатку одговора на Силвијино питање, Сабато каже:

“Si logro hacer la novela de este tumulto, entonces podrás intuir algo de mi realidad, de *toda* mi realidad: no la que ves en las discusiones filosóficas.”⁷⁸ (Sábato, 1981: 243).

Својеврсним признањем Сабата приповедача-јунака, да намерава да све изнесене ставове, судове и размишљања интегрише у роман, и то у роман у којем би и сам

⁷⁷ „PETOG JANUARA UVEČE, stojeći na pragu kafane na uglu Gvidove i Hunina, Bruno je video kako dolazi Sabato, i kada je već hteo da mu se obrati, osetio je da će se dogoditi nešto neobjašnjivo.” (Sabato, 2003: 3);

⁷⁸ „Ako mi pođe za rukom da od ove zbrke napravim roman, onda ćeš moći da naslutiš nešto od moje zbilje, od *čitave* moje stvarnosti, a ne samo one koju vidiš u filozofskim raspravama.“ (Sabato, 2003: 203);

романописац био у игри, бивамо увучени у метанарацију - у „приповедање које упућује само на себе, односно на приповедање које само о себи расправља“ (Prins, 2011: 102); тиме наротив у *Абадону* постаје сличнији наротиву у есејима.

3.2.1. Партиципијенти у наративној комуникацији

Уколико се схема Стоквеловог модела наративне комуникације, представљеног у поглављу 2.3.1 теоријског дела, примени на наративне фигуре у Сабатовим делима, добијамо следећи приказ, уз напомену да ће се појединости о њиховим односима и улогама разрадити и у следећем одељку:

стварни аутор (Ернесто Сабато)

ванфикционални глас (генерал Лавале у *О јунацима и гробовима*, Сабато у *Абадону*)

имплицитни аутор (имплицитни аутор *Тунела*
имплицитни аутор *Јунака и гробова*
имплицитни аутор *Абадона*)

Т
Е (Тунел)
К (О јунацима и гробовима)

наратор(и) (Кастел, Бруно, Сабато)

лик(ови)⁷⁹

(Кастел, Марија, Мартин, Александра, Наћо, Августина, Сабато и др.)

С (Абадон, анђео уништења)
Т

наратор(и) (слушалац/читалац, Бруно)
имплицитни читалац

идеални читалац

стварни читалац

На основу историјских података знамо, између осталог, да је роман *Тунел* настао као резултат Сабатове менталне кризе услед преиспитивања својих животних избора, те да је објављен 1948. године. Стога смо уверени у стварно постојање особе која је написала роман *Тунел* и зовемо је Ернесто Сабато; у том смислу Сабато је за нас стварни аутор. Под имплицитним аутором овде се схватају инстанце, преко којих је Сабато креирао лик Кастела, а да ни на једном месту није указано да ли Сабато оправдава или осуђује Кастелов злочин. Имплицитан је онај читалац који је достигнуо могућност идентификације са Кастелом, проживљавајући сваки његов напор да успостави комуникацију са Маријом, или онај читалац који ће сматрати његово понашање друштвено неприхватљивим, те роман чита у ишчекивању расплета, не би ли пронашао

⁷⁹ О говорној карактеризацији ликова и типовима говора јунака погледати потпоглавља 3.1.2. и 3.1.3;

и један елемент који би ублажио Кастелов поступак. Идеални читалац би био онај, који је у стању сагледати роман *Тунел* као Сабатово одбацивање стварности у којој живи и који је објединио у себи сва значења тунела. С обзиром да је сваком од Сабатових романа својствен индивидуални пут настајања, закључује се да је стварни аутор Сабатове трилогије један, а да заправо постоје три имплицитна аутора (по један за сваки од три објављена романа), односно да имплицитни аутор *Тунела* није исти онај који је написао и *Абадона*.

Пример ванфикционалног гласа (лик који је посредник у односу између света фикције и света ван њега, односно глас који је унутар текста а изван фикције), можемо пронаћи у упоредним епизодама последњег поглавља романа *О јунацима и гробовима*, у лику генерала Лавалеа у својству јунака у борби за независност Аргентине. Упркос чињеници да причу у романима приповеда наратор (у *Тунелу* Кастел, у *О јунацима и гробовима* Бруно, у *Абадону* невидљиви приповедач или Сабато), ми знамо да је тај приповедач плод стваралачке маште Ернеста Сабата, до којег нам је онемогућен директан приступ. У *Абадону* је дискурсна ситуација на врхунцу сложености, самим тим што није једноставно ни именовати велики број јунака, а с тим у вези ни број приповедача који се у кратким епизодама смењују великом брзином. Новину представља чињеница да Сабато, у својству једног од многобројних ликова, и један од приповедача унутар романа носи име имплицитног аутора. Имплицитни аутор у овом роману је онај који жели читаоцу оставити сведочанство о свом току мисли, те на неки начин показати да се он као писац надоградио у тој мери да сада читалац подробије почиње размишљати о повезаности ауторове биографије и романескне фикције. Стога можемо рећи да у *Абадону* долази до преклапања неколико категорија из дијаграма – Сабато је истовремено и ванфикционални глас и повремено приповедач и један од ликова у роману. У делу изучавања прагматичког нивоа комуникације ће се анализирати у којој је мери могуће идентификовати јунака Сабата у *Абадону* са имплицитним, односно стварним аутором Сабатом, односно ослонити се на наратора Сабата као директног или индиректног представника имплицитног аутора.

Абот (2009: 143) сматра имплицитног аутора „врстом сензибилитета (комбинацијом осећања, интелигенције, знања и одређених ставова) која „објашњава“ наратив“, с обзиром да ми не можемо до краја упознати личност стварног писца. Римон-Кенан (2007: 111) наглашава да се имплицитни аутор мора схватити као „конструкција коју

читалац изводи и склапа од свих компоненти текста“. Имајући у виду концепт разликовања имплицитног аутора од стварног аутора, рећи ћемо да три Сабатова романа (*Тунел*, *О јунацима и гробовима*, *Абадон*) представљају различите верзије ЈА имплицитног аутора и у сваком од њих је однос на релацији писац-роман разнолик. Наиме, имплицитни аутор *Тунела* је заокупљен бесом самоуништења и непријатним представама и презиром према људском роду, због свих особина које чине несрећним људски живот – грамзивост, завист, свирепост и незаситост; у роману *О јунацима и гробовима* приметна је нада, љубав као доказ бесмртности душе, декадентно као типично аргентинско, хаотичност космополитског и немилосрдног града, покушај мирења са светом крхких и неспокојних људских бића. Ипак, за разлику од *Тунела*, главни јунак романа *О јунацима и гробовима* на крају романа проналази свој мир:

“...sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.”⁸⁰ (Sábato, 2007: 402).

У *Абадону* је круцијална намера имплицитног аутора да кроз мноштво извештаја и разговора са појединцима одговори на питања о суштини, мисији и вредности романа, о дужности писца који пише фикцију, о вези између тајни и снова и бунила, о проклетству немирења са додељеном стварношћу. Међутим, оно што је непромењиво јесте обесхрабреност и клонулост јединки, који чине саставни део приче свих Сабатових романа. Сталан је и однос имплицитног аутора према слепцима у свим Сабатовим романима – рећи ћемо да је мотив слепила присутан у свим романима из разлога што опште место, својствено и имплицитном аутору и свим ликовима романа, чине сенка, тама, магла и чињеница да су тотално и апсолутно сазнање и комуникација неоствариви. Најзад, и у наслову сва три романа кључне речи су повезане са тамом: тунел, гробови, Абадон. Или је, пак, у питању метафоричко слепило, чија је једна од могућности интерпретације песимистична визија стварности имплицитног аутора и наша духовна заробљеност и успаваност, као што каже и сам јунак Сабато у *Абадону*:

“Al dormir cerramos los ojos, y por lo tanto NOS CONVERTIMOS EN CIEGOS.”⁸¹ (Sábato, 1981: 166).

Лич и Шорт (2007: 213-217) потврђују да постоје најмање три нивоа дискурса у романима, један у оквиру другог, који функционишу на нивоу аутора и читаоца, имплицитног аутора и имплицитног читаоца, приповедача и саговорника; унутар нивоа комуникације наратора и његовог саговорника налази се још и разговор који ликови воде

⁸⁰ „...osetio je kako njegovu napaćenu dušu prvi put obuzima blaženi mir.” (Sabato, 2012: 526);

⁸¹ „Kada spavamo, zatvaramo oči i tako se pretvaramo u slepce.“ (Sabato, 2003: 146);

једни са другима, и о којима наратор извештава. Употребом приповедања у трећем лицу уобичајено се раздваја ниво дискурса ликова од дискурса наратора; насупротив томе, приповедање у првом лицу доводи до спајања њихових улога. Приповедање у трећем лицу, као имперсонални стил нарације, представља оно у којем приповедач избегава обраћање себи самом. У *Абадону* су заступљена оба типа нарације – када је нарација у трећем лицу, читалац се позива на занемаривање улоге адресанта у наративном дискурсу, чиме се ствара простор за могућност спајања имплицитног аутора и наратора; када се, пак, јавља Сабатово „ЈА“ у улози посредника, „ЈА“ уједно постаје централни лик у причи и води ка успостављању личног односа са читаоцем, што неизбежно доводи до пристрасности читаоца поводом односа са наратором или јунаком. На особеност наративне комуникације наилазимо у следећим одломцима из *Абадона*, најпре када младић по имену Дел Бусто тражи интервју за часопис од јунака Сабата. Већ на почетку интервјуа приповедач у трећем лицу одступа од устаљеног начина приповедања о догађајима из Сабатовог живота, у форми навођења чињеница, а стил нарације се обogaћује присуством реторичких питања, чиме читалац уједно постаје и „саговорник“:

“Por qué se había ido de La Plata? Cómo podía saberlo. Toda su vida era una serie de actos absurdos e inconexos, pero con seguridad había un orden debajo de aquel caos, un orden secreto, quería decir. Abandonar La Plata había sido dejar para siempre el universo científico? Bien, era posible. Sea como sea, se vino a Buenos Aires.”⁸² (Sábato, 1981: 312).

Употребом реторичких питања *Por qué se había ido de La Plata? (Зашто је напустио Ла Плату?)* и *Abandonar La Plata había sido dejar para siempre el universo científico? (Да ли је одлазак из Ла Плате значио и коначно напуштање света науке?)*, наратор чини своје присуство у приповедном току видљивијим и тиме усмерава читаоца у правцу доношења појединачних судова о јунацима и догађајима. Када се интервју привео крају и када Сабато сазнаје да је ово младићу уједно и први покушај писања, те да је он заправо по занимању фотограф, након последњег младићевог исказа уследио је низ исказа, у којем је компликовано разграничити типове наративних фигура:

- Fotógrafo?

“Grabador de luz”. Y también se decidía a abandonar el mundo de la luz!

Le contó otras cosas el joven del Busto, productos de sus investigaciones...”⁸³ (Sábato, 1981: 313),

⁸² „Zašto je napustio La Platu? Kako bi to mogao znati. Čitav njegov život bio je niz besmislenih i nepovezanih postupaka, ali sigurno je postojao nekakav red ispod sveg toga haosa, hoće da kaže, neki tajni poredak. Da li je odlazak iz La Plate značio i konačno napuštanje sveta nauke? Pa, moguće. Kako bilo da bilo, došao je u Buenos Ajres.” (Sabato, 2003: 255);

⁸³ „-Fotograf?

као и у поглављу из *Абадона*, у којем Сабато говори о необичним биткама са „оним људима“; једна од битки кулминира окршајем са статуом жене, која је посматрана са страхом, јер поседује апстрактан поглед Слепице и у њој постоји нешто неописиво опиљиво и злокобно, те је Сабато решен да је уклони из баште. Након што је замолио Дијаса да му помогне да статуу изнесе на улицу, Кастелов дискурс гласи:

“Dónde? Nunca lo quise saber. Y cosa extraña, tampoco, Díaz me lo comentó.

Sabato se quedó mirando a Bruno, como preguntándole qué le parecía.

- Muy extraño, efectivamente – comentó, después de sostener su mirada durante unos instantes.
- No es cierto?

Se quedó absorto, pensando. Castel y la venganza de la Secta. En cuanto lo comprendió, Fernando quedó aterrado y decidir poner océanos de por medio.”⁸⁴ (Sábato, 1981: 320-321).

Дакле, ни у једном од два наведена одломка нема раздвајања нивоа наративног дискурса ликова од нивоа наративног дискурса наратора. У првом одломку, након експлицитног Сабатовог питања, које је издвојено интерпункцијским знаковима, нејасно је да ли исказ који следи представља ниво наратора, који приповеда у трећем лицу о разговору Дел Буста или Сабата, или се ради о наставку приповедања у првом лицу, односно дискурсу Сабата који је истовремено и приповедач и лик; у следећем одломку, након нивоа дискурса јунака Сабата прелази се на ниво приповедања у трећем лицу (*Sabato se quedó mirando a Bruno... Сабато се загледао у Бруна...*), а у дискурс се уједно уводе ликови из претходних романа (Кастел из *Тунела* и Фернандо из романа *О јунацима и гробовима*, који нагло бива оживљен (*quedó aterrado y decidir (prestravio se и одлучио)*)), чиме он постаје партиципијент у наративној комуникацији, а да претходно није учествовао у дијалогу Сабата и Бруна; стога није једноставно одредити која од поменутих фигура има виши наративни ауторитет. Присуство приповедача је у *Абадону* неминовно, јер приповедач једини познаје прошлост, како Сабата тако и осталих јунака – чини се да је његова дилема једино шта треба да буде испричано детаљно, а шта укратко; додатну препреку задаје и чињеница да приповедачев језик често садржи унутрашње противуречности и неподударности, чиме се поставља питање

„Beležnik svetlosti”. A i on je rešio da napusti svet svetla!

Mladi Del Busto mu je ispričao i druge stvari koje su izašle na videlo posle njegovih istraživanja...” (Sabato, 2003: 256);

⁸⁴ „Kuda? Nikada nisam želeo da saznam. I začudo, ni Dijaz mi to nije pominjao.

Sabato se zagledao u Bruna, kao da ga pita kako mu se sve to čini.

- Veoma čudno, doista – odvrati on, pošto je zadržao pogled na njemu neko vreme.
- Zar nije tako?

Zamislio se. Castel i osveta Sekte. Čim je to shvatio, Fernando se prestravio i odlučio da između sebe i njih ispreči čitav okean.“ (Sabato, 2003: 263);

када се завршава нарација приповедне инстанце, а када започињу снови или халуцинације јунака Сабата.

3.2.2. Улоге и односи партиципијената у дискурсу

У теоријском делу рада је наведено да је „наратер инстанца којој се имплицитно обраћа приповедач“ (Rimon-Kenan, 2007: 131). Наратера, као додатног партиципијента у наративној комуникацији, дефинисао је и Принс (2011: 114), означавајући га као инстанцу којој се приповеда, а која је уписана у текст. Водећи се поделом Римон-Кенан на наратере који узимају учешће у догађајима који им се приповедају и оне који то не чине, као и на прикривене и видљиве наратере, рећи ћемо да се у *Тунелу* и *Абадону* уобличио неколико типова наратера. Тако се, након Сабатовог опсежно описаног сусрета са доктором Лудвигом Шнајдером, на крају поглавља у *Абадону*, приповедни ток нагло усмерава према Бруну:

“Eso es lo más terrible, Bruno.”⁸⁵ (Sábato, 1981: 76).

Упоредивши нарацију у поменутих романима, јасно је да је у *Тунелу* приповедање у првом лицу, те је и највећи дио Кастелове нарације усмерен на немог примаоца поруке; насупротив томе, на ретким местима унутар *Абадона* Бруно постаје уочљив кроз Сабатове закључке, одговоре на могућа питања и коментаре након описаних догађаја. На овом месту се Бруно, у својству наратера, јасно разликује од имплицитног читаоца, јер се „налази на истом дијегетичком нивоу као и приповедач који му се обраћа“, односно може, али и не мора бити лик у причи (Prins, 2011: 114). Другим речима, према наратолошкој одредници С. Милосављевић Милић (2008: 201), Бруно је „фикционализован, као лик у причи“. Присуство фигуре наратера у тексту се може показати и на начин што ће га приповедач именовати или апострофирати, или када се његово присуство читава у приповедачевим коментарима. Полазећи од поделе наратера по активности, односно по односу наратера према причи, јунацима и приповедачу (Милосављевић Милић, 2008: 187-189), рећи ћемо да су наратери у *Тунелу* налик поданицима без лица и гласа, односно ћутљиви наратери; стога их је тешко раздвојити од инстанце имплицитног читаоца. У *Абадону* наилазимо и на велики број метатекстуалних формула:

“Pero luego, como ya se ha dicho, lo que más lo impresionó fue el surgimiento de las enormes alas cartilaginosas.”⁸⁶ (Sábato, 1981: 447),

⁸⁵ „То је оно најужасније, Бруно.” (Sabato, 2003: 66);

помоћу којих се наратер ставља у улогу посматрача, који потврђује истину и легитимност приче. Други тип наратера су саосећајни посматрачи, који се оглашавају тако што приповедач експлицира њихове реакције, а за пример се узима приповедачев коментар о односу Бруна према породици и кући Олмосових:

“Por qué, si no, sentía de tal manera el fin de aquel sombrío caserón y de sus ambiguos habitantes? Por qué en ese otoño de Buenos Aires sentía que también para él aproximaba un tiempo de calles desoladas y hojas secas?”⁸⁷ (Sábato, 1981: 449).

Мотив постављања питања у одломку није тражење одговора, већ у исказивању приповедачевог става и тражењу емпатије наратера – става да је Бруно целог живота охрабривао друге људе који су беспомоћно били изгубљени у хаосу и тами, а сада се и он налази на вртоглавом путу према ништавилу. На крају, критички посматрачи су она врста наратера, према којима се приповедач поставља полемички:

“Corrió hacia ella, hechizado, la tomó en sus brazos, le dijo (le gritó) *Alejandra*. Pero ella se limitó a mirarlo con sus ojos grisverdosos, con la boca apretada. Por el desdén, por el desprecio? Sabato dejó caer sus brazos y ella se alejó sin volverse. Abrió la puerta de aquella casa que tan bien él conocía y la cerró tras de sí.”⁸⁸ (Sábato, 1981: 262).

Наратери, који се налазе у својству критичких посматрача, се позивају на изношење својих претпоставки, закључака и вредновања у вези са причом (Милосављевић Милић, 2008: 196), а коментарима приповедача којима се тумаче поступци јунака, као и коментарима са информативном садржином, постиже се већа конкретизација наратера. Тако се и у овом одломку из *Абадона* приповеда о односу Сабата према Алехандри – Сабато остаје вечито рањив пред њом; Алехандра му се у трећем роману (упркос коначној смрти у претходном) приказује као дух, демон, натприродна сила, чиме се указује на постојаност Сабатове опчињености њом. Алехандра ипак остаје нема на његову жељу да је загрли, а приповедање остаје недовршено и наратер се позива на формирање сопствених претпоставки и закључака – да ли је Алехандрин поглед био потцењивачки, презрив и да ли ће врата њене куће након овог уласка бити трајно затворена.

⁸⁶ „Kasnije ga je, međutim – kao što već rekosmo – najviše uzbudilo nicanje ogromnih hrskavičavih krila.” (Sabato, 2003: 360);

⁸⁷ „Zašto bi, u protivnom, toliko žalio zbog propasti turobne kućerine i njenih nedokučivih stanara? Zašto je te buenosajrenske jeseni osećao kako se i njemu bliži vreme pustih ulica i suvog lišća?” (Sabato, 2003: 362);

⁸⁸ „Potrčao je prema njoj, opčinjen, zagrlio je, rekao joj (viknuo joj) *Aleksandra*. Ali ona ga je samo pogledala sivkasto zelenkastim očima, stisnutih usana. Potcenjivački, s prezirom? Sabato spusti ruke i onda se udalji, ne okrećući se. Otvorila je vrata one kuće koju je on tako dobro poznao, i zatvorila ih za sobom.” (Sabato, 2003: 221);

У теоријском делу рада је наведено да Лич и Шорт (2007-208) сматрају да, иако читаоци немају директан приступ стварном аутору, аутор може претпоставити да са читаоцима дели заједнички фонд знања и искуства. Ова заједничка знања се највећим делом односе на тумачење исказа поводом историјских догађаја и књижевних дела, укључујући и навођење цитата из појединих књижевних дела. Стога, када се у *Тунелу* на Хунтеровом имању поведе разговор између Кастела, рођаке Мими и Хунтера о омиљеним сликарима, руским писцима, преводиоцима руских романа, којом приликом Хунтер износи своју теорију о полицијском роману у наставку:

“— Mi teoría — explicó — es la siguiente: la novela policial representa en el siglo veinte lo que la novela de caballería en la época de Cervantes. Más todavía: creo que podría hacerse algo equivalente a *Don Quijote*: una sátira de la novela policial. Imaginen ustedes un individuo que se ha pasado la vida leyendo novelas policiales y que ha llegado a la locura de creer que el mundo funciona como una novela de Nicholas Blake o de Ellery Queen. Imaginen que ese pobre tipo se larga finalmente a descubrir crímenes y a proceder en la vida real como procede un *detective* en una de esas novelas.”⁸⁹ (Sábato, 2008: 65),

Сабато се нада да ће читалац поседовати довољно знања о теорији детективског романа у двадесетом веку, као и о витешким романима и шпанској књижевности. Сабато заправо алудира на ствари за које очекује да ће наићи на разумевање образованог читаоца - управо због тога што поједини читаоци неће поседовати та знања, закључује се да адресати у књижевној комуникацији нису читаоци већ имплицитни читаоци, који са аутором не деле само заједничка знања, већ и сет претпоставки и стандарда о томе шта је добро или зло, пријатно или непријатно. Јунак Фернандо у роману *О јунацима и гробовима* анализира Кастелов злочин из романа *Тунел*, чиме Сабато претвара један фиктивни догађај у хронику, коју је убица из луднице успео да дотури једном издавачу; тиме се даје слобода читаоцу да у оквиру своје интерпретативне стратегије тумачи меру довршености ликова.

Испитујући могуће улоге и односе партиципијената у наративној комуникацији, закључићемо да није увек једноставно разграничити деловање појединих наративних фигура у Сабатовим романима; тако је, на пример, у *Абадону*, када је у току приповедање у трећем лицу, тешко одредити да ли је у питању свеприсутни приповедач или је на појединим местима уочљив и Бруно у својству приповедача. Такође, док се

⁸⁹ „ - Moja teorija je sledeća – objasnio je on. – Policijski roman u dvadesetom veku predstavlja ono što je roman o viteštvu predstavljao u vreme Servantesa. Štaviše, verujem da bi se moglo napraviti nešto što bi odgovaralo *Don Kihotu*; satira na policijski roman. Zamislite neku osobu koja je provela ceo život čitajući policijske romane i koja je došla na ludu ideju da poveruje da svet funkcioniše onako kao u romanima Nikolasa Blejka ili Elerija Kvina. Zamislite da taj nesrećnik na kraju počne da otkriva zločine i da se u stvarnom životu ponaša kao *detektiv* iz nekog od ovih romana.“ (Sabato, 2003: 87);

нарација одвија у првом лицу, није једноставно раздвојити фигуре наратора и имплицитног читаоца, управо због тога што је језик приповедне инстанце у *Абадону* повремено недоречен и неразумљив, односно није интерпункцијски означен. Сабатов наратив се у *Абадону* додатно обликује и изненадним увођењем ликова, чиме се уноси забуна у погледу раздвајања нивоа дискурса наратора од нивоа дискурса јунака. На другој страни, улоге учесника у дискурсу се проблематизују и у делу неодредивости мере у којој се јунак Бруно налази у позадини збивања у роману *О јунацима у гробовима*, те колики је степен његове уочљивости у *Абадону*.

Проучавајући природу и домет наративне комуникације, закључићемо да она у Сабатовим делима јесте вишеслојна, али док су ликови унутар наратива у процесу успостављања међусобне комуникације, та је комуникација на нивоу приповедача и примаоца поруке успостављена, било да се тај реципијент означава као наратор или имплицитни читалац. У циљу сагледавања наративне компетенције свих инстанци од кључног је значаја пажљиво читање Сабатових дела, због могуће амбивалентности одређених наративних фигура, како унутар самог романа тако и између свих романа; пажљиво читање је такође неопходно у циљу сагледавања свих могућих намера имплицитног аутора и досезања свих веза и значења унутар наратива, имајући у виду да се кроз специфичан начин његовог представљања сагледава дискурсни контекст свих учесника. У Сабатовим делима је структура приповедне трансмисије таква да се имплицитни читалац повезује не само са ликовима и њиховом немогућношћу комуникације, већ и са свим сценама и идејама – ликови улазе у игру на различите начине у различитим ситуацијама казивања прича. На том трагу ћемо о нивоу учешћа приповедача у приповедању о догађајима, односно о начину на који се приповедач уклапа у структуру комуникативне трансмисије, подробније говорити у следећем одељку, који се тиче аспекта фокализације у Сабатовим делима.

3.2.3. Наративни глас у конструкцији приче и фокализација у делима Е. Сабата

Подсетићемо да је Ж. Женет нагласио да инстанци, која је носилац тачке гледишта и инстанци која приповеда, припада посебан део наративног текста, односно, уколико се наративни текст жели исправно описати морају се јасно разграничити инстанца *начина* (тачке гледишта) и инстанца *гласа* (приповедача) (Marčetić, 2003: 46). О инстанци гласа,

који се тиче односа приповедача према фикционалном свету, говорили смо у поглављу 3.1.4, у оквиру којег су анализирани нивои приповедања у Сабатовим делима; закључено је да је Кастел у *Тунелу*, у својству протагонисте приче коју приповеда, аутодијегетички приповедач. Полазећи од Женетове поделе приповедања на основу критеријума приповедачевог знања, рећи ћемо да је у *Тунелу* реч о фокализованом приповедању (ретроспективно приповедање у првом лицу), у оквиру којег је знање ограничено на Кастелову перспективу доживљаја, односно усваја се Кастелова тачка гледишта и његов фокус. У *Тунелу* је заступљено приповедање са унутрашњом фокализацијом, будући да су у наративну информацију укључене Кастелове мисли и његов „унутрашњи“ живот, при чему је фокализација фиксна, с обзиром да је током читавог текста она ограничена на Кастелову тачку гледишта. Кастел је наш фокализатор – као што чујемо његов глас, ми и саму радњу видимо његовим очима. Са друге стране, узимајући критеријуме Римон-Кенан приликом поделе фокализације на спољашњу и унутрашњу (позиција у односу на причу и степен доследности) (2007: 96-108), у *Тунелу* би се фокализација тумачила као спољашња, у којој је временска и психолошка граница између приповедача и лика минимална. Оно што је јасно је да је Кастел приповедач-фокализатор и да су из његове перспективе предочене све приповедне ситуације и догађаји у вези са почињеним убиством. Будући да предочено зависи од Кастелове перспективе, односно може се лоцирати опажајна позиција, потврђује се да се ради о приповести са унутрашњом фокализацијом.

Потврђујући чињеницу да је тачка гледишта приликом приповедања повезана са дискурсним односима у роману, М. Шорт (2013: 263-272) наводи да аутор управља тачком гледишта одређеним лингвистичким изборима, односно да се избором различитих лингвистичких средстава може указивати и манипулисати тачком гледишта; у једно од средстава убраја и деиксу, у значењу термина за означавање просторних и временских односа у вези са говорником. С обзиром да је оријентисана ка говорнику, деикса се може користити за указивање на појединачну тачку гледишта, а може наводити и на измене у тачкама гледишта. Уколико сагледамо следеће Кастелово саопштавање информација у *Тунелу*:

“Generalmente, esa sensación de estar solo en el mundo aparece mezclada a un orgulloso sentimiento de superioridad...”⁹⁰ (Sábato, 2008: 56);

⁹⁰ „Uglavnom, ovo osećanje da si sam na svetu javlja se pomešano sa ponosnim osećanjem superiornosti...” (Sabato, 2003: 74);

“No recuerdo cómo, pero a pesar de esa decisión (que recuerdo perfectamente), me encontré de pronto frente a la casa de Allende.”⁹¹ (Sábato, 2008: 56-57),

запажа се да се на поменуते именице: *sensación* (осећање) и *decisión* (одлука) указује показним (деиктичким) изразима *esa* (ово) и *esa* (ово), чиме се потврђује да је тачка гледишта Кастелова и да је његово присуство у тексту уочљиво.

У романима *О јунацима и гробовима* и *Абадону* перспектива из које се представљају догађаји варира или ју је понекад и немогуће одредити, чиме се стичу услови да се приповедања у овим романима означе најпре као нефокализована, односно као она која поседују нулту фокализацију; наиме, ради се о приповедању које није условљено рестрикцијом у погледу „знања“. Када је приповедање у овим романима нефокализовано, тада се ради о свезнајућем приповедачу, односно приповедачу који је изван света ликова у роману:

“Años después, por la época en que Martín volvió del sur, uno de los temas de sus conversaciones con Bruno fue aquella relación entre Alejandra y Molinari.”⁹² (Sábato, 2007: 107);

“CUANDO BRUNO LLEGÓ AL CAFÉ encontró a S. como ausente, como quien está fascinado por algo que lo aísla de la realidad, pues apenas pareció verlo y ni siquiera lo saludó.”⁹³ (Sábato, 1981: 373).

Када се поменута позиција може лоцирати, приповест је фокализована и то са унутрашњом фокализацијом; она у роману *О јунацима и гробовима* припада Бруну и Мартину (у прва два поглавља романа), Фернанду Видал Олмосу (у трећем поглављу), док је у четвртном поглављу романа Бруно фиксни фокализатор. Будући да се за приповест каже да је одликује унутрашња фокализација, уколико зависи од перспективе лика, рећи ћемо да је у *Абадону* приповест са унутрашњом фокализацијом онда када је приповедач у роману јунак Сабато:

”Creo haberle contado cómo me encontré por primera vez con este sujeto, al poco tiempo de publicado EL TÚNEL, hacia 1948. Sabe lo único que me preguntó? Sobre la ceguera de Allende.”⁹⁴ (Sábato, 1981: 64).

Проблематика разлике у одговорима на питања *ко види* и *ко говори* се у највећој мери уочава у поменутих романима. Наиме, постоје ситуације када је угао посматрања вербализован од стране приповедача, али не припада нужно њему самом. Када

⁹¹ „Ne znam kako, ali, uprkos ovoj odluci (koje se vrlo dobro sećam), odjednom sam se našao pred Aljendeovom kućom.“ (Sabato, 2003: 75);

⁹² „Kada se posle nekoliko godina Martin vratio s juga, jedna od tema njegovih razgovora sa Brunom bila je veza između Alehandre i Molinarija.“ (Sabato, 2012: 140);

⁹³ „KADA JE BRUNO STIGAO U KAFANU zatekao je S.-a kako odsutno sedi, kao čovek opčinjen nečim što ga odvaja od stvarnosti, jer jedva ga je primetio, čak ga nije ni pozdravio.“ (Sabato, 2003: 298);

⁹⁴ „Čini mi se da sam vam pričao kako sam se prvi put sreo sa tom osobom, ubrzo po objavljivanju *Tunela*, 1948. godine. Znete o čemu me je jedino pitao? O Aljendeovom slepilu.“ (Sabato, 2003: 55);

приповедач зна онолико колико знају и ликови, односно када је перспектива приповедача ограничена на перспективу једног или више ликова, онда се ради о фокализованом приповедању. Као пример фокализованог приповедања у роману *О јунацима и гробовима*, наводимо Брунов говор о тајанственом односу Фернанда и Хеорхине:

“Aquellos primos empezaron a ser para mí un indescifrable arcano, que a la vez me atraía y me asustaba. Eran como dos oficiantes de un rito desconocido, del que yo no alcanzaba a comprender el significado y del que se podían esperar atrocidades (...) Ahora, después de treinta años, trato todavía de comprender la relación exacta que había entre ellos dos, y me es imposible.”⁹⁵ (Sábato, 2007: 355).

У трећем и четвртном поглављу романа *О јунацима и гробовима* фокализација је фиксна, док у првом и другом поглављу приповест има променљиву фокализацију – фокализатори су Бруно и Мартин:

“Volví a hablar de Alejandra — pensaba Bruno — como quien intenta restaurar un alma ya en descomposición...”⁹⁶ (Sábato, 2007: 107);

“Y así (explicó Martín) empezó la terrible historia. Todo había sido inexplicable. Con ella nunca se sabía, se encontraban en lugares tan absurdos como el hall del Banco de la Provincia o el puente Avellaneda. Y a cualquier hora: a las dos de la mañana.”⁹⁷ (Sábato, 2007: 30).

У *Абадону* је приповест наглашено променљиве фокализације, јер није увек могуће одредити када фокализација припада Бруну, када Сабату, а када свезнајућем приповедачу. Сем тога, јасноћа приповедачке перспективе се умањује тиме што Сабато на неким местима приповеда и из перспектива других, споредних ликова:

“POCAS SOLEDADES COMO LA DEL ASCENSOR Y SU ESPEJO (pensaba Bruno), ese silencioso, pero implacable confesor, ese fugaz confesionario del mundo desacralizado, el mundo del Plástico y la Computadora. Lo imaginaba a S. observando su cara con despiedad. Sobre ella – lento pero inexorablemente habían ido dejando su huella los sentimientos y las pasiones, los afectos y los rencores...”⁹⁸ (Sábato, 1981: 54).

“QUIQUE

- A ese Sabato que me hizo trabajar en su novelón sin pagarme díganle que sería mejor que escriba un Informe sobre Palomas, en lugar de ese retórico discurso sobre no

⁹⁵ „To dvoje rođaka ubrzo su postali za mene nerešiva zagonetka koja me je istovremeno privlačila i plašila. Izgledali su kao obrednici nepoznatog obreda čije značenje nisam uspevaio da dokučim i od koga se mogu očekivati jezive stvari (...) Danas, posle trideset godina, još pokušavam da shvatim kakvi su odnosi postojali među njima.“ (Sabato, 2012: 465);

⁹⁶ „Zapodevao je razgovor o Alehandri – mislio je Bruno – kao neko ko pokušava da oživi dušu već dospelu u stanje raspadanja.“ (Sabato, 2012: 140);

⁹⁷ „Eto tako je (objasnio je Martin) započela ta strašna priča. Sve je bilo neobjašnjivo. Sa njom se nikada nije znalo. Nalazili bi se na tako besmislenim mestima kao što je hol Oblasne banke ili most Aveljaneda. U ma koje doba dana: recimo u dva ujutro.“ (Sabato, 2012: 43);

⁹⁸ „MALO JE TAKVIH SAMOĆA KAKVA JE SAMOĆA U LIFTU SA OGLEDALOM (mislio je Bruno), u tom ćutljivom ali neumoljivom ispovedniku, u toj kratkovečnoj ispovedaonici obesvećenog sveta Plastike i Računara. Zamislio je kako S. nemilosrdno posmatra svoje lice. Po njemu su – polako ali neumoljivo – ostavljali tragove osećanja i strasti, naklonost i mržnja...” (Sabato, 2003: 46);

videntes. Había visto alguna vez un animal más antipático y sucio? ⁹⁹ (Sábato, 1981: 209).

Kaо што је у *Тунелу* Кастел наш фокализатор, тако и унутар других романа чујемо Брунов глас, а радњу видимо његовим очима. Тада фокализатор није неименовани приповедач, већ такође је један од ликова у роману. Сабатов приповедач изједначава наш угао посматрања у *Абадону* са Бруновим, да би се онда вратио супериорнијој позицији наратора:

“No, no se lo dijo así, claro que no. Su pudor le impedía hablar de hechos tan significativos sobre el tiempo y la muerte. Pero Bruno podía adivinarlos, porque aquel muchacho (aquel hombre?) era como su propio pasado y podía descifrar sus pensamientos más recónditos a través de palabras tan triviales como caramba, qué lástima, esos bancos de cemento, esos caminitos de asfalto, no sé, yo creo, mientras tras abría y cerraba su cortaplumas de una manera que parecía destinada a controlar el estado de su funcionamiento. Así que a través de esas trivialidades Bruno reconstruía sus verdaderos sentimientos, y lo imaginaba en aquel atardecer contemplando la estatua de Ceres hasta horas...” ¹⁰⁰ (Sábato, 1981: 208-209).

Да би се испитала фокализација у овим романима неопходно је подробније анализирати лик Бруна, односно наративни ниво на којем се он приказује у оба романа. Већ је поменуто да у роману *О јунацима и гробовима* фокализација припада различитим ликовима, у зависности од поглавља - у првом и другом поглављу, у којима је централна прича љубав Мартина и Алехандре, фокализација припада Бруну, у трећем поглављу као засебној исповести, Фернанду Видал Олмосу, да би у последњем поглављу поново субјекат фокализације постао Бруно. Тек тада читалац постаје свестан Брунове позиције лика у роману, онда када он почиње приповедати о љубави према Алехандриној мајци и повезаности са угледном породицом Видал Олмос. У поглављу 3.2.2. речено је да Бруно у *Абадону* делује и у својству прикривеног наратора и тада он представља слушаоца контемплативног карактера:

“PORQUE, QUÉ CLASE TE TERNURA,
qué palabras sabias y amistosas – pensó Bruno que pensaba Sabato – qué caricias
podían alcanzar el corazón escondido y solitario de aquel ser, lejos de su patria y de su

⁹⁹ „KIKE U BEBINOJ KUĆI – Onom Sabatu koji me je naterao da rmbam u njegovoj romančini recite da mu je bolje da piše „Izveštaj o Golubovima“ umesto što se bakće retorskim besedama o slepcima. Da li ste ikada videli odvratniju i prljaviju životinju?“ (Sabato, 2003: 183);

¹⁰⁰ „Ne, nije mu tako rekao, naravno da nije. Stidljivost mu je branila da govori o tako značajnim činjenicama o vremenu i smrti. No, Bruno ih je mogao naslutiti, budući da je onaj mladić (onaj čovek?) predstavljao njegovu sopstvenu prošlost i mogao je protumačiti njegove najskrivenije misli kroz tako oertane reči kao što su do đavola, kakva šteta, ove betonske klupe, ove asfaltne staze, ne znam, verujem, dok je otvarao i zatvarao perorez na način koji kao da je bio predodređen da upravlja njegovim stanjima i delatnostima. Tako je putem tih izandalih postupaka Bruno rekonstruisao njegova stvarna osećanja, i zamišljao kako je one večeri posmatrao Cererin kip...” (Sabato, 2003: 183);

selva, brutalmente separado de su raza, de su cielo, de sus frescas lagunas.”¹⁰¹ (Sábato, 1981: 398).

У Сабатовом наративу не наилазимо на приповедање са спољашњом фокализацијом, јер је његов наратив неодвојив од увида у свест било ког јунака, односно фокус је увек смештен унутар неког лика. Код спољашње фокализације рестрикција знања је строжа, јер су искључене све информације о унутрашњем животу ликова и приповедање се своди на описивање њихових поступака. М. Бал (2000: 125) наглашава да „неки ликови у причи фокализују често, неки мање, а неки уопште не.“ У *Абадону* се субјекти фокализације смењују са даљим напредовањем радње, па читалац није у могућности обухватити мноштво приповедачких перспектива, које се одвијају у кратким епизодама и настоји се фокусирати на оне субјекте фокализације, који се могу довести у везу са ликом Сабата у роману. Јасноћа конфликта се тешко може сагледати упркос мењању субјеката фокализације, због чињенице да велики број ликова није везан за једну фабулу – утисак је да се ради о мноштву неповезаних сцена. Сабатови наративни текстови функционишу на принципу променљивости власника тачке гледишта. Иако је наративни глас, односно приповедач главни елемент у конструкцији приче, у Сабатовим делима је од пресудног значаја одредити и начин на који посматрамо карактере и догађаје у наративу – тај начин је условљен степеном уочљивости фигура у тексту. У *Тунелу* је фокализатор уочљив, док у следећим романима тачка са које се елементи фабуле посматрају постаје променљива. Рестрикција знања се спроводи у мањем или већем обиму, а вербална комуникација и невербална фокализација често су раздвојене. Насупрот *Тунелу*, у којем наратор прича појединачну причу и приповедање и фокализација припадају истој наративној инстанци, у романима *О јунацима и гробовима* и *Абадону* је однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они представљени, комплекснији.

3.2.4. Раздор или равнотежа унутар света приче у делима Е. Сабата

Указивањем на дистинкцију између приче и света приче, направиће се увод у могућност примене теорије могућих светова, те отворити пут ка откривању скривених семантичких конституената унутар света Сабатових дела. Подсетићемо да је Д. Херман (2004: 5-7) истакао да треба говорити о свету приче, пре него о самој причи, а оно што

¹⁰¹ „ZBILJA, KAKVA NEŽNOST, kakve ucene ili prijateljske reči – mislio je Bruno da misli Sabato – kakva bi milovanja doprla do pritajenog i usamljeničkog srca onog bića, daleko od svoje otadžbine i šume, surovo odvojenog od svoje rase, svoga neba, svojih svežih jezera?“ (Sabato, 2003: 319);

га је мотивисало на прелаз са приче на свет приче је важност стратегије процесуирања у наративним контекстима. Свет приче за њега представља модел за разумевање наративног дискурса, који у току процеса разумевања наратива води читаоце у правцу формирања претпоставки, као и ревидирања и надоградње постојећих ставова. Будући да разумевање наратива представља процес ре(конструкције) света приче на основу трагова у тексту и могућих закључака, у циљу сагледавања раздора, односно одсуства равнотеже унутар света приче у *Тунелу*, поћи ће се од Кастеловог виђења света око себе:

“Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración.”¹⁰² (Sábato, 2008: 5);

”Pensé que el mundo se me venía abajo, sin que yo atinara a nada tranquilo o eficaz.”¹⁰³ (Sábato, 2008: 18);

“Me pasaba algo muy extraño: miraba con simpatía a todo el mundo.”¹⁰⁴ (Sábato, 2008: 30);

“Me pareció que era una frágil criatura en medio de un mundo cruel, lleno de fealdad y miseria.”¹⁰⁵ (Sábato, 2008: 37);

“En esos casos siento que el mundo es despreciable, pero comprendo que yo también formo parte de él...”¹⁰⁶ (Sábato, 2008: 56).

Сагледавајући варијације у поимању света из угла његовог „тунела“, рећи ћемо да је за Кастела, када започиње своју приповест у роману, свет *horrible (страшан)* и то га је виђење пратило целог живота; изузетак су само заједнички тренуци са Маријом, када није могао ни да слика од узбуђења - једино тада је Кастелов презир према свету и људима бивао потиснут, односно гледао је на свет *con simpatía (са симпатијом)*. Када се охрабрио да се први пут обрати Марији, говорећи јој да није у питању случајност и да је месецима мислио на њу, она му одговором одаје утисак да се не сећа кључне сцене са прозорчетом на слици на Кастеловој изложби; осећај да ће Марија бризнути у плач за њега значи *el mundo se me venía de abajo (рушење целог света)*. Док осећа да је Марија биће слично њему, а то га прати од тренутка у салону, Кастел анализира њену стидљивост и њено прво бекство, који изазивају у Кастелу неизмерну нежност – сматра је крхким, нестварним бићем (*una criatura frágil*). Кастелово последње виђење света је смештено у време након сусрета са Маријом, приликом којег ју је испитивао за

¹⁰² „Istina je da je suviše dokazivati koliko je svet strašan.“ (Sabato, 2003: 8);

¹⁰³ „Imao sam utisak da se na mene sručio ceo svet, a nije mi padalo na pamet ništa smireno i efikasno.“ (Sabato, 2003: 25);

¹⁰⁴ „Događalo mi se nešto veoma čudno: gledao sam sa simpatijom ceo svet.“ (Sabato, 2003: 40);

¹⁰⁵ „Činilo mi se da je ona krhko, nestvarno biće usred okrutnog sveta punog ružnoće i bede.“ (Sabato, 2003: 50);

¹⁰⁶ „U takvim slučajevima osećam da je svet dostojan prezrenja, ali shvatam da sam i ja deo njega.“ (Sabato, 2003: 74);

„проблем Аљенде“ који га је опседао - преплавилa га је сумња да ли је некада волела свог супруга и да ли га још увек воли; тиме је био наведен на закључак да Марија или воли разне особе на разне начине или не воли никога и са сваким има привидну везу. Чињеница да Марија Аљендеа vara годинама наводи Кастела на помисао да ће Марија варати и њега, и то изазива у Кастелу поновно осећање потпуне усамљености, али се сада самоћа код њега јавља помешана са осећајем супериорности – стога креће да омаловажава Марију, јер му се чини прљава. У таквим ситуацијама га обузима бес самоуништења, искушења самоубиства и опијања због осећаја да је свет достојан презрења (*el mundo es despreciable*); на тај начин Кастел осећа задовољство, доказујући властиту нискост и потврђујући да није бољи од прљавих чудовишта која га окружују. За Кастела је време проведено са Маријом истовремено и дивно и страшно време. До раздора у свету приче *Тунела* доводи немогућност проналажења одговора на бројна Кастелова питања, а тај фикционални свет бива реконструисан могућношћу Кастеловог преображаја – што је раздор унутар света јачи, то је Кастелова комуникација са светом мање остварива. Реконструкцијом Кастеловог света, закључује се да је он за Кастела непрекидно пун ружноће и беде, а Кастелов би се однос према свету могао окарактерисати следећим редоследом: језа-нада-страст-бес.

Херман (2004: 13-17) наводи да се учесници света приче користе дијалозима и акцијама у циљу реализовања комуникативних акција, које су смештене у оквиру доминантног чина наративне комуникације. Разумевање наратива захтева одређивање начина на који се акције и испричани догађаји повезују са оним што се можда догодило у прошлости, шта се можда догађа у садашњости или са оним шта ће се можда догодити као резултат оног што се већ десило. У романима *О јунацима и гробовима* и *Абадону* кохерентност наратива се ремети увођењем двојности ликова – Бруно у првом роману уобличава Мартинова размишљања, док у *Абадону* употпуњује Сабатова; у *Абадону* Сабато препознаје Мартина у углу кафане, а Алехандра се сусреће на мосту са Мартином у хладној и облачној августовској ноћи, само да би му рекла да јој је потребно да зна да Мартин и даље постоји и да је воли - све наведено није у складу са изводом из полицијске хронике на почетку романа *О јунацима и гробовима*, у којем је јасно назначено да је Алехандра страдала у трагедији која је потресла тадашњи Буенос Ајрес. Можда је и најбоље објашњење бесмртности и дуалне природе ликова у Сабатовој трилогији сажето у одломку из *Абадона*, када јунак Сабато објашњава Алехандрино оживљавање:

”No una auténtica inmortalidad, pues, sino apenas una mortalidad postergada, y compartida de los seres que reflejaron o refractaron el espíritu de Alejandra. Y cuando ellos muriesen (Martín y Bruno, Marcos Molina, Bordenave y hasta aquel Molinari que había hecho vomitar a Martín) y también muriesen sus confidentes desaparecería para siempre el último recuerdo de un recuerdo, y hasta los reflejos de esos recuerdos en otras remotas personas, y los indicios de portentos, de degradaciones, de purísimo amor y de encanallado sexo.”¹⁰⁷ (Sábato, 1981: 205).

Одлику разједињености света приче у *Абадону* представља и двојако означавање ликова – јунак Сабато се у *Абадону* означава као С. и као Сабато (без акцента, који би по правилу требало да стоји); рећи ћемо да у Сабатовом наративу ликови активирају своја својства управо кроз двоструку природу, чиме се доприноси слојевитости централне семантичке структуре. У наративу *Абадона* је исписан фикционални свет у којем не важе утврђени концепти и дефиниције, тако да Сабато, заправо, одсуство равнотеже унутар света приче успоставља дуализмом наративне стварности. Још је у лику Марије у *Тунелу* иницирана вишеструка природа лика – Марија је једно лице имала за Кастела, друго за супруга Аљендеа, треће за рођака Хунтера, а у сваком од њих сублимирани су дужност, жеља и потреба. Сложићемо се са ставом А. Манчић (2003: 388) да „за Сабата, измислити неки лик значи удвојити се; ликови писцу пружају могућност да анализира самога себе, да ванрационалним путевима испитује можда најзначајније питање свеколике уметности нашега доба – могућности комуникације.“ Дакле, удвајање ликова је непосредно повезано са могућношћу комуникације и на тај начин имплицитни аутор Сабато испитује могућност наративне компетенције приповедача у романима - чини се да је та компетенција у *Абадону* у највећој мери остварена, јер је имплицитни аутор *Абадона* у лик Сабата (приповедача-јунака) уписао сва обележја за којима су имплицитни аутори претходних романа трагали; стога, имплицитни читалац *Абадона* прелази границу и пројектује свој ум у свет приче *Абадона* самим тим што не може одредити доминантан ток наративне комуникације.

¹⁰⁷„Nije to neka istinska besmrtnost, dakle, nego tek jedna odložena smrtnost, razdeljena na bića koja su se odražavala, kroz koja se prelamao Aleksandrin duh. A kada oni budu mrtvi (Martin i Bruno, Markos Molina, Bordenave, pa i onaj Molinari od koga se Martinu vraćalo), i kada njihovi poverioci budu mrtvi, zauvek će iščeznuti poslednja uspomena na uspomenu, pa i odrazi uspomene u drugim dalekim osobama, kao i svi znaci čuda, poniženja, prečiste ljubavi i prljave čulnosti.“ (Sabato, 2003: 180);

3.2.5. Теорија могућих светова на примеру дела Е. Сабата

Полазећи од становишта теорије могућих светова, односно схватања света-као-текста које је у блиској вези са актуелним светом, у овом делу рада ће се размотрити Сабатова дела, имајући у виду дистинктивну опозицију (актуелно – могуће). С. Милосављевић Милић (2016: 40-42) наводи да у односу према реалном или актуелном, виртуелни наратив¹⁰⁸ остварује значајан ефекат у погледу децентрирања и дестабилизације реалности. Наиме, она сматра да виртуелном наративу, који укључује неактуелизоване светове, припадају: периферна могућа прича (контраприповести¹⁰⁹ и хипотетичка фокализација), наративне негације, поређења и симулирани наративи, а све наведене врсте могу се односити на прошла или будућа збивања у односу на временску димензију актуелне приче. У наставку наводимо пример контраприповести у *Тунелу*, која се односи на догађај из прошлости, унутар које Кастел, размишљајући о односу Марије и супруга Аљендеа, свесно креира алтернативну прошлост:

“¡Ay! Mis sentimientos de felicidad son tan poco duraderos... Esa impresión, por ejemplo, no resistía el menor análisis: ¿acaso el marido no la llamaba también María? Y seguramente Hunter también la llamaría así, ¿de qué otra manera podía llamarla? ¿Y las otras personas con las que hablaba a puertas cerradas?”¹¹⁰ (Sábato, 2008: 35).

Писмо које је Марија оставила у стану, након одласка на Хунтерово имање, Кастелу уручује Маријин слепи супруг; сазнање да је Марија удата, Кастела наводи на безброј мисли и на јављање помешаних осећања љубави и мржње, патње и увреда. На другој страни, контраприповест која се односи на будућност, карактерише виртуелна природа нереализованости - њој припадају различити видови јунакових неостварених жеља, страхова, очекивања и надања, а овом врстом наратива се ствара тензија у погледу наративног завршетка (Milosavljević Milić, 2016: 43, 103). Као пример наводимо одломак из истоименог романа, када Кастел размишља о начину иницирања првог разговора са Маријом уз жељу да пригушена тишина најзад буде прекинута:

¹⁰⁸ „Уметнута приповест која оцртава виртуелне ситуације и догађаје; конструкт у облику приче произведен у свести лика и обликован према његовом знању, уверењима, жељама, дужностима, намерама, маштањима.“ (Prins, 2011: 222);

¹⁰⁹ „Елементи приповести који се експлицитно баве и упућују на оно што се није десило.“ (Prins, 2011: 92);

¹¹⁰ „Avaj! Моје осећање среће било је тако краткотрајно... Ovaj utisak, na primer, nije odolevao ni najmanjoj analizi: zar je muž nije isto tako zvao Marija? A sigurno ju je i Hunter takođe tako zvao, kako bi je drukčije mogao zvati? I drage osobe sa kojima je razgovarala iza zatvorenih vrata?“ (Sabato, 2003: 48);

“¿Qué haría? ¿Hasta cuándo duraría esa situación? Me sentí infinitamente desgraciado. Caminamos varias cuadras. Ella siguió caminando con decisión.”¹¹¹ (Sábato, 2008: 17).

Код хипотетичке фокализације реч је о „употреби хипотезе од стране приповедача или лика, о томе шта би могло бити или шта се могло перципирати у дијегези из одређене перспективе“ (Prins, 2011: 68). Дакле, читалац остаје без одређених сазнања, имајући у виду да му није допуштена тачка гледишта, која омогућује поменута сазнања (Milosavljević Milić, 2016: 46). На тај начин остајемо, на пример, ускраћени за одговоре на бројна питања, која су постављена кроз лик Фернанда Видал Олмоса у роману *О јунацима и гробовима*:

“Tuve la certeza de que allí tendría acabamiento mi largo peregrinaje y que, tal vez, en aquel reducto poderoso encontraría por fin el sentido de mi existencia.”¹¹² (Sábato, 2007: 314).

Хипотетичка фокализација својом неодређеношћу и модалношћу изазива код читаоца неку врсту продужења приче, изван граница текста (Milosavljević Milić, 2016: 122). Кастелов наратив у *Тунелу* садржи хипотетичку фокализацију у делу речи, које упућује Марији као позив за помоћ услед немогућности да јој одговори на питање шта мисли и осећа:

“—¿No le digo que no sé lo que pienso? Si pudiera decir con palabras claras lo que siento, sería casi como pensar claro.”¹¹³ (Sábato, 2008: 26).

Негативни светови или наративне негације представљају поступак увођења света виртуелног наратива, у којима је искључена могућност да би оно што се није десило, икада могло да се деси. Светови у негацијама се супротстављају чињеничном стању ствари или стварном свету текста, а непостојеће ствари постају окидачи нових виртуелизација и наглашавају недостижну вредност одсутног (Milosavljević Milić, 2016: 48, 54-57, 64). У следећем одломку из романа *О јунацима и гробовима* преиспитује се Мартинова одлучност:

“Pero una convicción más profunda, aunque tácita, lo inclinaba a pensar que el tiempo de los seres humanos no vuelve nunca para atrás, que nada vuelve a ser lo que era antes y que cuando los sentimientos se deterioran o se transforman no hay milagro que

¹¹¹ „Šta da učinim? Dokle će da traje ova situacija? Osećao sam se beskrajno nesrećnim. Prešli smo tako nekoliko uglova, a ona je i dalje odlučno išla napred.“ (Sabato, 2003: 23-24);

¹¹² „Bio sam ubeđen da tu završava moje hodočašće i da ću možda u tom bezbednom skrovištu konačno otkriti smisao svog života.“ (Sabato, 2012: 412);

¹¹³ „Zar vam nisam rekao da ne znam šta mislim? Kada bih mogao jasnim rečima da izrazim ono što mislim, to bi bilo skoro kao misliti jasno.“ (Sabato, 2003: 36);

los pueda restaurar en su calidad inicial: como una bandera que se va ensuciando y gastando (le había oído decir a Bruno).”¹¹⁴ (Sábato, 2007: 132).

Мартин се, након што од Алехандре није било ни трага, ни гласа, суздржава да је позове због страха да је не удаљи још више од себе; одолевајући искушењу да је позове и размишљајући о могућности да међу њима буде све као што је било, он закључује да се ипак *el tiempo de los seres humanos no vuelve nunca atrás* (човеково време никада не враћа уназад) и *sentimientos deteriorados no se restauran en su calidad inicial* (да се погоршана осећања никада не враћају у претходно стање) - виртуелни светови се на овом месту стварају путем негација на начин што се поништавају светови, који су доступни преко оштрих оквира знања. На негацију, као алтернативну верзију збивања, наилазимо и у садржајима Кастелове свести у *Тунелу*, када он након интерогативних исказа пласира негативну информацију:

“Pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¡Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto! No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable... No, ni siquiera ese muro era siempre así: a veces volvía a ser de piedra negra y entonces yo no sabía qué pasaba del otro lado...”¹¹⁵ (Sábato, 2008: 91).

Улога виртуелног наратива у функцији карактеризације ликова постаје видљива онда када се представљају садржаји јунакових неостварених жеља, маштања, снова, планова и очекивања, јер тада долази до „укрштања различитих верзија јунака“ (Milosavljević Milić, 2016: 113). Виртуелним наративима који су измештени у будућност, припадају и Мартинова размишљања о односу Алехандре и Борденавеа, док анализира да ли је њихов сусрет случајан или договорен:

“Los acontecimientos que llevaron a su suicidio y la última conversación con Bordenave le iban a mostrar un día el papel desempeñado por aquel hombre en el drama. Y cuando años después hablase con Bruno, no podía menos que ironizar tristemente sobre el detalle de haber sido él, Martín, quien lo había colocado en el camino de Alejandra.”¹¹⁶ (Sábato, 2007: 159).

Приповедач у одломку обликује виртуелни наратив одредницима *le iban a mostrar un día* (указаће му једног дана) и *cuando años después hablase con Bruno* (када је после много

¹¹⁴ „Ипак, једно дубље уверење, мada неизречено, наводило га је на помисao да се човеково време никада не враћа unazad, да никада ништа више не може да буде као што је nekada bilo и да, kada се осећања погоршају или измене, nema tog čuda koje ih može vratiti u pređašnje stanje; kao što се и zastava isprlja и izliže (čuo је od Bruna).“ (Sabato, 2012: 172-173);

¹¹⁵ „Ali, da li su se prolazi stvarno sjedinili и naše duše spojile? Kakve li moje glupe iluzije u svemu tome? Ne, prolazi su и dalje bili paralelni kao и ranije, mada је zid koji ih је rastavljao bio neki stakleni zid, а ja sam mogao videti Mariju kao neku čutljivu figuru koju nisam mogao dotaći...” (Sabato, 2003: 121);

¹¹⁶ „Događaji koji су doveli do njenog samoubistva и poslednji razgovor sa Bordenaveom ukazaće mu jednog dana kakvu је ulogu taj човек odigrao u toj tragediji. A kada је posle mnogo godina razgovarao sa Brunom, tužno се podsmehnulo činjenici da је upravo on, Martin, bio taj koji је Bordenavea izveo na Alehandrin put.“ (Sabato, 2012: 207);

година разговарао са Бруном), чиме се ствара ефекат одлагања и изненађења, а читалац учествује у креирању виртуелне стварности; у актуелном свету читалац је ускраћен за знање који су догађаји довели до Александриног самоубиства, какву је улогу Борденаве имао у тој трагедији, те какав ће бити однос Мартина и Бруна у каснијем периоду. Најзад, виртуелни наратив у форми контраприповести усмерених на будућност, проналазимо и у *Абадону*, унутар Брунових размишљања о неумитности тока времена који жели да заустави:

“Entre ellos, los viejos, habría uno quizá como él, como Bruno, y todo volvería a empezar: esa misma reflexión, esa idéntica melancolía, ese mirar a los niños que juegan en una vereda, candorosamente; a uno como Nacho, que ya grave i misterisamente observa al extraño desde el fondo de un pequeño quiosco, como si una prematura y terrible experiencia ya lo hubiese arrancado de ese mundo infantil para observar con rencor el mundo de los grandes.”¹¹⁷ (Sábato, 1981: 25-26).

У Сабатовим романима се виртуелни наратив у највећој мери јавља у облику периферних могућих прича (контраприповести усмерених на прошлост/будућност и хипотетичке фокализације), као и наративне негације. Наведени наративни поступци доприносе семантичком преплитању наративних светова и развијању нових потенцијала за проучавање наративних нивоа комуникације, као и динамике света приче у Сабатовим делима; за интензивирање доживљаја заплета прича од кључног су значаја контраприповести измештене у будућност, јер резултирају ефектима одлагања и тензије, а изазивају и неизвесност у погледу наративног завршетка. Сви делови прича унутар наратива у Сабатовим романима заправо су облик допуне јунакових унутрашњих и физичких портрета, па самим тим и додатни чинилац карактеризације ликова, чиме се ствара богатија ментална репрезентација о лику. Стога се, на пример, сагледавањем различитих стања и реаговања јунака посредством виртуелног наратива (Кастела, Мартина, Бруна), доприноси формирању целокупне слике о њиховом лику, односно досезању „тунела“ самоће и (не)комуникације унутар њихових светова, затим Кастеловог заточеништва и Мартиновог финалног изласка из „тунела“; надаље, омогућава се приступ ирационалним аспектима људског ума и искуству урањања у могући свет, који је удаљен од конвенционалне реалности.

¹¹⁷ „Међу њима, старцима, биће можда неко као што је он, Bruno, i све ће кренути из почетка: ова иста размишљања, истоветна меланхолија, посматрање деце која се безазлено играју на плочнику; nekome као што је Нацо, који већ озбиљно i тајанствено посматра неznанца тамо у дну малог kioska, као да му је kakво prerano i užasno iskustvo otelo detinjstvo, da bi mogao sa mržnjom da gleda na svet odraslih.“ (Sabato, 2003: 22);

3.2.5.1. Могући свет и дискурсни свет у делима Е. Сабата

У овом делу рада ће се Сабатов роман *Абадон, анђео уништења* сагледати у складу са теоријским приступом дискурсног света и менталног простора, а у складу са начелима когнитивне поетике П. Стоквела (2002: 91-92). Стоквел сматра да „значање“ књижевног текста треба тражити искључиво у читаочевом уму, будући да оно већим делом зависи од процеса читања и индивидуалног искуства читаоца, а мањим делом од кључних места, на која указују елементи текста који је предмет проучавања. Могући свет, према Стоквеловом мишљењу, не представља когнитивни низ знања, те се зато мора надоградити појмом дискурсни светова, који могу више рећи о процесу читања и доживљавања књижевног текста; тада се дискурсни свет сагледава као могући, а комуникација учесника у дискурсном свету као стварна. Дакле, могући светови сада постају дискурсни светови, односно дискурсни светови се схватају као могући светови са наратолошком и когнитивном димензијом. Према овом приступу, фикционални ентитети не сматрају се комплетним (довршеним), имајући у виду да су семантички и текстуално недовољно одређени. На тај начин се и дискурсни свет *Абадона* сматра замишљеним светом, који бива креиран читањем, а когнитивне стратегије за проучавање фикционалног света *Абадона*, заснивају се на креацији књижевног контекста, који се према Стоквелу, односи на средства помоћу којих разумемо оквирне околности и локацију дискурса (2002: 93-95). Сваки од ентитета у *Абадону* (стварни аутор, имплицитни аутор, приповедач, јунак) деиктички су енкодирани у ниво света унутар којег делују. Ови су светови смештени један у оквиру другог, а до уметања светова долази и када неко нешто замишља, планира, присећа се или разматра нереализовану могућност (Сабатово присећање напуштања науке да би писао фикцију, Сабатово замишљање како га Августина тражи, Сабатов план исказивања истине у својим књигама). У сваком од ових случајева неопходно је пратити јунака у тренутном дискурсном свету, као и идеју тог истог јунака када је млађи (подсећање), старији (уметањем будућих сцена или догађаја у хронолошку структуру приче) или алтернативном верзијом њих самих (Бруново заустављање времена у детињству, Сабатово сећање на први сусрет са доктором Шнајдером, тренутак када Наћо не жели да има седамнаест година, већ се враћа у време када има седам година). Сваки лик у *Абадону* има и виртуелни дискурсни свет унутар свог фикционалног ума, а у оквиру ових система постоје следећи типови алтернативности:

- епистемички светови (енг. *epistemic worlds*) – светови знања (оно за шта ликови у фикционалном свету сматрају да је истинито) - Сабатови светови знања: област у којој владају Слепи, *Стидим се, дакле постојим* и *Уметност је обично чин супротстављања*;
- спекулативне екстензије (енг. *speculative extensions*) - ствари које ликови очекују у вези са својим светом: очекивање јунака Сабата да не буде слабић, безвољан, човек чистих а пропалих намера;
- интенционални светови (енг. *intention worlds*) – оно што јунаци планирају намерно да ураде како би променили свој свет: Сабатово планирање писања повести, Сабатова намера да брани „добро“ и да се стави на страну светлих сила;
- жељени светови (енг. *wish worlds*) – оно што јунаци желе или замишљају да може да буде другачије у вези са њиховим светом: Сабатов роман о трагању за Апсолутом;
- облигаторни светови (енг. *obligation worlds*) – различите верзије света филтрираног кроз јунаков осећај за моралне вредности: Сабатово „трпљење“ мрачног и површног живота, Сабатово залагање за друштвене промене;
- светови фантазија (енг. *fantasy worlds*) – светови јунакових снова, визија, имагинација или фикција које сами састављају: Сабатово заточеништво у сопственој жељи за Апсолутом, утицаји ђавола који делују из својих јазбина, Алехандра од снова и ватре, мистификације и злокобна пророчанства.

Форму дискурских светова представља и теорија менталног простора, односно когнитивно праћење ентитета, односа и процеса у својству менталних простора (Stokwell, 2002: 96). Ова теорија нуди јединствено и конзистентно средство за разумевање прича и описа, било да су они тренутно реални, историјски, замишљени или хипотетички. У *Абадону* ће се издвојити четири типа менталних простора:

- временски простори (енг. *time spaces*) – тренутни простор или измештање простора у прошлост или будућност (означава се прилозима за време, правцима и аспектима): петнаест година раније, још један дан ближе сопственој смрти, трећи јул, управо је био изашао *Тунел*, тренутак када су се појавили *Јунаци и гробови*;
- спацијални простори (енг. *space spaces*) – географски простори (означавају се месним прилозима и глаголима кретања): Буенос Ајрес, јужна Костанера, Улица Висентеа Лопеса, Авенија Кинтана, кафана Бјела, Ла Плата, парк Патритиос, парк Лесама, Улица Крамер, Улица Бонифаћини, Авенија Либертадор, Авенија Монро;

- простori delovaња (енг. *domain spaces*) – поље активности (рад, игре, научни експеримент): Сабатов рад на књизи;
- хипотетички простори (енг. *hypothetical spaces*) – кондиционалне ситуације, хипотетичке и нереализоване могућности, предлози планова и размишљања: Сабатова размишљања о „смислу писања још једне приче“ и о могућности да се кроз уметност дође до конкретног тоталитета човека.

Наше способности да говоримо о фикционалним јунацима, местима и догађајима као да су у питању реални или да замислимо ситуације у којима би они могли да живе, проистичу из опште способности да креирамо богате контекстуалне светове из веома ограничених или недовољно спецификованих нивоа језика у тексту (Stokwell, 2002: 92). Према Стоквеловој теорији, дискурсни свет у *Абадону* би представљао непосредну ситуацију, која укључује текст, околности и партиципијенте у дискурсу (било да је у питању конверзација ликова унутар романа или дискурс на релацији имплицитни аутор/имплицитни читалац). Имајући у виду да фактори у дискурсном свету укључују перцепције о непосредној ситуацији, веровања, знања, сећања, наде, снове, намере и имагинације партиципијената у дискурсу, Стоквел (2002: 136-137) кроз теорију текстуалног света, скреће пажњу на потребу коришћења само оних информација које су релевантне за неопходни контекст, односно оних за које су партиципијенти у дискурсу утврдили да су релевантне за њихов дискурс. Уколико се чиниоци света текста, према Стоквеловој теорији текстуалног света, а који су наведени у теоријском делу рада, (елементи за грађење света (енг. *world-building elements*) и пропозиције за унапређење функција (енг. *function-advancing propositions*)), сагледају на одломку из *Абадона*:

“GEORGINA Y MUERTE, dos palabras que jamás Bruno había querido pensar juntas, como si mediante esa candorosa magia le fuera posible paralizar el tiempo, magia a la que más se inclinaba a medida que pasaban los años, a medida que, como las ráfagas heladas de agosto empujan las hojas secas y ya magulladas, arrastraba lo que él quería conservar para siempre. Anduvo sin rumbo, pero de pronto se encontró caminando por Río Cuarto, hasta que divisó el Mirador rosado sobre el cielo gris de otoño: no sólo melancólico sino tan lúgubre y enigmático como Alejandra y Fernando.”¹¹⁸ (Sábato, 1981: 449),

рећи ћемо да се на време као елемент за грађење света указује прилошком одредбом *el cielo gris de otoño (сиво јесење небо)*, док је простор оријентисан најпре ка *путу без*

¹¹⁸ „GEORGINA I SMRT, dve reči na koje Bruno nikada nije voleo da misli u isto vreme, kao da posredstvom te bezazlene čarolije može zaustaviti vreme. Kako je vreme prolazilo i kako je, kao što ledene avgustovske vetrušine nose suvo i već gnjilo lišće, odnosilo ono što je želeo da zauvek sačuva, on joj je to češće pribegavao. Išao je bez cilja, i nekako se našao u Ulici Rio Kvarto, odakle je ugledao Vidikovac, koji je bio ružičast na sivom jesenjem nebu, ne samo setan, nego i toliko tmuran i zagonetan, kao Aleksandra i Fernando.“ (Sabato, 2003: 362);

циља (*anduvo sin rumbo*), док се одједном није указала *Rio Cuarto* (*Улица Рио Кварто*), из које је могао да угледа *el Mirador* (*Видиковац*). Имајући у виду да време и простор креирају друге ликове и објекте унутар света који се тумачи, у ликове на овом месту убрајамо: Бруно, Георгину¹¹⁹, Александру и Фернанда, а у објекте *la magia* (*чаролију*), *el tiempo* (*време*), *las hojas* (*лишће*), *el rumbo* (*циљ*) и *el cielo* (*небо*). Приказ пропозиција за унапређење функција (стања, догађаја, радњи и процеса, као и аргумената и тврдњи у вези са објектима и ликовима у свету текста) у одломку изгледа на следећи начин:

Бруно → никад није волео да помисли на две речи истовремено

Време → је пролазило

Време → је односило оно што је Бруно → желео заувек да сачува

Бруно → је чаролији све чешће прибегавао

Бруно → је ишао без циља

Бруно → се нашао у Улици Рио Кварто одакле је Бруно → видео Видиковац

Александра и Фернандо → су били тмурни и загонетни

Видиковац → је био сив и ружичаст на сивом јесењем небу.

Сви наведени теоријски приступи свету приче *Абадона* (дискурсни свет, ментални простор и текстуални свет) указују на могуће обрасце, који учествују у процесуирању и тумачењу света приче. Применом варијантних облика могућих светова указује се на постојање мноштва светова, који се активирају у процесу менталне репрезентације. Свет текста који је изграђен и тече унутар *Абадона* много је комплекснији од сагледаног у наведеном одломку, имајући у виду да се ови елементи обогаћују и надограђују нашим константним знањем о претходним деловима текста и закључцима које правимо о јунацима. Дискурсни свет *Абадона* се креира и читањем претходних Сабатових романа; та је информација најрелевантнија за контекст свих Сабатових романа, будући да су ентитети у фикционалном свету романа и семантички и текстуално недовршени. У том свету су доминантни светови фантазија, као облици виртуелних дискурсни светова. Истражујући типове менталних простора у *Абадону*, закључује се да су у роману најприсутнији временски простори, који се означавају измештањима у прошлост или будућност; обиље је географских одредница, али је највећи део локација дискурса повезан са градом Буенос Ајресом. Хипотетички простори су непосредно повезани са просторима деловања, јер се рад јунака Сабата на

¹¹⁹ Приликом транскрипције шпанских имена *Georgina* и *Alejandra* преводилац романа *О јунацима и гробовима* (С. Којић) се одлучује за уобичајена решења *Хеорхина* и *Алехандра*, док преводилац *Абадона* (А. Манчић) бира другу варијанту у преводу на српски језик: *Георгина* и *Александра*. У предметном раду се користи прво решење, које је уједно у складу са правилом транскрипције имена из шпанског језика;

књизи унутар *Абадона*, као доминантно поље активности, везује за хипотетичке ситуације и Сабатове недоумице у вези са писањем романа који трага за Апсолутом. Јунаци у Сабатовим романима су транс-световни ентитети; тако је и лик Бруна из анализираног одломка из *Абадона*, јунак чије смо сегменте живота и искуства пратили још у претходно написаном Сабатовом роману *О јунацима и гробовима*, када је приповедао о немогућој љубави према Хеорхини, Алехандриној мајци, а Алехандра и Фернандо из одломка су ликови повезани инцестуозном везом у претходном роману. Бруно је у *Абадону* заокупљен заустављањем времена, односно он је „заробљен“ у дискурсном свету *Јунака и гробова*. Бруно Басан је, заправо, посматрач свих догађаја који се одигравају у Буенос Ајресу и у којима учествују остали ликови оба Сабатова романа; он се налази на граници интеркомуникативне релације два Сабатова романа и један је од прототипова Сабатових „ослобођених“ ликова, чија се комуникација са ликовима других романа сагледава као стварна и актуелна. Иако је и самог Бруна представио као особењака, имплицитни аутор Сабато је усамљенији од свих јунака својих романа - Сабато је дозволио је да истина о његовим јунацима превазиђе његову сопствену (Catania, 1983: 499).

3.2.5.2. Процес менталне репрезентације и феномен урањања на примеру дела Е. Сабата

Прича може бити виртуелизована и помоћу чинилаца који се заснивају на читаочевом процесу урањања. У теоријском делу рада наведено је да поетика урањања почива на начелу менталне симулације, односно да се имагинарна стварност текста доживљава као да је реч о реалности коју живимо. М. Л. Рајан (2002) сматра да ментална симулација представља начин читаочевог откривања наративних сценарија – „она креира богато чулно поље, осећај за место и пејзаж у нашем уму“. Три су врсте урањања: просторно, временско и емоционално (наведено у Milosavljević Milić, 2016: 215-216). Феномен урањања у посебној мери долази до изражаја приликом „уживљавања“ у наративни свет Сабатовог *Тунела*, у којем се Кастел у својству наратора обраћа „слушаоцима“, у којима је садржана фигура читаоца:

“Cuando comencé este relato estaba firmemente decidido a no dar explicaciones de ninguna especie. Tenía ganas de contar la historia de mi crimen, y se acabó, al que no le gustara, que no la leyese.”¹²⁰ (Sábato, 2008: 7).

¹²⁰ „Kada sam počeo sa ovim izlaganjem, bio sam čvrsto odlučio da ne dajem objašnjenja nikakve vrste. Želeo sam da pričam o svom zločinu, i gotovo: kome se ne bude sviđalo, neka ne čita.“ (Sabato, 2003: 10);

Кастеловим обраћањем слушаоцима, свест читаоца преноси се у један други свет – његова комуникација са слушаоцима омогућава им „насељавање“ света приче. Кастеловом мисаоном стратегијом да нико неће пропустити прилику до прочита причу о злочину до краја, у *Тунелу* се конструише виртуелна и актуелизована прича; уколико за актуелизовану причу узмемо комуникацију Кастела и Марије, рећи ћемо да Кастелова комуникација са слушаоцима представља облик виртуелне претприповести. Апелативна форма Кастеловог језика се интензивира у следећем цитираном делу, када Кастелова вербална порука има за циљ да делује на слушаоца и изазове његову реакцију:

“¿Se dan cuenta de lo que quiero decir?”¹²¹ (Sábato, 2008: 7).

Дакле, у *Тунелу* су присутне две приповести, једна наративована (када наратор Кастел приповеда след догађаја који су довели до злочина) и друга, виртуелна (када се Кастел обраћа слушаоцима своје приче), тако да је и само читање *Тунела* двосмерно. Процесу „урањања“ посебно доприносе приповедачеви коментари у вези са прецизно одређеним статусом у односу на слушаоца:

“...el que quiera dejar de leer esta narración en este punto no tiene más que hacerlo; de una vez por todas le hago saber que cuenta con mi permiso más absoluto.”¹²² (Sábato, 2008: 10).

Део излагања *el que quiera dejar de leer* (онај који хоће да прекине са читањем) представља Кастелов наговештај, непосредни сигнал у тексту, који наводи да он читаоца види „изнад“ себе. Конципирана комуникативна ситуација указује нам на најаву да, за разлику од следећа два Сабатова романа, *Тунел* није двоструко некомуникативан – остваривост комуникације се маргинализује у наративованој приповести Кастела и Марије, али не и у Кастеловом односу према читаоцима. Виртуелна претприповест се реконструише повезивањем са комуникативном ситуацијом, у којој су партиципијенти Кастел у својству наратора и имплицитни читалац у својству наратора. Стога се и виртуелна реалност, у својству наративног света у *Тунелу*, као и ментална симулација, остварују на начин што „читалац није само учесник збивања које ће уследити, нити сведок у једној могућој констелацији догађаја који су претходили приказаним, већ дели и емоционално и просторно-временски суживот са јунацима“ (Milosavljević Milić, 2016: 230).

¹²¹ „Shvatate li šta hoću da kažem?“ (Sabato, 2003: 10);

¹²² „...onaj koji hoće ovde da prekine sa čitanjem ovog pripovedanja može to odmah da učini: jednom zauvek mu stavljam do znanja da računa sa mojom apsolutnom dozvolom.“ (Sabato, 2003: 14);

У роману *О јунацима и гробовима* феномен урањања се везује за принцип вишеструког приповедања, с тим што за разлику од *Тунела*, овде постоји и неименовани хетеродијегетички приповедач, док је Бруно слушалац Мартинових прича о догађајима са Алехандром, чиме се ствара прича о причи унутар наративног света; у последњем поглављу Бруно постаје протагониста, стога се и план на којем се Бруно јавља сматра дуалним. Ликови се у овом роману никада не приказују у духовном или временском тоталитету, што отежава доживљај имагинарног света текста - они се презентују у фрагментима и та разједињеност радње и времена изискује активну колаборацију читаоца, који постепено конструише портрет сваког лика. Нема уобичајеног временског следа, већ је заступљена унутрашња дистанца, субјективно време, које претпоставља имагинарну свеprisутност аутора и његовог читаоца. Радња и конфликти јунака у роману представљени су путем извештаја, дијалога, сећања, унутрашњих монолога, који нас одвлаче у прошлост, усмеравају ка будућности, да би нас полако вратили у садашњост различитих јунака и преместили нас назад у простор историјских времена (Delleriane, 1973: 51, 59). Најзад, урањање је предуслов за тумачење наратива у *Абадону*, јер у роману нема разлике између виртуелне и актуелизоване приче. Због нелинеарности приче и још израженије маргинализације временског реда, наративни сценарији су неухватљиви; ментална симулација се интензивира спознајом двоструке некомуникативности романа, имајући у виду присуство знатног броја невербализованих мисли јунака у наративном свету романа.

За семантику фикционалних приповести значајан је и појам фикционалне енциклопедије, коју, према Л. Долежелу, чини знање о могућем свету који је „конструисан посредством фикционалног текста“ (2008: 185). Степен одступања фикционалних енциклопедија од енциклопедије стварног света, најбоље се може сагледати на примеру Сабатовог *Абадона*, чији текст представља комбинацију очигледних и скривених семантичких конституената. Наиме, фикционални свет *Абадона* садржи јунака, чије име гласи као презиме стварног аутора романа; стога би читалац који се ослања на енциклопедију стварног света могао да закључи да је имплицитни аутор романа јунака Сабата пројектовао према себи самом. Додатни аргумент за поистовећивање јунака романа са аутором био би тај што је у имену јунака романа изостављен графички акценат, односно његово име се пише на исти начин на

који је и аутор романа писао своје презиме¹²³. Стога би читалац могао да закључи да јунак Сабато представља Сабата, у својству аутора *Абадона*. На другој страни, приликом структурирања фикционалног света у наставку, јунак се именује и као Сабато и као С., те тада видимо да Е. Сабато не описује стварног, већ могућег Сабата:

“Un día bajó al sótano, debía revisar una cañería, dijo. S. bajó con él, sin saber por qué. Miraba todo, parecía levantar un suavísimo censo, detuvo sus ojos largo tiempo en el piano abandonado y en el retrato de Jorge Federico. Cuando a los pocos días volvió, le hizo unas preguntas a S., le pidió datos sobre de “algo sucedido en 1949”, sobre un individuo así, y así, extranjero. Schneider, pensó Sabato.”¹²⁴ (Sábato, 1981: 29).

Дакле, разнолико ословљавање протагонисте *Абадона*, које представља пример разилажења стварног и фикционалног света, на једној страни, и спомињање портрета лика, који у фикционалном свету носи исто име као син стварног писца Е. Сабата на другој страни, показују да за разумевање фикционалног света јесте неопходно познавање енциклопедије стварног света, али да читаоци морају својим когнитивним залихама да прикључе и одговарајућу фикционалну енциклопедију, у циљу оријентисања у фикционалном свету, доношења исправних закључака и откривања имплицитног значења (Doležel, 2008: 186-188). Однос енциклопедије стварног света и фикционалне енциклопедије уједно представља пут ка отварању могућности за идентификацију Сабата са јунацима својих дела, с тим што ће се о том аспекту наративне комуникације Сабатових дела опширније говорити у следећем поглављу, које се тиче проучавања комуникације у Сабатовим делима на прагматичком нивоу.

3.3. Прагматички ниво проучавања комуникације у делима Е. Сабата

У теоријском делу рада наведено је да ће се проблематика комуникације у Сабатовим делима испитати и на прагматичком нивоу, односно истраживањем употребе језика у комуникацији. На прагматичком нивоу ће се комуникација у Сабатовим делима анализирати како међу јунацима Сабатових романа, тако и између Сабата и читалаца у следећим његовим есејима: *Uno y el Universo (Појединац и Универзум)*, *Hombres y*

¹²³ Презиме Сабато је италијанског порекла и изговара се као *Sábato* (као да је акценат на трећем слогу отпозади). У складу са правилима акцентовања речи у шпанском језику, у случају када је реч *palabra esdrújula*, односно тросложна реч у којој је наглашен трећи слог отпозади, она обавезно носи графички акценат. Своје презиме аутор није писао са акцентом, како би указао на своје порекло, а изостављање графичког акцента у речи *Sabato* уочљиво је када се роман чита на шпанском језику;

¹²⁴ „Jednog dana sišao je u podrum, morao je, kako je rekao, da proveri nešto oko vodovodne instalacije. S. je pošao za njim, ne znajući ni sam zašto. Sve je pregledao, preko svih stvari prešao letimičnim pogledom, a onda se zagledao u napušten klavir i portret Horhea Federika. Kada se vratio nekoliko dana kasnije, postavio je S.-u nekoliko pitanja, zatražio podatke o „nečemu što se dogodilo 1949“, o jednoj takvoj i takvoj osobi, strancu. Šnajder, pomisli Sabato.“ (Sabato, 2003: 24-25);

engranajes (Људи и зупчаници), *Heterodoxia* (Хетеродоксија) и *El escritor y sus fantasmas* (Писац и његове утваре), књигама мемоара *Antes del fin* (Пре краја) и *La resistencia* (Отпор), као и у *Diálogos: Jorge Luis Borges – Ernesto Sábato* (Разговори Борхес-Сабата).¹²⁵ Централну тачку прагматичког нивоа комуникације заузима однос Сабата према својим романима и стварним читаоцима, а унутар њега ће се сагледати утицај биографског елемента у Сабатовим есејима и романима, као и степен херметичности и рецепција Сабатових дела.

Колико год да су Сабатови романи привлачили пажњу књижевне критике, не може се исто рећи за есејистику, која је увек проучавана упоредо са његовим романима. Томе је допринела чињеница да је Сабато у својим есејима износио поетику, односно идеолошке поставке и технике на основу којих је конструисао романе. Уколико се читалац определи за Сабатове есеје, сусрешће се са текстовима који ће му несумњиво комплетирати слику о самом Сабату, а уједно ће допринети бољем разумевању Сабатове фикције, која му се на тренутке учинила недоступном услед своје комплексности и богатства (Dellepiane, 1983: 571). Истражујући Сабатову визију актуелних друштвених прилика на примеру наратива Сабатових есеја, може се рећи да су Сабата од почетка бављења писањем константно заокупљале теме самоће, духовних вредности, комуникације, очаја, вере, потраге за смислом живота, слободе и љубави. Сабатови есеји представљају и основу и продужетак његових романа, а у њима се на бројним местима допуњују фикција и рационална анализа. Циљ утопијског идеализма, чију је визију Сабато формулисао у есејима, јесте „стварање новог човека који треба да замени човека што га је модерно друштво свело на ствар“ (Pavlović-Samurović, 1993: 707).

Утицај биографског елемента у Сабатовим есејима и романима може се посматрати кроз могућност тумачења повезаности појединих периода Сабатовог живота са различитим етапама његовог књижевног стваралаштва. Иако је своју каријеру започео као физичар, у моменту када је већ уживао славу 1945. године и након рада на истраживању зрачења атома у Лабораторији Кири, Сабато одбацује објективност науке и окреће се књижевности и писању метафизичке прозе. Разлог напуштања науке и посвећивања књижевности треба тражити у околностима које су довеле до Сабатове

¹²⁵ У раду ће се упоредо са шпанским изводима из есеја цитирати и изводи из збирке есеја *Pojedinac i Univerzum: izabrani eseji* у преводу А. Манчић (2005) на српском језику, у оквиру које су преведени делови истоименог есеја на шпанском језику (*Uno y el Universo*), као и делови есеја *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia* и *Escritor y sus fantasmas*; *Разговори Борхес-Сабата* су доступни само у преводу;

духовне кризе.¹²⁶ Наиме, у есеју *Porvenir de la ignorancia* (*Будућност незнања*) у једној од првих збирки есеја, Сабато започиње критику научних достигнућа физике, сматрајући њене домете релативно ограниченим и наглашавајући да она у њему више не буди интересовање за даљим истраживањем:

“Como en una casa desconocida y sin luz, los físicos ambulaban ciegamente, sin acertar con las puertas y escaleras. La física de antaño, clara y lógica, cumplía con su misión fundamental: explicaba y preveía. Ahora, los hechos son raros y a menudo vienen sin que nadie los espere; luego, los teóricos inventan complicadas hipótesis para justificarlos.”¹²⁷ (Sábato, 1981: 53).

Зачетке разматрања немогућности комуникације проналазимо у Сабатовим размишљањима о отежаној комуникацији још у круговима физичара, условљеној стањем у науци, које захтева специјализацију у сваком појединачном поглављу:

“El desarrollo de la física ha llegado a ser tan vasto que ha impuesto una especialización en cada uno de los capítulos, con el agravante de que esos especialistas cada día se entienden menos entre sí: uno que mide espectros puede ser incapaz de comprender a otro que se ocupa de las teorías del núcleo.”¹²⁸ (Sábato, 1981: 54).

Кључ комуникације међу научницима је у синтези – да би се научници са успехом могли бавити посебним, не смеју занемаривати оно опште. Додатно разочарење за Сабата јесте сазнање да су научници заправо слуге, чије изуме злоупотребљава држава, која их преузима на коришћење. Стога су научници заправо заробљеници и њихова обдареност за Сабата не представља никакву привилегију, јер сваки напредак у науци значи и ново незнање у духу лаика. Да је наука у двадесетом веку у служби јачања државе, разарања и смрти уз помоћ развоја атомских бомби, Сабато је наглашавао и у есеју *Отпор*, а немогућност свог даљег поступања по инерцији Сабато описује и у есеју *Пре краја*:

“Pero yo estaba fatalmente desgarrado entre lo que había significado para mí esa vocación, a la que había sacrificado años, y la incierta pero invencible presencia de un nuevo llamado. Momento pendular en que ya no encontramos la identidad en lo que fuimos.”¹²⁹ (Sábato, 2008: 73).

У намери да уметност буде његов истински позив Сабата је подржао занемарљиво мали број колега и пријатеља, сматрајући његову одлуку самовољом и лудошћу након

¹²⁶ О проучавању међуодноса Сабатовог приватног живота и његових дела опширније у раду *Сабатова духовна криза – пут од науке до књижевности* (Чановић, 2017: 53-67);

¹²⁷ „Kao u nekoj nepoznatoj kući u kojoj nema svetla, fizičari su slepo tumarali, ne uspevajući da pronađu vrata i stepenište. Nekadašnja fizika, jasna i logična, ispunjavala je svoj temeljni zadatak – objašnjavala je i predviđala. Sada su činjenice čudne i često dolaze a da ih niko ne očekuje; zatim teoretičari izmišljaju komplikovane hipoteze da bi ih opravdali.“ (Sabato, 2005: 29);

¹²⁸ „Razvoj fizike postao je tako širok da je nametnuo specijalizaciju u svakom pojedinačnom poglavlju, uz otežavajuću okolnost da se ti specijalisti svakoga dana sve manje međusobno razumeju: onaj koji meri spektar može biti nesposoban da shvati drugoga koji se bavi teorijama jezgra.“ (Sabato, 2005: 30);

¹²⁹ „Meђутим, био сам у погубном процепу између онога што је за мене значео тај позив коме сам жртвовао године, и неизвесног али несавладивог присуства једног новог зова. Тренутак у ваздуху, када не налазимо идентитет у ономе што смо били.“ (Сабато, 2004: 89);

завршеног доктората из физичко-метаматичких наука; за њих је наука врхунска творевина човека, а књижевност пуко шарлатанство. Повезивање фикције и аутобиографије Сабато остварује и када у есејима говори о протагонистима својих романа. У есеју *Отпор*, када су у питању ликови у роману, Сабато наводи:

“El novelista es todos y cada uno de sus personajes, con el total de las contradicciones que esa multitud presenta.”¹³⁰ (Sábato, 2000: 50).

Исто становиште износи и у *Разговорима са Борхесом* (1988: 154-155), када наглашава да су ликови једног романа у тој мери аутобиографски, чак и када су монструозни или, наизглед непрепознатљиви. На почетку есеја *Писац и његове утваре* Сабато је уврстио селекцију најзначајнијих питања која су му новинари и читаоци упућивали у вези са његовим књижевним стваралаштвом. На питање да ли се аутор може поистоветити са протагонистом романа *Тунел*, Сабато је дао одговор да не постоји роман који у извесном смислу није аутобиографски, уколико у њега укључимо своје снове и кошмаре (Sábato, 1964: 13). О својим написаним романима Сабато је водио расправе у бројним есејима - тако и *Тунел* спомиње у есеју *Пре краја*, када наводи да је причу о једном сликару, који очајнички покушава да се исповеди, почео да пише кроз тескобу покушаја да поново стекне склад свега што је у животу постигао (Сабато, 2004: 95-96). Писање је за Сабата у периоду духовне кризе било најузвишенији и најмоћнији медиј, који му је омогућавао да изрази хаос у којем се константно борио. Дакле, говорећи кроз лик Кастела, Сабато покушава умирити тескобу коју осећа у свету нереда, због, како наводи у есеју *Људи и зупчаници*, спознаје нове животне истине:

“Y así aprendimos brutalmente una verdad que debíamos haber previsto, dada la esencia amoral del conocimiento científico: que la ciencia no es por sí misma garantía de nada, porque a sus realizaciones les son ajenas las preocupaciones éticas.”¹³¹ (Sábato, 2003: 8).

Роман *Тунел* је, како Сабато наводи у есеју *Пре краја*, био једини роман који је желео да објави, а да би то успео мора да је да претрпи горка понижења. Имајући у виду његове врхунске домете на пољу природних наука, ником није изгледало могуће да би Сабато могао у озбиљној мери да се посвети књижевности – стога Сабато бива оспораван како у круговима научника, тако и од стране књижевника:

¹³⁰ „Романсијер проговара кроз све своје ликове и кроз сваки лик понаособ, са свим противуречностима које то мноштво представља.“ (Сабато, 2004: 83);

¹³¹ „I tako smo brutalno naučili jednu istinu koju smo morali predvideti, imajući u vidu amoralnu suštinu naučnog saznanja – da nauka sama po sebi nije garancija ni za šta, jer su njenim realizacijama tuđa etička zanimanja.“ (Sábato, 2005: 38);

“Un renombrado escritor llegó a comentar: ¡Qué va a hacer una novela un físico! ¿Y cómo defenderme cuando mis mejores antecedentes estaban el futuro? ¹³² (Sábato, 2008: 87).

Поистовећивање Сабата са протагонистом првог објављеног романа (1948) могуће је и у делу тога што се Сабато, у периоду живота када пише *Тунел*, осећа несхваћеним и усамљеним, а такав је лик Кастела – он очајнички жели да неко досегне посебан смисао његове слике *Материнство*; Сабато, пак, жели своју прилику да се докаже као писац. Сликер Кастел, који је живот провео у самоћи, доживотно корача тунелом, а једина нада за излазак из њега је случајан сусрет са непознатом девојком на својој изложби. На другој страни, Сабато је у периоду писања првог романа такође заробљен у сопственом тунелу, којим хода ка непрегледном циљу и са надом да је на правом путу - изабрао је окушати се у писању романа и сада бојажљиво промишља да ли ће резултат његових скривених идеја имати будућност. О раздору света науке и уметности јунак Сабато говори и у *Абадону*, изједначавајући их са појмовним и подземним светом:

“Y luego, ese desgarramiento entre cu mundo conceptual y su mundo subterráneo. Había abandonado la ciencia para escribir ficciones, como una buena ama de casa que repentinamente resuelve entregarse a las drogas y la prostitución.“ ¹³³ (Sábato, 1981: 38).

У *Писму далеком младићу у Абадону* јунак Сабато наводи да писању човек прибегава када више не може издржати и када схвати да ће полудети због опсесија које га прате из најдубље таме, а о признању стваралаца каже:

“Es que para admirar se necesita grandeza, aunque parezca paradójico. Y por eso tan pocas veces el creador es reconocido por sus contemporáneos: lo hace casi siempre la posteridad, o al menos esa especie de posteridad contemporánea que es el extranjero. La gente que está lejos. La que no ve cómo tomás el café o te vestís.” ¹³⁴ (Sábato, 1981: 113).

На овом месту Сабато прави алузију на свој први роман и чињеницу да су га савременици више оспоравали него хвалили, мислећи да Сабато више може пружити друштву као научник него као писац. Сабатов *Тунел* су одбили скоро сви издавачи у земљи; најзад, позајмица великодушног пријатеља омогућила је Сабату објављивање романа у књижевном часопису *Sur*, који је био одмах распродат. Следеће године Сабато је примио вест о његовом француском издању захваљујући залагању А. Камија. Роман

¹³² „Један чувени писац имао је коментар: „Зар један физичар да напише роман!“ А како да се браним када су моји најбољи преци били у будућности?“ (Сабато, 2004: 105);

¹³³ „А потом, раздор између појмовног и подземног света. Napustio je nauku da bi pisao fikciju, kao kad bi neka dobra domaćica iznenada rešila da se oda drogama ili prostituciji.“ (Sabato, 2003: 33);

¹³⁴ „Da bi se čovek divio mora biti velik, premda to izgleda paradoksalno. I zato savremenici tako retko priznaju stvaraoца – to gotovo uvek čine potonje generacije, ili barem ona vrsta savremenog potomstva koju predstavlja inostranstvo. Ljudi koji su daleko. Oni koji ne vide kako piješ kafu i kako se oblačiš.“ (Sabato, 2003: 99);

је са одушевљењем прихватила француска публика, а Сабата је прославио овај француски писац, који је читаоцима скренуо пажњу на *Тунел*. Стога се закључује да су *especie de posteridad contemporánea* (врста савременог потомства) и *la gente que está lejos* (људи који су далеко) заправо Ками, који је у кључном тренутку имао историјску улогу за афирмацију Сабата као будућег аргентинског класика. О жудњи да хиспаноамерички савременици признају вредности оној уметности која представља спасење и говори о озбиљним духовним бригама и очајничкој потрази за смислом, а која се увелико развијала на европском тлу, Сабато говори у есеју *Пре краја*:

“He hablado acerca de lo importante que ha sido su aporte a nuestra cultura; pero el mutuo y sincero aprecio que no teníamos, no me dispensaba del inconveniente de no ser francés.”¹³⁵ (Sábato, 2008: 88-89).

Иако је у време духовне кризе само кроз уметност могао да изрази своју тескобу и очај, јер она једина обухвата целокупност духа, Сабато до краја живота није одговорио на питање, због чега је са тридесет година, када му је наука осигуравала мирну и достојну будућност, напустио дотадашњи живот; све зарад неизвесности, у чије су се окриље укоренили несигурност и страх од неуспеха:

“Nunca me he considerado un escritor profesional, de los que publican una novela al año. Por el contrario, a menudo, en la tarde quemaba lo que había escrito durante la mañana. Y así, cuentos, ensayos y obras para teatro los he visto consumirse en el fuego, al que también estaba destinado *Sobre héroes y tumbas*; tantas han siempre mis dudas.”¹³⁶ (Sábato, 2008: 89).

Због специфично изложених ставова о односу романа и друштва у свом целокупном уметничком изразу, Сабато није уживао подршку издавачке индустрије и публицитет као други хиспаноамерички аутори, који су идентификовани са „бумом“ хиспаноамеричког романа; издавачи га у то време нису сматрали комерцијалним писцем (Soldatić, 2002: 145). Проучавајући Сабатова дела упоредо са догађајима из његовог живота, сложићемо се са закључком А. Манчић (2003: 391) да се за Сабата књижевно стварање не разликује од душевних искустава, те да је тешко одредити да ли спознаја коју нам Сабатов роман нуди долази као знање „које је већ стечено па преточено у роман, или је она исход коме роман треба да води.“ Одроз биографског елемента у Сабатовим делима може се посматрати кроз још једну значајну животну

¹³⁵ „Поближе сам говорио о важности коју је њен допринос имао за нашу културу; али узајамно и искрено поштовање које смо имали једно према другом, није ме ослобађало нелагодности што нисам Француз.“ (Сабато, 2004: 107);

¹³⁶ „Никада себе нисам сматрао професионалним писцем, од оних који објављују један роман годишње. Напротив, често бих после подне спаљивао оно што сам написао током јутра. И тако сам приче, есеје и позоришне комаде гледао како уништава ватра, којој је такође био намењен *О јунацима и гробовима*; толике су увек биле моје недоумице.“ (Сабато, 2004: 107);

околност, а то је саобраћајна несрећа у којој је страдао његов син Хорхе Федерико¹³⁷; на трагу овог догађаја се може анализирати на који се начин у Сабатовим делима мењало његово виђење концепта религије, коју је сматрао видом спасења и ослободила. Истовремено ће се указати на чињеницу да је Сабато своје религиозне ставове највећим делом базирао на теизму и агностицизму, ниҳилизму, а кроз поједине стваралачке фазе провејавала је и метафизика наде.¹³⁸ Сабато, у духу агностицизма, непрекидно тражи доказ за постојање Бога, јер је немогуће одржати наду и не сумњати, када је у свету толико несрећа које су задесиле људе:

“Cómo mantener la fé, cómo no dudar, cuando se muere un chiquito de hambre, o en medio de grandes dolores, de leucemia o de meningitis, o cuando un jubilado se ahorca porque está solo, viejo, hambriento y sin nadie, como sucede ahora, ¿dónde está Dios? (...) Como dice Dostoievski, Dios y el Demonio se disputan el alma del hombre, y el campo de batalla es el corazón de ese desdichado.”¹³⁹ (Sábato, 2008: 171-172).

Имајући у виду да је наведено размишљање о борби Бога и Ђавола садржано у есеју *Пре краја*, који је написан након трагичног догађаја у Сабатовом животу, онда не чуди што он сматра да је борба Бога и Ђавола бесконачна и да у њој Бог није тако моћан да победи свог супарника. Сабато верује у Бога, али безуспешно тражи доказ о његовом присуству – не прихвата чињеницу да би његов Бог допустио околико зла и страдања недужних људи; стога у есеју *Отпор* о постојању Бога Сабато закључује:

“...si Dios existe y es infinitamente bondadoso y omnipotente, está encadenado, porque no se lo percibe.”¹⁴⁰ (Sábato, 2000: 48).

Бол, који можемо осетити у свим Сабатовим делима, нераскидиво је повезан са постављањем питања о постојању Бога и проналажењу смисла постојања. Сабато константно тражи Бога, не би ли му вера олакшала овоземаљску тескобу и привидно објаснила све противуречности. Сабато наводи да се након синовљевог одласка све суновратило, те да потиштеност због његовог губитка не може да савлада. Дао би све своје књиге и углед како би повратио његову близину, јер ништа не може умирити Сабатову тескобу, бол и мисли које тону у раздирање. Сломљен Хорхеовом смрћу,

¹³⁷ Тесна веза аутобиографије и фикције у највећој се мери манифестује у *Абадону*, када се приликом сусрета јунака С. и Хилберта спомињу клавир и портрет јунаковог сина, Хорхе Федерика (2003: 24-25), што такође представља прилог аргументацији да је јунак Сабато у *Абадону* заправо пројекција Сабата, аутора романа;

¹³⁸ О Сабатовој концепцији појмова Бога, религије и смрти опширније у раду *Схватање Бога, религије и смрти у есејима и романима Ернеста Сабата* (Чановић, 2020: 21-32);

¹³⁹ „Како одржати наду, како не сумњати, када један малишан умире од глади, или у неким боловима, од леукемије или од менингитиса, или када се пензионер обеси зато што је сам, стар, гладан и без игде икога, као што се сада дешава; где је Бог? (..) Како каже Достојевски, Бог и Ђаво расправљају о души човека, а бојно поље је срце тог несретника.” (Сабато, 2004: 212);

¹⁴⁰ „...уколико Бог постоји и ако је бескрајно добар и свемоћан, он је спутан ланцима, јер је неприметан.“ (Сабато, 2004: 81);

Сабата се пита какав се то Бог наизглед крије иза његове патње, док са бескрајном надом ишчекује тренутак када ће се поново срести са сином на другом свету (Сабато, 2004: 182, 184, 188). На другој страни, Сабато сматра да са престанком веровања човек лако пада у стање очаја и започиње живот у свету без смисла. Зато у есеју *Људи и зупчаници* наглашава да не треба питати како се борити када изгледа да свет нема смисла и када изгледа да је смрт потпуни крај живота, већ обратно, треба слутити да:

“...el mundo *debe de tener un sentido*, puesto que luchamos, puesto que a pesar de toda la sinrazón seguimos actuando y viviendo, construyendo puentes y obras de arte.”¹⁴¹ (Sábato, 2003: 62).

Стварањем уметничких дела човек је напросто изабрао да пред собом има вечност. Отуда је и човекова борба, упркос свим недаћама, задивљујућа, и као таква представља доказ да свет има тајанствени смисао и да човек може досегнути величину вечности. Борба Сатане и Божанског духа је неуморна, али победа добра ће нам показати пут ка издизању из блата очајања (Sabato, 2005: 58).

Нихилизам је, према Сабатовом схватању, у двадесетом веку толико узео маха да је готово немогуће пренети вредности новим нараштајима (Сабато, 2004: 102). Носиоци нихилистичких идеја у Сабатовом књижевном опусу несумњиво су Кастел у *Тунелу* и Алехандра у роману *О јунацима и гробовима*. Промисљајући сврху постојања у *Тунелу*, Кастел појашњава:

“En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil.”¹⁴² (Sábato, 2008: 27).

Одговарајући на питање о смислу постојања, Кастел каже да је и рађање и умирање једна бескорисна комедија; појмовна парада његовог песимизма гласи: *ништа нема смисла, патња и мајушна планета која јури према ничему, рађање у болу* и живот као *бескорисна комедија*. Сублимирано: на граници нихилизма стоји бескорисни бесмисао. Ту, чини се, за Бога тешко да има места. Јер, питање Кастеловог поимања Бога своди се један једини појам – смисао. Па, ако ништа нема смисла – нема ни Бога, који се и библијски и филозофски тумачи као врховни давалац и означитељ смисла. Исконски атеизам и мржњу према Богу, који је кривац за узалудан живот, Сабато је у следећем роману преточио у лик Алехандре:

¹⁴¹ „...svet mora imati nekakav smisao, jer se borimo, jer uprkos svem besmislu nastavljamo da delamo i živimo, gradimo mostove i stvaramo umetnička dela.“ (Sabato, 2005: 52);

¹⁴² „Na jednoj majušnoj planeti, koja juri prema ničemu već milionima godina, radamo se u bolu, rastemo, borimo se, razbolevamo se, patimo, drugima nanosimo bol, vičemo, umiremo, umiru i drugi se rađaju da bi počeli ponovo beskorisnu komediju.“ (Sabato, 2003: 37);

“...todo el odio rebotó contra Dios (...) Tía Teresa había dicho que yo iba a ser una perdida y por lo tanto Dios también pensaba así, y no sólo lo pensaba sino que seguramente lo quería.”¹⁴³ (Sábato, 2007: 50).

Узевши у обзир да се сукоб између наде и стрепње, односно између Ђавола и Бога, одражавао у Сабатовој души током целог живота, то је он ту борбу инкорпорирао у ликове својих романа. Тако су Кастел у *Тунелу*, као и Алехандра у роману *О јунацима и гробовима*, заправо Сабато у тренуцима потпуног бесмисла и метафизике очаја; насупротив томе, Бруно у роману *О јунацима и горобовима* следи теизам и метафизику наде из Сабатових есеја са почетка и краја његовог књижевног стваралаштва, када каже да:

“...el hombre no está sólo hecho de desesperación sino de fe y de esperanza; no sólo de muerte sino también de anhelo de vida; tampoco únicamente de soledad sino de momentos de comunión y de amor. Porque si prevaleciese la desesperación, todos nos dejaríamos morir o nos mataríamos, y eso no es de ninguna manera lo que sucede.”¹⁴⁴ (Sábato, 2007: 166).

Сабато увек осцилира између разочарења и наде, с тим да нада на крају превагне. Ма колико био свестан немоћи Бога у борби са Ђаволом, човек за њега треба да настави да црпи наду и енергију да живи, упркос многобројним разлозима да се у све сумња. Најзад, у *Разговорима са Борхесом* (1988: 30) Сабато разматра могућност да „наш ум не разуме божанске намере, јер је наш ум саздан за свет ограничености“. Да се његов живот завршава попут оног у *Тунелу* Сабато потврђује у есеју *Пре краја*:

“Mi vida parece ir acabando como *El túnel*, con ventanales y túneles paralelos, donde todo es infinitamente imposible, ¡Qué extraño, qué terrible es que al acercarse la muerte vuelvan estas tristísimas metáforas!”¹⁴⁵ (Sábato, 2008: 146-147).

Сваки тунел, па и тунел Сабатове спознаје смисла, симбол је тескобе, немира, страха пред тешкоћама, нестрпљења да се задовољи жеља. Сабатов тунел подразумева пут од бескорисног бесмисла до божанског смисла - у оба правца, наизменично, свакодневно и вечно.

Сагледавајући присуство елемената херметичности унутар Сабатових дела, закључује се да степен разумевања Сабатових есеја и романа зависи од разумевања неколико њихових значењских кључева:

¹⁴³ „...svu mržnju sam usmerila protiv Boga (...) Tetka Tereza je rekla da ću biti propalica, što znači da i Bog tako misli, i ne samo da misli nego sigurno i želi.“ (Sabato, 2012: 67);

¹⁴⁴ „...čovек nije saždan samo od beznađa nego i od vere ili nade, ne samo od smrti nego i od želje za životom, ne samo od usamljenosti nego i od trenutaka zajedništva i ljubavi. Ukoliko bi prevladavalo beznađe, svi bismo se prepustili smrti ili bismo se ubili, a to se ipak ne dešava.“ (Sabato, 2012: 215);

¹⁴⁵ „Мој живот се изгледа полако завршава попут *Тунела*, са великим прозорима и паралелним тунелима, где је све бескрајно немогуће. Како је чудно, како је страшно то што се ове тужне метафоре враћају када се смрт приближи.“ (Сабато, 2004: 181);

- Сабато превазилази сопствену самоћу успостављањем комуникације са читаоцима;
- Сабато наставља борбу за достојанство и спас кроз комуникацију са читаоцима;
- Сабатовом комуникацијом са читаоцима у есејима се надвладава неостваривост комуникације јунака у романима.

Проблем комуникације међу јунацима у Сабатовим романима несумњиво се тумачи на другачији начин, уколико се упоредо са њима ишчитавају Сабатови есеји, у којима су уобличене Сабатове теоријске мисли, а уједно је и комплетирана Сабатова стваралачка личност и искуство; другачије речено, сва недоречена места у романима попуњавају се Сабатовим мислима исказаним у есејима. Да је роман за Сабата првенствено истраживање човека и да за остварење овог циља писац мора да прибегне свим расположивим средствима, без размишљања о кохерентности и јединству романа (Soldatić, 2002: 129), Сабато потврђује у *Абадону*, у којем користи различите стилске поступке: документарнореалистичке, лирскореалистичке, а повремено и надреалистичке (Pavlović-Samurović, 1993: 707). Иновацију представља Сабатово ступање у властити роман са циљем да објасни себи и читаоцу могућност исказивања размишљања, која га најдубље тиште и највише заокупљају (Mančić, 2003: 388).

У есејима *Пре краја* и *Отпор* херметичност се губи, јер је у њима Сабато на транспарентан начин изложио своје метафизичке и етичке немире, укључујући свеобухватно разоткривање своје личности:

“Un Dios en cuya fe nunca me he podido mantener del todo, ya que me considero un espíritu religioso, pero a la vez lleno de contradicciones, con instantes en los que soy propenso a creer en actos demencialmente milagrosos, y épocas en las que vuelvo a caer presa del pesimismo y la depresión.”¹⁴⁶ (Sábato, 2008: 171).

На другој страни, Сабато је у јунаке својих романа преточио разочарање у људе, будући да је и сам у више наврата признао да је имао животних периода када је био неприступачан људима, несхваћен и затворен у свом свету. Бег од самоће, тескобе и немира Сабато је остварио уточиштем у свету фикције, тако да се може рећи да је Сабато најутицајнији писац у кругу научника. Утисак о вечитој Сабатовој усамљености потврђује и О. Бароне након завршеног последњег разговора између Борхеса и Сабата када, признајући своју књижевну немоћ у описивању тишине, за њих каже да су то „два човека који се повлаче, који ућугаше и који се вратише у сопствену самоћу“ (1988:

¹⁴⁶ „Бога у чијој вери никада нисам могао да нађем потпуну подршку, иако се сматрам побожним духом, али истовремено пуним противречности, и на махове сам склон да верујем у махнито чудесна дела, а понекад ме опет обузме песимизам и депресија.“ (Сабато, 2004: 211);

182). Херметичност, у смислу теже разумљивости и немогућности проналажења значења у току комуникације међу јунацима, задржава се у различитој мери у Сабатовим романима – *Тунел* представља подстицајно дело за тражење дубљег смисла неостваривости комуникације у следећим романима, док се *Абадоном* читалац упућује на упознавање са ранијим делима, у циљу сазнања због чега за Сабата стварност не може бити једноставна. У есејима *Појединац и Универзум*, *Људи и зупчаници*, *Хетеродоксија* и *Писац и његове утваре* дају се шири контекстуални оквири у сагледавању кључних појмова у Сабатовој теоријској мисли – комуникација у дехуманизованој уметности из угла романсијера и комуникација у човековом унутрашњем свету. Стога, потреба за разјашњењем свих односа у комуникативном току између човека и универзума може бити остварена проучавањем искључиво целокупног Сабатовог књижевног израза, како би се на адекватан начин произвела значења и ускладиле све претпоставке и предвиђања. У *Абадону* је евидентна реализација намере аутора да он више не буде посматрач или хроничар, већ је Сабато одлучно закорачио у свет фикције, како би у суживоту са својим двојницима покушао прозрети велику тајну комуникације:

“Sólo publiqué dos novelas de las cuales únicamente EL TÚNEL lo fue con toda decisión, ya sea porque en aquel tiempo aún mantenía bastante candor, o porque el instinto de conservación no era todavía suficientemente intenso, o, en fin, porque en ese libro no penetraba a fondo en el continente prohibido.”¹⁴⁷ (Sábato, 1981: 22).

Најзад, *Абадон* је можда најхерметичније Сабатово књижевно остварење, јер је његова хибридна отежавала рецепцију код шире читалачке публике. Ипак, жудњу за миром и откривањем тајне постојања и комуникације Сабато није успео умирити нити у *Абадону*, нити у последњим написаним делима - у есеју *Пре краја* на једном месту каже да се и четрдесет година касније враћа на места где је себи постављао тескобна питања везана за постојање: парк Лесама, Сересова статуа, где се Мартин тајно састајао са Алехандром (2008: 189). То уједно и показује да ликови у књижевном делу, према Сабатовом поимању романа, увек излазе из душе самог ствараоца (Soldatić, 2002: 141).

¹⁴⁷ „Objavio sam samo dva romana, od kojih je jedino *Tunel* neopozivo roman, bilo zato što sam u ono vreme još bio prilično bezazlen, bilo zato što nagon za održanjem u meni još nije bio dovoljno snažan, bilo zato što, napokon, u toj knjizi nisam do dna prodro u zabranjenu oblast.“ (Sabato, 2003: 19);

3.3.1. Динамика читања дела Е. Сабата – процес интеракције читаоца и аутора

На прагматичком нивоу проучавања комуникације указаће се и на процес сарадње Сабата и читаоца, у складу са становиштем рецепционистичке критике. Наиме, Сабатови есеји написани су у форми размишљања и закључивања, те се он у њима поставља доминантно у односу на читаоца, односно полази од чињенице да сваком читаоцу мора нагласити који су то недостаци савременог друштва и шта је у њему неопходно мењати; другим речима, својим текстовима покушава обликовати читаоца. Употребом разноврсних стилских поступака, богатством израза и бриским реченицама у романима, затим хронолошки износећи чињенице из приватног живота (есеј *Пре краја*) и показујући у којој мери и на којим пољима треба пружити отпор тековинама савремене цивилизације (есеј *Отпор*), Сабато читаоца уводи у своју димензију сагледавања целокупног животног пута. Сабато није био уверен да његова дела могу пружити уточиште читаоцу у потрази за смислом живота, јер није сигуран какав оптимизам може понудити онима који од њега траже очајничку помоћ (Сабато, 2004: 208). Ипак, сматрао је да, уколико може разбудити и једног појединца из обезвољене масе, његова мисија стварања друштвено ангажоване литературе је успела. Имајући у виду да је био писац међу научницима, односно да се за свој књижевни пут определио тек након озбиљног бављења физиком, Сабато није до краја био уверен у исправност свог животног избора и на том путу се стално преиспитивао. Једно од таквих истраживања је спровео у есеју *Хетеродоксија*, када Сабато, бавећи се односом између душе и духа, наглашава да душа симболизује појединца, несвесно, живот, грех, ноћно и ђавоље, а дух означава особу, над-ја, жртвовање живота, врлину, дневно и божанско. Сабато у наставку каже:

“La novela es el alma, el pensamiento es el espíritu. Escribo novelas porque tengo alma, no solamente espíritu. Porque soy imperfecto.”¹⁴⁸ (Sábato, 2003: 70).

У теоријском делу рада је наведено да Римон-Кенан (2007: 150) под читањем подразумева континуирани процес стварања хипотеза и њиховог оснаживања, развијања и модификовања. Усредсређивањем на аспекте интеракције читаоца са Сабатовим текстом, рећи ћемо да есеји са почетка његовог књижевног стваралаштва у читаоцу развијају посебну компетенцију тумачења фрагментарности духа и конфликта

¹⁴⁸ „Roman je duša, misao je duh. Pišem romane zato što imam dušu, a ne samo duh. Zato što sam nesavršen.” (Sabato, 2005: 73);

између телесног и духовног (вечног), релативног и апсолутног, између смртног и бесмртног. Дух је оно што Сабато жели, а душа оно што Сабато јесте – с обзиром да је роман душа, то и писање романа за њега представља надстварност; Сабато би себе сматрао савршеним када би био само моралиста, односно онај који располаже „чистом мишљу“. Стога, читалац Сабатове наративне прозе бива увучен у Сабатов универзум дихотомије човека и ирационалног ума - хипотезе о снажној еуфорији која Сабата води ка писању романа, а које он наводи у есејима са почетка књижевног стваралаштва, читалац оснажује приликом сусрета са Сабатовим романима.

Уопштено говорећи, у есејима је аутор уједно и главни приповедач, тако да се, сем уколико није другачије наглашено, све идеје и мишљења изнесена у есејима приписују конкретној јединки, односно писцу есеја. Уколико за једног од главних јунака есејистике поставимо Сабата и покушамо довршити говорну карактеризацију ликова у Сабатовој прози, рећи ћемо да је мотив неостваривости комуникације мотив који се неминовно понавља кроз романе *Тунел* и *О јунацима и гробовима*, али да *Абадон* и есеји показују да на врхунцу те неостваривости стоји Сабатов покушај да успостави комуникацију са читаоцима. Стога и не изненађује што је један од својих последњих есеја Сабато завршио речима:

“No quiero morirme sin decirles estas palabras.

Tengo fe en ustedes. Les he escrito hechos muy duros, durante largo tiempo no sabía si volverles a hablar de lo que está pasando en el mundo. El peligro en que nos encontramos todos los hombres, ricos y pobres (...)

No podemos hundirnos en la depresión, porque es, de alguna manera, un lujo que no pueden darse los padres de los chiquitos que se mueren de hambre. Y no es posible que nos encerremos cada vez con más seguridades en nuestros hogares.

Tenemos que abrirnos al mundo. No considerar que el desastre está afuera, sino que arde cono una fogata en el propio comedor de nuestras casas. Es la vida y nuestra tierra las que están en peligro.”¹⁴⁹ (Sábato, 2008: 179).

Будући да је у есејима аутор истовремено и главни приповедач, Сабато се у есејима јавља као хомодијегетички приповедач. Иако је познато да је Сабато у својим есејима на многим местима говорио о романима које је написао, покушавајући да објасни разлоге њиховог настајања, занимљиво је да у есеју *Отпор* Сабато изједначава

¹⁴⁹ „Не желим да умрем, а да вам не кажем ове речи.

Имам веру у вас. Написао сам вам веома грубе чињенице, дуго нисам знао да ли да вам поново говорим о ономе што се дешава у свету. Опасности у којој се налазе сви људи, богати и сиромашни (...)

Не смемо запасти у депресију, јер је она, на неки начин, луксуз који себи не могу да приуште родитељи малишана што умиру од глади. И не можемо се сваки пут све боље осигурани затварати у своје домове. Морамо се отворити према свету и схватити да се пропаст не налази напољу, већ да гори попут разбуктале ватре у самој трпезарији наших кућа. У опасности су, заправо, живот и наша земља“ (Сабато, 2004: 219-220);

наративни ниво на којем се налазе он и Бруно, јунак романа *О јунацима и гробовима*, поново показујући да су за њега фикција и аутобиографија неодојиве:

“¿Cómo había dicho Bruno una vez? La guerra podía ser absurda o equivocada, pero el pelotón al que uno pertenecía era algo absoluto.”¹⁵⁰ (Sábato, 2000: 48).

Имајући у виду поставке рецепционистичке критике, која је оријентисана ка читаочевом одговору, рећи ћемо да се, приликом читања Сабатових дела, читаочев лични доживљај интензивира самим тим што се информације не дају постепено; перспектива читања подстиче читаоца на уклапање наизменично изнесених података – ликови романа и поетика романа изложени су у есејима, а основе егзистенцијалистичке поетике су развијене у романима. Дакле, читалац у својству Сабатовог активног сарадника модификује перспективу читања – прагматика Сабатових текстова показује да он заправо креира процес изражавања, али га читалац усмерава. Када је у питању разграничавање појединих наративних токова, приповедачев ток често бива подељен на два правца – правац наслућеног пишевог гледишта наспрам правца писца као приповедача (Izer, 1989: 56). Стога, читалац постаје најзначајнији играч у Сабатовој књижевној игри, самим тим што конструише значења повезивањем, односно допуњавањем и довршавањем текста који је аутор произвео.

Подсетићемо да Изер (1989: 51-55) сматра да свако књижевно дело остварује свој смисао при интеракцији са реципијентом, док комуникација отпочиње премошћавањем јаза између експлицитног и имплицитног, откривења и скривености. Сабато своју аутобиографију завршава рекапитулацијом живота и свих утицаја који су допринели формирању његових политичких и етичких ставова. На експлицитан начин се обраћа читаоцу, указујући му на фаталне последице које ће материјализам и глобализација оставити на животе људи. Упркос критичкој и песимистичкој визији друштва, Сабато своје књижевно стваралаштво заокружује позивом који упућује младим људима – они су за Сабата једина нада. Есеј *Пре краја* није књига мемоара у традиционалном смислу речи, јер у њему Сабато не представља само свој живот и животни пут, већ могућности тог живота за читаоце, за младе људе, који разочарани актуелном ситуацијом, можда траже на његовим страницама разлог за живот. Криза је одувек била суштински покретач Сабатовог живота и дела. Из дела у дело Сабато је анализирао, разматрао и

¹⁵⁰ „Како је оно једном приликом казао Бруно? Рат може да буде бесмислен или погрешан, али је род којем човек припада апсолутан.“ (Сабато, 2004: 80);

представљао неку од криза – кризу постмодернизма, кризу која се продубила глобализацијом и неолиберализмом, кризу која се убрзава и која подстиче Сабата да испишује странице овог есеја. Назив *Пре краја* читалац може, стога, интерпретирати на два начина – „пре краја“ Сабатовог живота, тренутак писања аутобиографије, или „пре краја“ човечанства, тренутак пре него нас криза доведе до неповрата. Ради се о упозорењу, скретању пажње, начину да се читаоцу можда последњи пут саопшти оно што Сабато говори још од 1945. године и свог првог прозног дела *Појединац и Универзум* (Urbina, 2005).

Фиш скреће пажњу на чињеницу да књижевно дело представља место неодређености, а у оквиру критичке методологије која се бави процесом читања, он сматра (1989: 46) да се процес разумевања дела одвија у условима односа између површинске структуре у времену и непрекидног проверавања оног што би, према пројекцији читаоца, дубинска структура требало открити да је. На пољу рецепције књижевног дела, Сабато упозорава да наша свест није јасна ни кохерентна, а да појединац ни сам не зна каква су његова осећања. Слична је ситуација и са јунацима романа, који не остају исти када их упозна читалац (Soldatić, 2002: 147). Стога је и јаз који израђа из дијалога јунака у Сабатовим романима оно што подстиче читаоца да попуњава празнине својим пројекцијама.¹⁵¹ Најупечатљивија Сабатова порука читаоцима налази се на крају есеја *Отпор*, када он, мирећи се са неминовношћу своје смрти од које се не плаши, каже:

“He olvidado grandes trechos de la vida y, en cambio, palpitan todavía en mi mano los encuentros, los momentos de peligro y el nombre de quienes me han rescatado de las depresiones y amarguras. También el de ustedes que creen en mí, que han leído mis libros y que me ayudarán a morir.”¹⁵² (Sábato, 2000: 86).

На расстанку се Сабато маестрално захваљује свима онима који су умели да га извуку из депресије, а посебно читаоцима који су остали верни његовим делима; на тај начин су му олакшали близину смрти. Сабато ни на самрти не заборавља да се захвали свима који су веровали у њега, те се закључује да су му ти исти читаоци дали снагу да достојанствено живи последње дане свог живота – спречили су га у намери да побегне од света, својим писмима, речима на улицама и својом беспомоћношћу. У Сабатовој

¹⁵¹ О анализи конверзације јунака Сабатових романа и језичком сукобу као Сабатовој наративној стратегији видети поглавље 3.1.8. синтаксичког нивоа проучавања комуникације;

¹⁵² „Заборављао сам велике делове свога живота док, напротив, још на мом длану пулсирају сусрети, тренуци опасности и имена људи који су умели да ме извуку из депресије и оних који су ми ублажили горчину. Међу њима су и имена вас који верујете у мене, који сте прочитали моје књиге, и који ћете ми помоћи да умрем.“ (Сабато, 2004: 143);

прози се наративни правац који се односи на фиктивног читаоца издваја тиме што реципијент Сабатових дела није само посматрач, већ и актер у универзуму Сабатове прозе, самим тим што допуњава оно што није изречено. Динамика читања Сабатових дела остварује се оном истом синтезом појединачног и општег о којој је он говорио у збирци *Појединац и Универзум*, а у тој синтези је уједно кључ комуникације – и док у том есеју Сабато синтезу наводи као кључ комуникације међу научницима, дотле се у интеракцији аутора и читаоца синтеза остварује активношћу читаоца и његовим уписивањем у структуру Сабатове фикционалне творевине.

3.3.2. Дијалoшка концепција језика у делима Е. Сабата

У циљу анализе начина дијалогизирања у Сабатовим делима, најпре ћемо подсетити на концепт дијалогизма као основе Бахтиновог начина мишљења. Наиме, Бахтин је на примеру дела Достојевског (којег је сматрао оснивачем и представником полифонијског романа као новог романескног жанра), показао да дијалогизам подразумева могућност креирања простора да идеје воде дијалог. Бахтин је дијалог видео као основу свих компоненти текста. Због начина на који је истраживао метафизички вид људског бића (обузетост безнадежном самоћом човека, покушаји комуницирања са другима и растрзаност бића између добра и зла унутар свога бића), Сабато се може сматрати једним од значајних следбеника Достојевског (Pavlović-Samurović, 1993: 701). У хиспаноамеричкој књижевности се утицај Достојевског јавља након 1930. године, када у оквиру хиспаноамеричког романа започиње и удубљивање у психологију ликова, а у складу са наведеним утицајем Сабато сматра да писац сада треба да почне да ствара у времену које се мери тескобним ишчекивањима, тренуцима бола или екстазе, приказујући душевна стања лика, са његовим визијама, осећањима и идејама. Имајући у виду да је савремени роман открио Другог, Сабато поставља писцу задатак да се бави појединцем, те да описује тоталну стварност са становишта различитих Ја појединца (Soldatić, 2002: 137-139). Да је Достојевски један од руских писаца који су у великој мери утицали на његово образовање, Сабато је навео и у есеју *Пре краја*:

“*Crimen y castigo*, que a los quince años me había parecido una novela policial, luego la creí una extraordinaria novela psicológica, hasta finalmente desentrañar el fondo de la mayor novela que se haya escrito sobre el eterno problema de la culpa y la redención.”¹⁵³ (Sábato, 2008: 44).

¹⁵³ „Роман *Злочин и казна*, који ми је са петнаест година деловао као полицијски, касније сам сматрао изванредним психолошким романом, да бих коначно проникао у срж највећег романа који је икада написан о вечитом проблему кривице и искупљења.“ (Сабато, 2004: 53);

Полифонијско дијалогизирање се најпре може сагледати на примеру Сабатовог *Тунела*, у којем Кастел „није објектан лик, већ пуноважна реч, *чисти глас*; ми њега не видимо, ми га чујемо“ (Bahtin, 2000: 48). Прича у роману протиче у Кастеловим дијалозима, чак и када је сам:

“Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia. ¿Por qué esos cambios de voz en el teléfono el día anterior? ¿Quiénes eran esas gentes que "entraban y salían" y que le impedían hablar con naturalidad? Además, *eso probaba que ella era capaz de simular.*“¹⁵⁴ (Sábato, 2008: 31).

Након што је позвао телефоном у нади да ће још истог дана договорити сусрет, од којег је очекивао важне ствари, Кастел добија вест да је Марија отишла на село и оставила у стану писмо за њега. У Кастелу се буде прве сумње због бројних недоумица на које нема одговор – због чега је одлучила да оде на село и уколико је одлучила о одласку, зашто га о том путу није обавестила у претходном телефонском разговору; у вези са недоумицама настају и Кастелове претпоставке да је Марија можда хтела још једанпут побећи од њега, те да се бојала неизбежног сусрета са Кастелом као првог дана. Дијалогичност Кастелове речи огледа се у томе што он не приказује Маријин поступак одлучивања и чин одласка на село, већ о њему дискутује – сукобљава се, расправља и тражи заједничку истину; његов монолог је заправо дијалог, јер се Кастел у току монологизирања стално осврће на идеје са којима полемише (Milosavljević, 2000: 467).

Двогласну реч (реч са оријентацијом на туђу реч), као главни предмет Бахтиновог разматрања у оквиру полифонијског романа (2000: 169), лингвистика не познаје. Стога, тај тип речи, према Бахтиновог схватању, треба да буде предмет проучавања металингвистике. У *Тунелу* доминира унутрашње дијалогизирана двогласна реч, јер је већина Кастелових речи повезана са освртањем на Маријину реч:

“En uno de esos arrebatos de desesperación, le había dicho que algún día quería, al atardecer, mirar, desde una colina, las torres de San Gemignano. Me miró con fervor y me dijo: "¡Qué maravilloso, Juan Pablo!" Pero cuando le propuse que nos escapásemos esa misma noche, se espantó, su rostro se endureció y dijo, sombríamente: "No tenemos derecho a pensar en nosotros solos. El mundo es muy complicado." Le pregunté qué quería decir con eso. Me respondió, con acento aún más sombrío: "La felicidad está rodeada de dolor."“¹⁵⁵ (Sábato, 2008: 69).

¹⁵⁴ „Kao što to uvek biva počeo sam tražiti sumnjičave detalje od ranije, kojima pre nisam pridavao značaj. Otkud ta promena u glasu prethodnog dana na telefonu? Ko su bili ti ljudi koji su „ulazili i izlazili“, a koji su je sprečavali da govori prirodno? Štaviše, *to je dokazivalo da je bila sposobna da simulira.*“ (Sabato, 2003: 42);

¹⁵⁵ „U jednom od onih naleta očaja kazao sam joj da bih želeo jednom obići sa njom u sumrak пристаништа на Seni или осматрати са nekog brežuljka kule Svetog Heminjana. Žarko me je pogledala i rekla: „Divno, Huan Pablo!“ Ali kad sam joj predložio da pobegnemo još iste noći, uplašila se, lice joj je otvrdlo i мрачно је kazala: „Nemamo pravo da mislimo samo na nas. Svet je vrlo komplikovan.“ Pitao sam je šta je htela tim да каже.

Дијалогичност романескне речи у *Тунелу* одражава се у чињеници да у говору јунака нема објективности, већ роман представља полемички обојену приповест. Унутар романа различити јунаци су носиоци различитих (супротстављених) идеја и мисли – Кастел идеје обузетости неодређеном тугом, Марија је носилац идеје способности владања собом, а целокупни роман представља идеју немогућности потпуног сједињавања и мирења са тужним, крхким и неухватљивим тренуцима комуникације. Чињеница да је протагониста романа *Тунел* јунак, чији је глас конципиран онако како се у романима обичног типа конципира глас самог аутора (Bahtin, 2000: 4), додатно поврђује тезу да се *Тунел* може сагледати као роман полифонијског жанра. У следећем одломку из романа *О јунацима и гробовима* наилазимо на двогласне речи, у значењу речи у којима се одвија спор гласова:

“*Pero me necesita, me ha elegido, pensó también. De alguna manera lo había buscado y elegido a él, para algo que no alcanzaba a comprender. Y le había contado cosas que estaba seguro jamás había contado a nadie, y presentía que le contaría muchas otras, todavía más terribles y hermosas que las que ya le había confesado. Pero también intuía que habría otras que nunca, pero nunca le sería dado conocer. Y esas sombras misteriosas e inquietantes ¿no serían las más verdaderas de su alma, las únicas de verdadera importancia? Había tenido un estremecimiento cuando él mencionó a los ciegos, ¿por qué? Se había arrepentido apenas pronunciado el nombre Fernando, ¿por qué?*”¹⁵⁶ (Sábato, 2007: 56).

Мартин у дубокој тишини размишља о Алехандриним поступцима, док она спава надомак његове руке. Помисао да је никада неће у потпуности упознати за њега представља болно откривење – колико год да му се чини незаштићена, Алехандра остаје за Мартина далека и недостижна. Одломак започиње најпре репродукованим Алехандриним речима, док се на крају чује Мартинов глас са интонацијом узнемирености и радозналости, чиме се постиже функција скривеног дијалога и скривене полемике. Дијалог Мартина и Алехандре је „недовршен“ и у њему никада не бива изговорена последња реч; Мартинова двогласна реч у роману јесте реч која упућује на мисао, хтење, отпор другог (Милосављевић, 2000: 467), (у овом случају Алехандре), а мноштво наведених пуновредних гласова представља незаменљив

Odgovorila je još mračnije: „Sreća je okružena bolom.“ Naglo sam je ostavio, bez pozdrava.“ (Sabato 2003, 91-92);

¹⁵⁶ „*Prak, potreban sam joj, ona me izabrala, pomisli takođe. Naravno, u neku ruku, ona ga je potražila i odabrala za nešto što mu je bilo nedokučivo. Ispričala mu je ono što nikada nikome nije pričala, a predosećao je da će mu ispričati još mnogo toga strašnijeg i lepšeg od onog što mu je poverila. Međutim, u isti mah je slutio da postoje i druge stvari koje mu nikada neće biti otkrivene. A te zagonetne i uznemirujuće senke, zar one nisu baš ono najiskrenije u njenoj duši, jedino što je istinski značajno? Zadrhtala je kada je on pomenuo slepe. Zašto? Pokajala se čim je pomenula ime Fernando. Zašto?*“ (Sabato, 2012: 74-75);

принцип за остваривање полифонијских принципа у конструкцији целине (Bahtin, 2000: 32).

Полифонијско дијалогизирање као посебан начин комуникације у Сабатовим романима у знатној је мери представљено у *Абадону*, у којем јунаци супротстављају своје „истине“, а њихови светови су многоструко испреплетани. У разговору са Араухом јунак Сабато, говорећи о књижевности самопосматрања, наводи:

“Ya estoy harto de esta clase de imbecilidades. Por qué no levantamos el nivel filosófico de este diálogo? Claro, el paralogismo que tienen en la cabeza es más o menos así: la introspección significa hundirse en el yo, el yo solitario es un egoísta que no le importa el mundo, o un contrarrevolucionario que intenta hacernos creer que el problema está dentro del alma y no en la organización social, etc. Pasan por alto un pequeño detalle: el yo solitario no existe. El hombre existe en una sociedad, sufriendo, luchando y hasta escondiéndose en esa sociedad. Vivir es convivir. El yo y el mundo, vamos. No ya sus actitudes voluntarias y vigilantes son la consecuencia de esa convivencia. Hasta sus sueños, sus pesadillas. Hasta sus delirios de locos. Desde ese punto de vista, la novela más subjetiva es social, y de una manera directa o tortuosa está dando un testimonio de la realidad entera.”¹⁵⁷ (Sábato, 1981: 90).

Техником вишегласја се у *Абадону* служи јунак у циљу указивања на идеју јунака Сабата да роман самопосматрања не постоји засебно од романа друштва, те да ће писац дати право сведочанство о свету заправо симбиозом Ја и света. Сабатово излагање има дијалогски карактер, јер му разговор са Араухом служи као простор за изражавање својих идеја – о усамљеном Ја и његовом месту у друштву, саживљавању Ја и света у целину која укључује снове, кошмаре и бунило лудила. Јунак Сабато не дијалогизира са Араухом, већ са својом идејом неодвојивости Ја и света – борба, патња и скривање у друштву представљају Другог, а само је помоћу Другог и у кореспонденцији са Другим могуће спознати природу и место властитог Ја (Милосављевић, 2000: 468). У *Абадону* јунак Сабато доприноси дијалозима како би нагласио значај личног и јединственог доживљаја стања у друштву, уметности као израза индивидуалности и стварности субјекта који се не може занемарити. Његове идеје почињу да живе и да се формирају искључиво кроз дијалогске односе са другим, туђим идејама, јер само у живом контакту са другом мишљу, оваплоћеној у туђем гласу, то јест у туђој свести израженој у речи, људска мисао постаје права мисао, то јест идеја (Bahtin, 2000: 84).

¹⁵⁷ „Dosta mi je više takvih budalaština. Zašto ne bismo malo podigli filozofski nivo ovog razgovora? Jasno, pogrešan zaključak koji vam stoji u glavi, manje-više je ovakav: samoposmatranje znači uranjanje u sopstveno ja, u usamljeničko i samozivo ja kome svet nije važan, ili kontrarevolucionarno ja koje pokušava da nas primora da poverujemo kako teškoća leži u duši a ne u društvenom uređenju, itd. Tu je zanemarena samo jedna malenkost: usamljeno ja ne postoji. Čovjek postoji u društvu, pati, bori se, pa čak i skriva u društvu. Živeti znači saživeti se. Ja i svet, hajte, molim vas. Nisu samo njegovi voljni, smišljeni stavovi posledica tog saživljavanja. To su i snovi, i košmari. Čak i bunilo ludaka. Sa tog stanovišta gledano, i najsubjektivniji roman govori o društvu, i posredno ili neposredno svedoči o čitavoj stvarnosti.“ (Sabato, 2003: 155-156);

Сагледавајући жанровске карактеристике Сабатових романа у складу са Бахтиновом концепцијом поетике Достојевског (елементе полифонијског романа, идеју и двогласну реч), рећи ћемо да се Сабатова концепција комуникације у романима заснива на самоисказивању јунака романа, односно на њиховом супротстављању спољашњој довршености. Применом Бахтинових ставова о роману Достојевског на Сабатове романе, закључује се да је и Сабатова стваралачка концепција базирана на дијалогизирању јунака као посебном начину комуникације; стога аутор Сабато несумњиво дијалогизира у својим есејима када говори о духовним вредностима свога времена, о самоћи и тишини, Апсолуту, вапају за сусретом и тескоби. Ипак, иако је Достојевског помињао на бројним местима у својим есејима, између осталих, у *Хетеродоксији*:

“El verdadero Dostoievsky no es el moralista de su Diario, sino el criminal de *Crimen y castigo*.“¹⁵⁸ (Sábato, 2003: 70),

Сабато је основне поставке изворног полифонијског романа најбоље уобличио у својим романима, чији су јунаци продукт интеракције неколико гласова, свести или погледа на свет. За Сабата је од мањег значаја шта његов јунак представља у свету у односу на питање шта за његовог јунака представља свет – у тим јунацима је отелотворено мноштво самосталних гласова и свести, како би се показало да њихова стварност није увек једноставна. Сходно наведеном, ни прави Сабато није моралиста из својих есеја, већ свака од усамљених и некомуникативних јединки из својих романа.

3.3.3. Говорни чиновни у комуникацији јунака у делима Е. Сабата – могућност остварења језичких исказа

Прагматичком анализом језика може се сматрати и истраживање произведених аспеката значења, али не из формалних својстава речи и конструкција, већ из начина на који су искази употребљени и на који се повезују са контекстом у којем су исказани; значајан концепт који повезује појмове значења и контекста јесте концепт говорног чина. Подсетићемо на полазну тачку Серловог становишта, а то је запажање да људи, приликом давања исказа, уједно изводе и чиновне различитих врста, као што су саопштавање, питање, захтев, наређивање, обећавање итд. Ти говорни чиновни у комуникацији независни су од синтаксичких и семантичких категорија; тако се, на пример, приликом упућивања захтева, могу користити различите синтаксичке форме, које, унутар својих семантичких садржаја, поседују различита значења и тон. Стога,

¹⁵⁸ „Pravi Dostojevski nije moralista iz svoga *Dnevnika*, nego zločinac iz *Zločina i kazne*.“ (Sabato, 2005: 72);

треба разликовати прагматичну снагу исказа насупрот његовом семантичком смислу - док се семантика бави представљањем референтне реалности кроз језички систем, прагматика се бави представљањем ситуационалне реалности посредством језика, а наведене реалности нису у потпуности одвојене (Leech and Short, 2007: 233-236). Релевантност анализе говорних чинова за разумевање комуникације у Сабатовим романима испитаће се, најпре, у одломку из романа *О јунацима и гробовима*:

“— Bueno — dijo Martín, juntando todas sus fuerzas —, me voy...
Alejandra se acercó y apretándole el brazo le dijo que se verían pronto. Martín inclinó su cabeza.
— Te estoy diciendo que nos veremos pronto — insistió ella, irritada.
Martín levantó la cabeza.
— Bien sabes, Alejandra, que no quiero interferir en tu vida, que tu independencia...
No terminé la frase, pero luego agregé:
— No, quiero decir que... al menos... querría verte sin apuro...
— Sí, claro — admitió ella, como si meditara.
Martín se animó.
— Trataremos de estar como antes, ¿recordás?
Alejandra lo miró con ojos que parecían mostrar una incrédula melancolía.
— ¿Qué, no te parece posible?
— Sí, Martín, sí — comentó ella, bajando su mirada y poniéndose a hacer unos dibujos con el lápiz—. Sí, pasaremos un lindo día... ya verás...
Animado, Martín agregó:
— Muchos de nuestros desencuentros últimos se debieron a tus trabajos, a tus apuros, a tus citas...”¹⁵⁹ (Sábato, 2007: 139).

Уколико би наш задатак био да дијалог Мартина и Алехандре пренесемо другом лицу, без директног навођења њихових исказа, могли бисмо то учинити употребом одговарајућих уводних глагола за преношење реченог у форму индиректног говора (*Martín dijo (je rekao)*, *Alejandra insistió (je insistirala, поновила)*, *Martín agregó (je додао)*); међутим, таква интерпретација указује само на идеју континуитета природе лингвистичке размене Мартина и Алехандре, али се наведеним начином парафразирања пренебрегавају она значења изреченог која леже у суптилним додатним

¹⁵⁹ “- Pa dobro – rekao je Martin, skupivši svu snagu – ja odoh.

Alehandra mu pride i stežući mu mišicu reče da će se uskoro videti. Martin pognu glavu.

-Kažem da ćemo se uskoro videti – ponovi ljutito.

Martin podiže glavu.

-Alehandra, ti dobro znaš da ne želim da se mešam u tvoj život, da je tvoja samostalnost...

Nije dovršio rečenicu, ali zatim dodade:

-Ne, hoću da kažem...barem...želeo bih da te vidim bez žurbe...

- Da, naravno – složi se ona, kao da se premišlja.

Martin živnu.

-Pokušaćemo da nam bude kao ranije, sećaš li se?

Alehandra ga pogleda sa izrazom setne neverice u pogledu.

-Šta, zar misliš da nije moguće?

-Jeste, Martine, jeste – reče ona, obarajući pogled i poče da pravi olovkom neke crteže. – Da, provešćemo lep dan... videćeš već...

Ohrabren, Martin primeti:

-Uzrok mnogih naših nesporazuma u poslednje vreme su tvoji poslovi, žurba i sastanci...” (Sabato, 2012: 181-182);

значењима, која нису транспарентно исказана, али се могу разумети или осетити (Leech and Short, 2007: 235). Серлова теорија говорних чинова значајна је за проучавање дискурса, у наведеном случају конверзације Мартина и Алехандре, у смислу довођења у везу илокуторних чинова у комуникацији са принципом изразивости. Наиме, илокуторне чинове у комуникацији из наведеног одломка, као потпуне говорне чинове, означавају следећи глаголи: *decir* (рећи, казати), *insistir* (поновити, инсистирати), *terminar* (довршити), *admitir* (признати, потврдити, сложити се), *agregar* (додати, приметити) и *meditar* (премишљати се). Дакле, уколико се под локуторним чином сматра сами чин говорења, онда је илокуторни чин извођење дате радње. За нашу анализу су од највећег значаја перлокуторни чинови, односно дејство које говорни чин има на реципијента у комуникацији. Другачије речено, перлокуторни чинови су чинови који су повезани са појмом последице или утицаја који илокуторни чинови имају на делање, мишљење или веровање слушаоца (Serl, 1991: 72). Проучавање дејства исказа на понашање саговорника и слушаоца у комуникационом току Мартина и Алехандре доводи до закључка да постоји неслагање у информативној и комуникативној намери саговорника - Мартинова информативна намера је да обавести Алехандру о свом изласку из просторије, а комуникативна да својим одласком наведе Алехандру да га заустави, приђе му и обећа поновни сусрет, односно да пронађе време за њега. Када јој саопштава да не жели да јој одузме превише времена и угрози њену самосталност, али да жели да њихов следећи сусрет не буде проведен у журби, Мартинова комуникативна намера је да објасни Алехандри да је незадовољан квалитетом њиховог дотадашњег односа. У наставку се Алехандрин информативна намера исказује у виду кратких и потврдних одговора на Мартинов предлог да покушају да им „буде као раније“, чиме се закључује да је њена комуникативна намера да покаже незаинтересованост за пролонгирање односа са Мартином, а уједно и да изрази сумњу у могућност његовог побољшања. Последњим илокуторним чином, када Мартин објашњава да су узрок њихових неспоразума у последње време Алехандрини послови, журба и састанци, остварује се перлокуторни чин - Мартин је знао да би било какав прекор (на који се овим путем жели имплицитно указати) имао нежељено дејство, стога се трудио да Алехандри ништа не пребаци.

У оквиру теорије говорних чинова може се говорити о њиховој успешности или неуспешности - наређење или питање је успешно уколико доводи до одговора (Leech and Short, 2007: 235). У комуникацији Мартина и Алехандре долази заправо до индиректног упућивања на елементе ситуације - Алехандра је Мартина најпре

уплашила својим нејављањем, затим дајући обавештење да ће се опет видети, она је уверила Мартина да ће следећи сусрет бити без журбе, те да је разлог нејављања био обим посла. Мартин предлогом да им буде као раније *наводи* Алехандру да схвати да ће сви неспоразуми бити решени, док у њеним кратким одговорима *добива* *утеху* – ова обавештења и предлози представљају илокуторне чиновне, који имају утицај или за последицу мишљење или веровање саговорника, односно перлокуторне чиновне (*уверити, навести да схвати и утешити*).

Аналитичке везе између оног што говорник мисли, оног што изражена реченица значи, оног што говорник намерава да саопшти и оног што слушалац разуме, можемо сагледати у следећем примеру комуникације Кастела и Марије у *Тунелу*:

- “— Pero podías tenerlas guardadas sin leerlas. Eso sólo prueba que las releíste hasta quemarlas. Y si las releías sería por algo, por algo que debería atraerte en él.
— Yo no he dicho que no me atrajese.
— Dijiste que no era tu tipo.
— Dios mío, Dios mío. (La muerte tampoco es mi tipo y no obstante muchas veces me atrae).¹⁶⁰ Richard me atraía casi como me atrae la muerte o la nada. Pero creo que uno no debe entregarse pasivamente a esos sentimientos. Por eso tal vez no lo quise.”¹⁶¹ (Sábato, 2008: 50).

Кастелова комуникативна интенција на овом месту јесте да постављањем питања натера Марију да призна да ли је гајила осећања према извесном Рикарду, односно да потврди да Кастел није, поред Аљендеа, био једини мушкарац у њеном животу. Кастелова испитивања Марије приликом сваког сусрета бивају чешћа, како због њених ћутања, тако и њених погледа, изгубљених речи и одлазака на имање. У свим Кастеловим испитивањима имплицирано је неповерење према Марији у вези са њеним објашњењима. Кастелова тврдња да Марија није спалила Рикардова писма из разлога што је тај мушкарац некада привлачио, има за циљ да натера Марију да оправда свој поступак, а Марија својим објашњењем на који је начин Рикард привлачио, жели да разувери Кастела да је та веза била нешто више од платонске љубави. Поново указујући на један од њихових претходних разговора, у којем је Марија навела да Рикард није њен тип мушкараца, Кастелова намера је да је подсети на ранија искуства и истовремено

¹⁶⁰ Део у пасусу (реченица у загради) изостављен је у званичном преводу романа. Превод ауторке рада би гласио: *Ni smrt nije moj tip, ali me, ipak, dosta puta privuče*;

¹⁶¹ „-Ali mogla si ih čuvati i ne čitati. To samo dokazuje da si ih mnogo puta čitala dok ih nisi spalila. A ako si ih toliko puta čitala, to je bilo zbog nečega. Zbog nečega u njemu što te je moralo privlačiti.

-Nisam rekla da me nije privlačio.

-Rekla si da nije bio tvoj tip.

-Bože moj, bože moj. Rikard me je privlačio kao što me privlači smrt ili ništavilo. A verujem da čovek ne treba tim osećanjima da se preda pasivno. Možda ga zbog toga nisam volela.“ (Sabato, 2003: 67);

увреди или понизи, чиме се уједно реализује и перлокуторни чин. Рећи ћемо да се уобичајена конверзација Кастела и Марије у *Тунелу* заснива на Кастеловом упућивању питања, изношењу тврдњи и понављању Маријиних речи (илокуторни чиновни), који имају за циљ да код Марије проузрокују колебање, узбуђење, утученост и потиштеност. Илокуторна функција Кастелових говорних чиновна постиже се описивањем и приговарањем у вези са ситуацијама из Маријине прошлости, при чему већина његових захтева за разјашњењем поступака Марија игнорише, а његове тврдње побија; стога се закључује да се Маријини искази уопште не остварују или се њихова комуникативна намера не реализује. Елементи говорне ситуације у *Тунелу* распоређени су на начин да Кастелови искази имају перлокуторни ефекат, а што је мања могућност успеха у преношењу тачно одређеног значења Кастеловог исказа, утолико је ироничан тон његовог говорног чина јачи.

Примењивањем теорије говорних чиновна на улоге у комуникацијској ситуацији јунака Сабатових романа, закључује се да се илокуторни искази најчешће користе за следеће облике деловања: уверавања и разуверавања у говорној ситуацији Мартина и Алехандре и изражавања сумње, добијања признања и потврде, упућивања увреде и исказивања неповерења у комуникацији Кастела и Марије. Имајући у виду чињеницу да перлокуторни чиновни, у својству јединица прагматичког нивоа анализе, не морају да кореспондирају са јединицама синтаксичке и текстуалне анализе, те да се они не могу вербално изразити (на супрот вербализованом садржају илокуторног чина), рећи ћемо да услови, односно могућности за њихово остварење у конверзацији јунака Сабатових романа нису испуњени, самим тим што искази јесу изречени, али њихова значења нису изражена.

3.3.4. Комуникативни акт и правила успешне комуникације јунака у делима Е. Сабата

Пре него се пређе на анализу Сабатових дела у складу са прагматичком теоријом „логику конверзације“ и на проналажење прагматичких садржаја у прагматичком моделу разумевања комуникације, у овом поглављу рада ће се најпре направити увод путем испитивања комуникативног акта код јунака Сабатових романа помоћу анализе комуникативне перспективе реченице. Наиме, Болдирев и Виноградова (2015: 934) сматрају комуникативну перспективу реченице суштинским предусловом успешне

комуникације, а дефинишу је као вербализацију датих и нових информација или као њихово препознавање у процесу интеракције. Начин организације дате и нове информације, која се огледа, између осталог, и у степену заједничких знања говорника и слушаоца, може се сагледати на примеру Кастеловог дискурса у следећим одломцима из *Тунела*:

“APENAS salí del correo advertí dos cosas: no había dicho en la carta por qué había inferido que ella era amante de Hunter; y no sabía qué me proponía al herirla tan despiadadamente...”¹⁶² (Sábato, 2008: 77);

“Ahora necesito que me respondas a una sola pregunta: ¿te acostás con él?”¹⁶³ (Sábato, 2008: 52).

Дакле, нове информације се преносе профилисањем „ниског нивоа заједничког знања говорника и слушаоца“ (Boldyrev and Vinogradova, 2015: 937), а оно се у наведеним примерима конкретизује првенствено у:

-лексичкој јединици *no sabía qué me proponía al herirla tan despiadadamente* (*нисам знао шта сам хтео с тим што сам је тако свирепо рањавао*), у смислу Кастеловог недостатка свести (незнања) о својим поступцима;

-структури сложене реченице, у којој њен зависни део *que me respondas a una sola pregunta* (*да ми одговориш само на једно питање*) представља захтев за давање нове информације, док независни део реченице представља одговор на предметни захтев; у циљу веће изражајности, именици *la pregunta* (*питање*) претходи употреба облика *una*, који може бити ознака и за неодређени члан и за основни број. Процесуирање информација (датих или нових), садржаних у наведеним примерима, повезано је са интерпретацијом функција негације (*no sabía*), експресивности (*una sola pregunta*) и означавања (именовања) реченичних функција (*¿te acostás con él?*). Дакле, након повратка са имања у град, Кастел је послао Марији писмо, у којем јој говори да не разуме како је могуће да она говори речи љубави и њему, и мужу и Хунтеру, при том не саопштавајући како је донео закључак о њеном односу са Хунтером и апострофирајући Маријино „лежање“ са неколико мушкараца; још једно у низу „свирепих“ рањавања Кастел спроводи над Маријом, када од ње тражи признање да са Аљендеом има односе иако не жели, те да Аљендеа држи у уверењу да га жели. Стога је повезивање датих и нових информација у Кастеловом комуникативном акту (било путем писма или у усменој конверзацији са Маријом) одређено у *Тунелу* увек његовим комуникативним циљем (Кастел је желео да му се Марија врати) – изванредан фонд заједничких знања

¹⁶² „Tek što sam izašao iz pošte, primetio sam dve stvari: u pismu nisam kazao zašto sam zaključio da je ona Hunterova ljubavnica; i nisam znao šta sam hteo s tim što sam je tako svirepo ranjavao...“ (Sabato, 2003: 103);

¹⁶³ „Sad želim da mi odgovoriš samo na jedno pitanje: imaš li telesnih odnosa sa njim?“ (Sabato, 2003: 70);

саговорника постоји, али они не настоје сарађивати у процесу постизања успешне комуникације. Комуникативна перспектива реченице у Кастеловом дискурсу може се сагледати и кроз интеракцију тзв. тематских и операционалних концепата (Boldyrev and Vinogradova, 2015: 937) - дата информација одражава тематске концепте, који су резултат квантитативне и квалитативне акумулације лингвистичког и ванлингвистичког знања у свим когнитивним активностима; насупротив томе, у оквиру нове информације садржани су оперативни концепти, односно ситуационална значења, која представљају, у следећем примеру, резултат Кастелове „посебне конфигурације тематских концепата унутар његових интерпретативних активности у комуникативном процесу“:

“Lo importante, lo verdaderamente importante, era que recordaba la escena de la ventana: "La recordaba constantemente." ¹⁶⁴ (Sábato, 2008: 19).

Информација која је активирана у Кастеловој свести служи као референтна тачка и дато знање (информација) садржано је у главној реченици (*Lo importante, lo verdaderamente importante, era... – Оно што је важно, што је заиста важно...*). У зависном делу реченице (*que recordaba la escena de la ventana: "La recordaba constantemente."* – *је да се сећа сцене са прозорчетом: »стално је се сећала«*), оперативни концепти засновани на тематским концептима носе ново знање, које је резултат Кастелове конфигурације датог знања – цитирајући Маријине речи у вези са својом сликом на изложби, Кастел занемарује чињеницу да је након изговарања тих истих речи Марија уплашено побегла. Утисак који је слика оставила на Марију представља за Кастела кључни механизам за креирање заједничког света и у тој Маријиној реченици је, не само изражена, већ и обликована слика целог једног света. Проучавајући Кастелову комуникативну стратегију, рећи ћемо да се унутар ње издвајају две оријентације – она која је усмерена на Марију и она која је усмерена на читаоца; у првој оријентацији Кастелова тенденција је да минимумом речи искаже максимум информација, а у другој обратно - да максимумом речи искаже минималну информацију. Испитујући комуникативну перспективу реченица у Маријином дискурсу у *Тунелу*, рећи ћемо да су њене реченице информативно неодређене или празне, јер упркос Кастеловој истрајности на упућивању захтева за Маријиним одговорима, њене реченице не саопштавају нове информације. Међутим, иако нове информације нису вербализоване у Маријином дискурсу, Кастел их препознаје у процесу интеракције (на пример, када закључује о односу Марије и Хунтера), што је додатни чинилац неуспешности њихове комуникације.

¹⁶⁴ „Ono što je važno, što je zaista važno, to je da se seća scene sa prozorčedom: »stalno je se sećala.«“ (Sabato, 2003: 26);

Извођење одговарајућих закључака из оног што је речено или написано, често зависи од могућности примене релевантних претпоставки о свету (укључујући и језик) на језичку „поруку“. На тај начин и контекст, о којем правимо претпоставке приликом интерпретације нечијег исказа, може утицати на његово значење или смисао (Short, 2013: 222). Отуда се и постојање пресупозиција, као једног од прагматичких садржаја у својству микро-претпоставки или подразумеваних информација, може сагледати на примеру *Абадона*:

- “No, por favor, no se vaya – pidió Silvia.
- Para qué? Estas discusiones no tienen sentido.
- Pero, por favor, hay por lo menos un par de cosas que querríamos preguntarle – insistió Silvia.
- Qué cosas.
Bruno le pidió que se calmara, tomándolo suavemente de un brazo.”¹⁶⁵ (Sábato, 1981: 182).

Испитивањем комуникативног акта јунака Сабата, у делу када каже *Estas discusiones no tienen sentido* (*Ове расправе немају никаквог смисла*) и његовим устајањем у циљу напуштања дискусије са Силвијом, постаје јасно да је чињеница да је расправе те врсте јунак Сабато са истим саговорницима водио и раније, пресупонирана (претпостављена). На овом месту се може применити дистинкција М. Шорта (2013: 225) између пресупозиције која не може бити издвојена помоћу генерално шематизованог знања о свету, а под којом се подразумева претходно означена пресупозиција; насупротив њој стоји пресупозиција која је резултат шематизованог знања, а на примеру наведеног одломка то би била чињеница да ће Бруно, ухвативши Сабата лагано за руку, успети да га смири, како би се разговор могао у миру наставити. Имајући у виду да саговорница Силвија јунака Сабата у два наврата моли да не одлази, јер га жели питати за мишљење о многим стварима, указује се чињеница да Сабатов поступак није најприкладнији, те се у вези са тим јавља пресупозиција да су његови импулсивни и непредвиђени наступи током расправа уобичајени. Силвијина молба заправо пресупонира да је Сабатова разјареност стање на које су његови саговорници навикнути. У Сабатовим романима комуникативни акти главних јунака обликовани су на начин да аутор преноси поруку о понашању ликова на индиректан начин, односно посредством комуникативне размене међу јунацима. У том смислу, пресупозиција има за циљ да читаоцу помогне у

¹⁶⁵ „- Ne, molim vas, nemojte otići – zamoli Silvija.

- Zašto? Ove rasprave nemaju nikakvog smisla.
- Ali, molim vas, ima bar dve-tri stvari koje smo hteli da vas pitamo – bila je uporna Silvija.
- Koje stvari.

Bruno ga zamoli da se smiri, blago ga hvatajući pod ruku.“ (Sabato, 2003: 159);

креирању фикционалног света који се налази „иза“ романа (Short, 2013: 232). На том трагу ће се (не)остваривост комуникације међу јунацима на прагматичком нивоу проучавања, путем испитивања инференцијалних стратегија, анализирати и у потпоглављима која следе.

3.3.4.1. Грајсова прагматичка теорија „логике конверзације“ на примеру комуникације јунака у делима Е. Сабата

Како у семантици, тако и у прагматици, закључци о информацијама датих у исказима, у већој мери су резултат језичких инференција које један исказ може садржати, него оног што је експлицитно речено (Leech and Short, 2007: 236). Један од начина остваривања додатних значења исказа представљају импликатуре, за које је у теоријском делу рада наведено да их је у истраживања о језику увео филозоф Грајс, који је запазио да људи приликом разговора пристају на неку врсту прећутног договора да у конверзацијском току сарађују у циљу заједничког окончања разговора; овај договор је Грајс назвао начелом (принципом) сарадње (кооперативности). Четири установљене конверзацијске максиме (које, за Грајса, представљају правила којих се саговорници придржавају у току разговора) често се крше, што утиче на то да саговорник запажа разлику између онога што је говорник саопштио и значења које се крије у оног што је изречено; наведену разлику Грајс је означио као импликатуру (Leech and Short: 2007: 237). Испитујући одломак из *Тунела*, у којем је садржан дијалог Кастела и Марије:

“- Aunque no veo qué saldremos ganando — agregó tristemente.
— Muchas cosas — respondí —, muchas cosas.
— ¿Lo crees? — preguntó con acento de desesperanza.
— Desde luego.
— Pues yo creo que sólo lograremos hacernos un poco más de daño, destruir un poco más el débil puente que nos comunica, herirnos con mayor crueldad... He venido porque lo has perdido tanto, pero debía haberme quedado en la estancia: Hunter está enfermo.”
"Otra mentira", pense.
— Gracias — contesté secamente —. Quedamos, pues, en que nos vemos a las cinco en punto.“¹⁶⁶ (Sábato, 2008: 86-87),

¹⁶⁶ „-Ipak ne vidim da ćemo nešto postići – tužno je dodala.

-Mnogo šta – odgovorio sam – mnogo.

-Veruješ? – upitala je sa prizvukom očajanja.

-Naravno.

-A ja verujem da ćemo samo uspeti da jedno drugome nanesimo još bola, da još više porušimo slabi most koji nas spaja, da se ranimo sa više okrutnosti... Došla sam, jer si to toliko tražio, ali je trebalo da ostanem na imanju... Hunter je bolestan.

»Još jedna laž« – pomislio sam.

-Hvala – suvo sam odgovorio. – Ostalo je, dakle, na tome da ćemo se videti tačno u pet. ” (Sabato, 2003: 115);

рећи ћемо да је Кастелов одговор *Desde luego (Наравно)* на Маријино питање да ли верује да нешто може бити постигнуто приликом њиховог следећег сусрета, директан. Међутим, у Кастеловом одговору *Muchas cosas (Много шта)* на прву Маријину констатацију да она побољшање односа сматра немогућим, крши се Грајсова максима квантитета (количине информације), у смислу што Кастелов исказ није информативан у оној мери у којој би требало да буде, односно најприкладнији одговор на Маријин исказ би био *Yo veo qué saldremos ganando muchas cosas (Ја видим да ћемо постићи много тога)*. У следећем Маријиним исказу наведено је да она верује да ће у следећем сусрету нанети једно другом још бола (*hacernos un poco más de daño*), затим да ће још више порушити слаб мост који их спаја (*destruir un poco más el débil puente que nos comunica*) и ранити се са више окружности (*herirnos con mayor crueldad*) – дакле, Марија, не само да крши Грајсову максиму квантитета тиме што је њен исказ „информативнији него што је потребно“ (Grice, 1975: 26), већ уједно нарушава и максиму релације, не одговарајући на начин који је релевантан теми конверзације. На дубљем нивоу, Марија заправо, саопштавајући шта ће све они успети „остварити“ приликом следећег сусрета, имплицира да се њихов однос неће побољшати следећим састанком, а уједно да она не верује да постоји више било какав начин за унапређење њиховог односа и комуникације. На овом месту се потврђује став Лич и Шорта (2007: 239) да интерпретација импликатура претпоставља да је начело сарадње прекршено само на површинском нивоу, а да је, на дубљем нивоу, оно испоштовано; на примеру наведеног дијалога, то би значило да је Марија заправо дала свој одговор и мишљење на Кастелову претходну констатацију. На индиректну импликатуру наилазимо када у наставку дијалога Кастел на Маријино излагање одговори са *Gracias (Хвала)*, чиме се имплицитно указује на Кастелов ироничан тон конверзације; наиме, са његове тачке гледишта, овај разговор је добио облик борбе за контролу, односно свеукупна његова незаинтересованост за давање дужих одговора на Маријина питања и констатације показује да је за Кастела искључива сврха наведеног телефонског разговора да он добије Маријино обећање да ће се она појавити на заказани састанак – Кастел се трудио да прикрије своју мржњу, јер се плашио да Марија нешто не посумња и не дође на састанак, на којем је желио да потврди своје претпоставке да је Марија Хунтерова љубавница. На Маријину информацију да је требало да остане на имању, јер је Хунтер болестан (*Hunter está enfermo*), Кастел је узвратио информацијом којом се не држи

максиме релације: *Gracias ... Quedamos, pues, en que nos vemos a las cinco en punto* (Хвала ... Остало је, дакле на томе да ћемо се видети тачно у пет), чиме се показује да је Кастел „некооперативан“, те да жели пренети друго значење од оног које је дословно значење његовог исказа, а то је да је за њега Маријина изјава још једна у низу лажи у вези са њеним односом са Хунтером. За стварање и преношење имплицитног значења значајан је и механизам закључивања у виду пресупозиција, које представљају делове информације које говорник подразумева, како би исказ добио смисао у одговарајућем контексту (Potts, 2013: 2). У Маријиним исказима проналазимо пресупозиције у својству информација за које она претпоставља да су већ познате Кастелу, када, на пример, наглашава да ће једно другом нанети „још“ бола (*un poco más*), порушити „још више“ (*un poco más*) мост који их спаја и раниће се „још више“ (*con mayor crueldad*) – овде је пресупонирана информација да бол већ јесте нанет, да је слаби мост који их спаја донекле порушен и да је извесно рањавање у њиховом дотадашњем односу већ присутно. Дакле, Кастеловим нерелевантним одговором изречено је да је он захвалан на њеном потврдном одговору и да Марију очекује у пет сати, а заправо је имплицирана поновна неповерљивост коју Кастел осећа према Марији.

Анализирајући начин на који Кастел и Марија конструишу комуникативну ситуацију у *Тунелу*, закључује се да њихови искази преносе више значења него што је у дијалогу експлицитно речено. Процес разумевања значења њихових исказа указује да се њихова комуникација заснива на ниском нивоу придржавања начела кооперативности, којем додатно доприноси и атмосфера тензије и конфликта, са призвуком Маријине туге и очајања (*María agregó tristemente - Марија је тужно додала* и *María preguntó con acento de desesperanza - Марија је упитала са призвуком очајања*). Реконструкцијом Кастелових исказа у дијалогу, рећи ћемо да он у конверзацијској интеракцији крши Грајсове максиме квантитета и релације – у његовим исказима није садржана потребна количина информације или се одговором наговештава да његов исказ неће бити релевантан претходном исказу саговорника. Интерпретација значења Кастелових и Маријиних исказа показује да је конфликт у њиховом односу пресупонирана чињеница, односно тврдња коју подразумевају оба саговорника у комуникацији.

Дистинкција између оног што је речено и оног што исказано може значити, сагледаће се и на примеру комуникације Мартина и Алехандре у одломку из романа *О јунацима и гробовима*:

“ — ¿Por qué dijiste que se parecía físicamente?

- Porque espiritualmente yo soy muy distinta. Ella, según me cuenta Bruno, era suave, femenina, delicada, silenciosa.
 - Y vos ¿a quién te pareces? ¿A tu padre?
- Alejandra se quedó callada. Luego, separándose de Martín dijo con una voz que no era ya la misma de antes, con una voz quebrada y áspera.
- ¿Yo? No sé... Quizá sea la encarnación de alguno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás.”¹⁶⁷ (Sábato, 2007: 92).

На Мартиново упућено питање на кога личи, Алехандра одговара да не зна и у наставку својим исказом крши категорију квантитета – самим одговором *No sé* (*Не знам*) би се обезбедила максимална количина информације, која је потребна за дату ситуацију. Уместо тога, Алехандра пружа садржајнији и информативнији одговор *Quizá sea la encarnación de alguno de esos demonios menores que son sirvientes de Satanás* (*Можда сам отелотворење неког од оних мањих ђавола, сатаниних слугу*), чиме се истовремено остварују две инференцијалне стратегије – на првом месту пресупозиција: у Алехандрином одговору на Мартиново питање пресупонирана је чињеница да она има оца, а импликатура је да Алехандра не жели разговарати о њему (на тај закључак наводи и изненадна промена боје њеног гласа који одједном постаје сломљен (*con una voz que no era ya la misma de antes, con una voz quebrada y áspera*)). Оваквим одговором Алехандра уједно крши и Грајсове максиме модалитета, тиме што њен исказ обилује нејасним изразима и двосмисленостима, на пример, када себе упоређује са „малим ђаволима“, који за њу представљају „сатанине слуге“ (тиме Алехандра наговештава да она самостално не управља својим поступцима), као и Грајсову максиму релације, јер жели променити тему разговора. Када је Мартин упитао о физичкој сличности са мајком, у Алехандрином одговору постаје упитно и поштовање Грајсових максима квалитета, имајући у виду да она наводи духовне карактеристике своје мајке на основу Бруновог казивања, будући да Алехандра не памти мајку Хеорхину, јер је имала пет година када је она преминула. Дакле, полазећи од чињенице да Грајсову категорију квалитета чине три максиме, рећи ћемо да су у Алехандрином исказу испоштоване две максиме (Алехандра засигурно мисли да је Бруново казивање о догађајима њене породице истинито, чиме и њен исказ јесте истинит), али је донекле нарушена трећа

¹⁶⁷ „- Zašto kažeš da ste fizički bile slične?

-Zato što se u duhovnom pogledu veoma razlikujem od nje. Po Brunovom pričanju, ona je bila nežna, ženstvena, mila i tiha.

-A na koga ti ličiš? Na oca?

Alejandra je ćutala. Zatim se odmakla od Martina i promenjenim, slomljenim glasom rekla:

-Ja? Ne znam... Možda sam otelotvorenje nekog od onih manjih đavola, sataninih slugu.“ (Sabato, 2012: 120);

максима „не говори оно за шта немаш одговарајуће доказе“ (Grice, 1975: 27), јер је чињеница да Алехандра за тврдње о мајци нема доказе, узвешти у обзир да је се једва и сећа из детињства. Кључна импликатура у овом дијалогу садржана је у Алехандриним одговору на прво Мартиново питање – у њему не само да саопштава да се у духовном смислу она разликује од мајке, већ у наставку набраја мајкине особине, према Бруновом сведочењу; Хеорхина је била *suave, femenina, delicada, silenciosa* (нежна, женствена, мила, тиха). Стога ће саговорник у овом дијалогу (Мартин) или читалац романа произвести импликатуру, односно закључити да Алехандра за себе мисли да је груба, мушкобањаста, нељубазна и гласна (*desagradable, masculina, descortés, ruidosa*); Алехандра заправо овим начином наговештавања наводи Мартина на тражење импликатуре.

Испитивањем тока комуникације Мартина и Алехандре кроз прагматичку перспективу, односно начина на који партиципијенти у комуникацији следе одређена правила и образце у конверзацији, рећи ћемо да су Алехандрини искази у наведеном дијалогу релевантни и информативни, али недовољно јасни и истинити. Употребом пресупозиција и импликатура, као имплицитних механизма за тумачење значења самих исказа, доприноси се стварању разлике код слушаоца између оног што је његов саговорник изрекао и између оног што је саговорник мислио, односно између нивоа исказаног и нивоа имплицираног значења. На тај начин и Мартин у овом Сабатовом роману тумачи и закључује о оном што Алехандра није изрекла, односно о оном што она наговештава. У наведеном дијалогу циљ Мартинових питања јесте упознавање историје породице Видал Олмос, али кроз целокупни роман *О јунацима и гробовима* Мартин тежи да реконструише оно што је Алехандра својим одговорима намеравала да каже: какву је помоћ могао да јој пружи, због чега јој је потребан, да ли га воли, шта Алехандра сања и о чему размишља. Улога конверзацијских импликатура и пресупозиција у разумевању Алехандриног дискурса јесте да се укаже на некооперативан аспект њеног учествовања у комуникацији – она је узнемирена, драматична, трагична јединка; протагониста једног, за Мартина, непознатог, мрачног и неприступачног света, од чије тајанствености га подилази зебња.

Начин размењивања језичких порука, као и сагледавање повезаности језика и контекста, анализираће се и на примеру дијалога Наћа и Августине у *Абадону*:

- “Haciendo un tembloroso esfuerzo le preguntó si dormía:
- No, no duermo.

- Voy? – preguntó temblando.
Ella no contestó.
Después de vacilar un momento, Nacho se levantó y fue hacia la otra cama. Se sentó y acarició el rostro de su hermana, advirtiéndole que había lágrimas debajo de sus ojos.
- Dejame – dijo ella con dulzura, pero con una voz que nunca antes le había oído.
Y después agregó:
- Prefiero que no entrés.”¹⁶⁸ (Sábato, 1981: 103).

Некадашњу жустру Августину, на коју је Наћо навикао, у овој комуникативној ситуацији мења утучена и одсутна Августина. Иако је на пар места у *Абадону* назначено да су Наћо и Августина у крвном сродству, у роману се, генерално гледано, не могу пронаћи контекстуалне информације о појединостима њиховог односа, које би уједно и поједноставиле примену принципа прагматичке анализе њиховог конверзационог тока. Наиме, на „неприродност“ односа брата и сестре указују места у роману у којима је описан начин на који Наћо посматра Августину или су приказане сцене њиховог лежања у заједничком кревету скинуте одеће. У Наћовом исказу *Voy? (Да дођем)* који је упутио Августини, након што је осетио да је будна, узнемирана и да о нечему размишља, не поштује се, најпре, Грајсова максима квантитета, јер Наћов исказ није у довољној мери информативан да би се закључило да ли ће он само прићи њеном кревету или има и додатне намере, а импликатура која се препознаје јесте да Наћо питање поставља са намером да је помилује и утеши. Августининим неодговарањем и исказом који је уследио *Dejame (Пусти ме)*, нарушава се Грајсова максима релације, самим тим што заобилажењем одговора на питање да ли жели да Наћо дође до њеног кревета, Августина наговештава да жели да буде сама; кршењем наведене максиме препознаје се импликатура да Августина наговештава да не жели Наћово приближавање. Следећим Августинином исказом *Prefiero que no entrés (Боље немој да се пењеш)* постиже се кулминација двосмислености дијалога, у којем није јасно, најпре, да ли су елементи родоскрвнућа у односу Наћа и Августине присутни од раније, или овај разговор представља зачетак њихове инцестуозне везе. Пошто је Наћо већ пришао Августинином кревету, она претходним исказом наговештава да је заправо

¹⁶⁸ „Čineći ogroman napor upitao ju je da li spava:

-Ne, ne spavam.

- Da dođem? – upita drhteći.

Ona ne odgovori.

Oklevao je trenutak, a onda je ustao i prišao drugom krevetu. Seo je i pomilovao sestrično lice, primetivši suze na njenim obrazima.

- Pusti me – reče ona blago, ali glasom kakav dotad nije od nje čuo.

A onda dodade:

-Bolje nemoj da se penješ.“ (Sabato, 2003: 90);

препознала његову намеру (иако о њој ништа није експлицитно речено), али није јасно шта Августина мисли о таквом поступку, и уопште, о природи свог односа са Наћом. Рећи ћемо да у наведеном одломку кршење Грајсове максиме релације доводи до следеће импликатуре – Августина не жели ући нити у вербални сукоб са Наћом (на шта указује њен кратак исказ да не жели да је Наћо милује и брише сузе), а уједно ни у потенцијални физички сукоб (када унапред одбија блиски контакт са њим). У поређењу са претходно анализираним Сабатовим романима, оквири у којима се одвија комуникација Наћа и Августине у *Абадону* базирани су на највећем степену неодређености и нејасноће, а њихова комуникација сведена је на вербализацију минималних садржаја, краткотрајне застоје и збрку речи. Након последњег Августиновог исказа изреченог „необичном бојом гласа“, Наћо је застао не знајући шта да ради, а Августиново тело му се учинило недостижно и далеко.

Полазећи од чињенице да разумевање дискурса јунака укључује више од оног што је експлицитно речено, закључује се да постоји неколико перспектива разумевања текста *Абадона*, а његово шире разумевање непосредно је повезано са контекстуалним знањем, односно оним што је претпостављено и/или имплицирано текстом. Испитивањем природе лингвистичког значења Наћових и Августинових исказа стиче се утисак да је Сабатова опседнутост темом родоскрвнућа (која је зачета у роману *О јунацима и гробовима* односом Алехандре и њеног оца), у *Абадону* доведена до врхунца њеним спајањем са темом светог осећања тела. Овим се уједно потврђује да је за Сабата једна од основних одлика савременог романа тема заједништва душа, које се постиже зближавањем отелотворених душа; љубав, као највиши ступањ тог заједништва, остварује се преко телесног односа, који сада поприма метафизичку димензију (Soldatić, 2002: 139-140). Најзад, приказивањем комуникационог тока Наћа и Августине не представља се само немогућност његовог остварења, већ се кроз њихову неспособност изражавања предочава свеукупна ирационалност света и одсуство универзалног значења појма греха, као и неминовност пораза пред силама ирационалног.

Кршење Грајсове максиме квалитета иронијом може се сагледати и у одломку из разговора између Борхеса и Сабата, када они расправљају о теолошким питањима:

SABATO:

„Ideja da se katolicizam bazira na razumu je glupost. Bazira se na apsurdnosti i zato se ne može napadati. Razmišljajući logično o veri... Želeti da se posvete naše ljudske vrednosti, pre svega racionalne, nečemu što je nadmoćnije... Glupost.“

BORNES:

„Bog je već cenzurisao *Knjigu o Jovu*.“ (Sabato, 1988: 90).

Једна од круцијалних тема у опсежним разговорима Борхеса и Сабата јесте питање постојања Бога, као и однос католичке вере и здравог разума. У наведеном одломку Сабато, најпре, износи своје виђење католицизма, сматрајући да је вера заснована на апсурду, те да се о њој не може на логичан начин размишљати. Борхесовим коментаром Сабатовог исказа свесно је прекршена Грајсова максима квалитета – он не одговара ни потврдно ни одрично, али се из његовог исказа разазнаје да негира постојање свемоћног Бога, те да је човекова логика неспојива са појмом надмоћности и бесконачности. Борхес се у свом исказу „Bog je već cenzurisao *Knjigu o Jovu*“ користи импликатуром - Борхес претерује, изругује се и изриче немогуће тврдње (које су самим тим и неистините); имајући у виду да се у *Књизи о Јову* разматра питање патње и несрећне и незаслужене људске судбине, као и питање смисла вере у Бога, то Борхес наговештава да је и сам Бог „цензурисао“ ову књигу, јер човек ипак није у стању да проникне до божанског смисла, нити да схвати праведност и надмоћност Бога. Сабато би из ове импликатуре могао закључити да Борхес дели његове метафизичке и религијске ставове, а са тим у вези и мишљење да је нови хиспаноамерички роман резултат човекове свести о својој ограничениости; протагониста таквог романа је херој безнађа и апсурда, носилац метафизичких немира због оног специфично људског које му је иманентно.

3.3.4.2. Прагматички садржаји (конверзацијске импликатуре и пресупозиције) у функцији стилских поступака (есеји *Пре краја* и *Отпор*)

Есеј *Пре краја* (*Antes del fin*, 1998) представља врсту духовног тестаментa, у којем су у највећој мери оличене Сабатове емоције пред надлазећу смрт. Сабато се осећа дужним да генерацијама младих људи укаже на горуће проблеме, те да их на неки начин припреми на животну драму. У овом есеју Сабато хронолошки оживљава догађаје из свог живота - неколико деценија касније у односу на друга дела и на другачији начин сазнајемо чињенице о Сабатовом одрастању, тренутку опредељивања за науку и коначно, о одлуци о њеном напуштању и потпуном посвећивању писању. На овом месту су издвојене две импликатуре:

“Portentosas torres se derrumbaban frente a mí. Entre los escombros, como un yuyito entre rocas resecas, mi yo más profundo intentaba resurgir entre dudas, inseguridades y remordimientos.”¹⁶⁹ (Sábato, 2008: 75).

Како је, рећи ћемо, импликатура креативно недоречена мисао, на овом месту *portentosas torres* (чудесне куле) могу алудирати на појам времена, који је један од кључних појмова у Сабатовим есејима. Нарочито, у есеју *Пре краја*, који је и исписан у последњем трзају времена које је у том тренутку Сабату остало. Тим више што Сабато користи глагол *derrumbar* (урушавати), карактеристичан за ток времена и његову пролазност, Сабато своје најдубље ја (*mi yo más profundo*), како сам пише, поистовећује са *un yuyito entre rocas resecas* (коровом изниклим између огњених стена), које покушава да коначно, *васкрсне* (*intenta resurgir*) у том колоплету сумње, *несигурности и гриже савести* (*dudas, inseguridades y remordimientos*). Сада, када му је остало још нешто година живота, сумње и запитаности интензивније атакују на његову свест, па се Сабато бори да још једном осмисли свој свет и осветли чудесне куле од огњених стена. Порука је у бити једноставна - упркос протоку времена човек може и мора изнаћи снаге да осмисли зјапећи бесмисао, како у нама тако и око нас. Јасно је, имајући у виду поменути импликатуру, да Сабато нарушава Грајсову максиму модалитета, која гласи „буди јасан, избегавај нејасне изразе, избегавај двосмисленост, буди кратак и пази на ред“ (Grice, 1975: 27); Сабато је овде намерно двосмислен, другачије речено, вишезначан и поетичан. У наставку наводимо и следећу импликатуру:

“Entre esa multitud de colonizadores, mis padres llegaron a estas playas con la esperanza de fecundar esta »Tierra de promisión«, que se extendía más allá de sus lágrimas.”¹⁷⁰ (Sábato, 2008: 29).

У овом поетичном пасажу део *más allá de sus lágrimas* (даље од њихових суза) представља емотивно сведочанство о томе колики су пут Сабатови родитељи, преци, прешли до „Обећане земље“ (*Tierra de promisión*) - Аргентине. Сузе су резервисане за Италију и Албанију, одакле су очеви и мајчини преци. У подтексту ове импликатуре није само Сабатова прича и прича његове породице, већ много више – прича дела његовог народа, досељеника који су стварали Сабатову земљу. Сабато је, можемо рећи, читав есеј могао насловити са *Даље од суза*, имајући у виду његову поетичну вишезначност, нарочито прикладну тексту који је једна врста литерарног тестаментa. Сабато нам у овом одломку имплицира да је пространство земље наде веће чак и од

¹⁶⁹ „Чудесне куле урушавале су се преда мном. Међу њиховим остацима, попут корова изниклог између огњених стена, моје најдубље ја покушавало је да васкрсне између сумњи, несигурности и гриже савести.“ (Сабато, 2004: 92);

¹⁷⁰ „Међу мноштвом колонизованих, моји родитељи дошли су на ове плаже са надом да ће оплодити „Обећану земљу“, која се простирала даље од њихових суза.“ (Сабато, 2004: 29);

бола исељеника. Ипак, помисао о Аргентини, као утопијској земљи, надјачаће неизмерну бол свих оних који напуштају дотадашњу постојбину. Овде је, као и у претходној импликатури, прекршена Грајсова максима модалитета, са напоменом да се у оба одломка кршење односи искључиво на њен сегмент: „избегавај нејасне изразе“ и „избегавај двосмисленост“. Поменуто непоштовање максиме заправо произилази из Сабатовог поштовања метафоричног израза (*чудесне куле* – време, *Обећана земља* – Аргентина), чиме се читаоцу уједно оставља вид слободе за даљу интерпретацију Сабатовог израза.

У есеју *Omnoр (La resistencia, 2000)* Сабато критикује модерно друштво, индивидуализам, губитак духовних вредности, глобализацију, а наглашава потребу комуникације са другима. Сабато каже да је трагично што човек губи способност да разговара са другим људима и наглашава да су љубав и сусрет врхунски изрази живота; због недостатка комуникације човек проживљава дубоку егзистенцијалну самоћу. У првом писму под називом *Lo pequeño y lo grande (Мале и велике ствари)*, Сабато наглашава да једино духовне вредности могу да нас спасу од потреса који прете људској судбини. У наставку Сабато набраја духовне вредности прошлих и неминовно бољих времена: достојанство, несебичност, част, поштење, које су биле својствене већини људи. Анализом овог есеја наилазимо на следећу пресупозицију, која произилази из контекста:

“¿o es que se cree que prefieren escucharla mientras todos hablan de otros temas y a los gritos?”¹⁷¹ (Sábato, 2000: 9).

Узевши у обзир дефиницију пресупозиције као подразумеване, односно претпостављене информације, долазимо до закључка да Сабато овде указује на значајну разлику у интересовањима појединаца, унутар глобализацијом испретураног света. Као једну од нуспојава глобализације Сабато наводи телевизоре, музичке апарате, уједно и тоталну немогућност вербалног општења са појединцима у милионским градовима. Наводећи као пример ситуацију у кафани, Сабато наглашава да појединци нису у могућности да на миру попричају са пријатељем због превелике буке услед појачаних радио и тв-пријемника. Немогућност комуникације нас води у неминовну менталну стагнацију, јер смо ускраћени за вредну размену мишљења и схватања; Сабато нам указује да морамо наставити да развијамо своја чула и да се успротивимо трендовима данашњице, не прихватајући пасивни став као могуће решење - „слушање музике“ неће

¹⁷¹ „...јер, није ваљда да људи више воле да слушају музику док околу сви углас говоре о различитим темама и надвикују се?“ (Сабато, 2004: 15);

нам трајно одвратити пажњу од стварних проблема, који, по Сабату, могу бити решени искључиво конструктивним разговором. У следећем одломку Сабато, на веома знаковит начин, представља нешто што би се могло искористити и као савршена дефиниција саме импликатуре:

“Uno dice *silla* o *ventana* o *reloj*, palabras que designan meros objetos, y, sin embargo, de pronto transmitimos algo misterioso e indefinible, algo que es como una clave, como un mensaje inefable de una profunda región de nuestro ser. Decimos *silla* pero no queremos decir *silla*, y nos entienden. O por lo menos nos entienden aquéllos a quienes está secretamente destinado el mensaje. Así, aquel par de zuecos, aquella vela, esa silla, no quieren decir ni esos zuecos, ni esa vela macilenta, ni aquella silla de paja, sino Van Gogh, Vincent: su ansiedad, su angustia, su soledad...”¹⁷² (Sábato, 2000: 11).

Наиме, синтагме *palabras que designan meros objetos* (печи које означавају обичне предмете), али, којима се, *sin embargo, de pronto transmitimos algo misterioso e indefinible* (ипак, саопштава нешто загонетно или неописиво), *una clave* (кључ), *un mensaje inefable* (неизрецива порука), најбоље описују оно што је Грајс имао у виду када је говорио о настанку импликатура у тексту – да мора постојати начело сарадње међу саговорницима. Будући да Сабато путем својих есеја води разговор са читаоцима, а уједно да је овај одломак са почетка есеја *Отпор*, закључујемо да Сабато наговештава да ће остатак текста обилovati импликатурама, као и разлоге њиховог појављивања. Сабато у есејима заправо говори о *las sillas* (столицама), *las ventanas* (прозорима), *los relojes* (часовницима) и *los zuecos* (кломпама), са надом да сваки читалац разуме да је баш њему намењена скривена порука. У току читања есеја трагамо за садржајима имплицитног значења, јер смо већ добили назнаку да може доћи до непоштовања Грајсове максиме квантитета (количине информације) и максиме модалитета. Уколико је Грајс увео термин „импликатура“, можемо рећи да ју је Сабато на овом месту подробно дефинисао; значење наведене импликатуре би било: Ван Гог је овде Сабато и сви његови описи могућих механизма за пружање отпора, који следе у тексту, заправо су начин умиривања тескобе, немира и усамљености. Надаље, критикујући херметичност и пасивност, Сабато одбија да живот разматра као затворену категорију и наводи:

¹⁷² „Човек изговори реч столица или прозор или часовник, што су речи које означавају обичне предмете, али, којима, ипак, саопштава нешто загонетно или неописиво, нешто што је као некакав кључ, као некаква неизрецива порука из дубине нашега бића. Кажемо столица, али не желимо да кажемо столица, а ипак нас разумеју. Или нас барем разумеју они којима је та порука потајно намењена. Отуда, тај пар клопи, и та свећа, и та столица, не говоре о тим клопама, ни о тој бледуњавај свећи, ни о тој сламнатој столици, него о Ван Гогу: о његовом немиру, о његовој тескоби, његовој усамљености...” (Сабато, 2004: 17);

“La vida es abierta por naturaleza, aun en quienes la barrera que han levantado en torno a lo propio pareciera ser más oscura que una mazmorra.”¹⁷³ (Sábato, 2000: 14).

Сабато нам на овом месту имплицира да је појединац, ма колико био затворен или усамљен, истовремено способан за пружање невиђене љубави, а љубав је та која у нама пробуди и најуспаванија чула и учини да се изненадимо трансформацијом своје личности. И тренутна промена у правцу веће отворености је значајна, јер док не покажемо саосећајност са јединкама које су унесрећене и угрожене, нећемо бити свесни своје животне радости. Жар живота, за Сабата, руши постојаност и мрак бедема – ако бедеми могу бити *más oscura que una mazmorra* (мрачнији и од најмрачније тамнице), живот може бити отворенији и од најотвореније провалије. У ту провалију када ускочимо, нема предавања, већ се, по Сабату, пењемо, спуштамо, односно тражимо најподеснији пут - док год се трудимо да га нађемо, смисао живота постоји. Порука је јасна: не губимо драгоцену време на своје осамљивање, јер пропуштамо могућност свесрдне комуникације са људима који нам битно указују на чињеницу да је живот један и драгоцен; и у овој импликатури се Сабато путем двосмисленог израза поиграва са делом Грајсове максиме модалитета. У наставку је издвојен пасус који ће се окарактерисати као пресупозиција, посредством које Сабато констатује да је губитак стида код људи директна последица поремећених односа у савременом друштву, у којем се фаворизују погрешне вредности:

“Otro valor perdido es la vergüenza. ¿Han notado que la gente ya no tiene vergüenza y, entonces, sucede que entremezclados con gente de bien uno puede encontrar, con amplia sonrisa, a cualquier sujeto acusado de las peores corrupciones, como si nada?”¹⁷⁴ (Sábato, 2000: 29).

Сабато овде осуђује бахатост и грамзивост, као стално заступљене особине модерног човека, а уједно сетно говори о некадашњем поштењу и части људи, који се из стечене обавезе према друштву никад нису оглушили о своје дужности. Стид је, за Сабата, само једна у низу вредности које су изгубљене. Он се осећа дужним да читаоцима укаже на све пропусте данашњице, који због брзине живота нису у могућности да упореде два животна раздобља и извуку поуку о вредности из оног претходног, које неминовно треба и даље гајити и вредновати. На ову пресупозицију надовезујемо и следећу Сабатову импликатуру:

¹⁷³ „Живот је сам по себи отворен, чак и у случају оних који су око себе подигли бедеме, мрачније и од најмрачније тамнице.“ (Сабато, 2004: 22);

¹⁷⁴ „Још једна изгубљена вредност јесте стид. Да ли сте приметили да људи више немају стида, те се тако догађа да, у друштву часних људи, човек може да сретне типа оптуженог за најгору корупцију, који при том не скида осмех са лица, као да је то најнормалнија ствар на свету.“ (Сабато, 2004: 49);

“El calor es insoportable y pesado, la luna, casi llena, está rodeada de un halo amarillento.”¹⁷⁵ (Sábato, 2000: 33).

У виду симбола Сабато нам указује на „невреме“, односно „затишје пред буру“ које тумачимо двоструко: уколико је *el calor* (*врућина*) тескоба и разочараност временом у којем Сабато бивствује за још кратко време, *la tormenta* (*олуја*) је за Сабата река спаса, прочишћавање вредности, наговештај борбе модерног човека и јединке укореењених традиционалних вредности. Свакодневница је, за Сабата, постала неподношљива и тешка, јер он одбија да се уклопи у средину у којој је религија превазиђена, а атеизам постао општа појава у друштву. Олују, са друге стране, можемо тумачити и као смрт, чије присуство Сабато осећа и не боји јој се предати, јер је свестан да не може много урадити за подизање свести будућних генерација о важности духовног у односу на материјално. Порука имплицатуре би била да је Сабато последњим трзајем свог пера пружио коначан отпор друштву у истоименом есеју, али да тај вид борбе није ни приближно довољан у спречавању деструкције друштва. Време ће учинити своје и оно ће бити једини показатељ истинских вредности. Симбол, као стилски поступак, Сабато овде користи код именица *врућина* и *олуја*, што даље утиче на примену Грајсових максима модалитета. О филозофији бега од стварности зарад осаме и самоспознаје, Сабато говори у следећем изводу:

“Yo había intentado un ascenso, un refugio de alta montaña cada vez que había sentido dolor, porque esa montaña era invulnerable; cada vez que la basura ya era insoportable, porque esa montaña era límpida; cada vez que la fugacidad del tiempo me atormentaba, porque en aquella altura reinaba la eternidad. Pero el rumor de los hombres había terminado siempre por alcanzarme, se colaba por los intersticios y subía desde mi propio interior. Porque el mundo no sólo está afuera sino en lo más recóndito de nuestro corazón.”¹⁷⁶ (Sábato, 2000: 43).

Унутар издвојеног одломка именица *la montaña* (*планина*) препознаје се као простор у који се Сабато склањао, односно простор духа, који је Сабату обезбеђивао мир и спокој, а који, како каже, не траје вечно; планина је уточиште од свих Сабатових недаћа. *Invulnerable* (*нерањива*) и *límpida* (*беспрекорно чиста*) планина је храм спаса – Сабато указује да свако мора имати своју планину како би се макар и привидно удаљио

¹⁷⁵ „Врућина је неподношљива и тешка, месец готово пун, сија усред жућкастог круга. Нема ни дашка ветра: све наговештава олују.“ (Сабато, 2004: 55);

¹⁷⁶ „Сваки пут када сам осећао бол, ја сам покушавао да се успнем на планину, да нађем склониште у њеним висинама, јер је ТА планина нерањива; сваки пут када би ђубре постајало неподношљиво, јер је ТА планина непрекорно чиста; сваки пут када би ме мучила временска пролазност, јер у ТИМ висинама царује вечност. Али ме је на крају увек сустигао људски жамор, који се шуњао кроз пукотине и пео се из мојих сопствених дубина. Јер свет није само оно што је изван нас него се налази у најскровитијем кутку нашег срца.“ (Сабато, 2004: 73);

од проблема. Она нам у знатној мери помаже, али је тескоба бекством само привидно одагнана. Стога ни сам Сабато није сигуран у своју филозофију коју излаже читаоцима – жамор из сопствених дубина још увек је јачи од тежње за духовним миром. Порука имплицатуре би била: колико год бежали од ововременог и земаљског, немогуће је одметнути се од свакодневног људског жамора, од често баналне стварности, од света. Јер, како Сабато наговештава: свет је у нама. Морамо се суочити са светом и пружити отпор. Сабато и у овом одломку користи планину као симбол уточишта и спокоја. Уколико сагледамо следећи одломак из есеја *Отпор*:

“Los filósofos de la Ilustración sacaron la inconsciencia a patadas por la puerta. Y se les metió de vuelta por la ventana.”¹⁷⁷ (Sábato, 2000: 52),

закључује се да је у овој Сабатовој имплицатури реч о својеврсној критици филозофије просвећености; сада Сабато наступа у улози заступника несвесног које се, како каже, човеку враћа чак и *кроз прозор (por la ventana)*, уколико бива протерано. Управо је то несвесно, необјашњиво и његово (само)испољавање, једна од битних значајки Сабатове филозофије, исказане нарочито кроз роман *Тунел (Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no admiten explicación...¹⁷⁸)* (Sábato, 2008: 52), али и друге „тунеле“ у Сабатовим романима. Сабато својим делима, у ствари, просветитељству супротставља егзистенцијализам – слављење разума на једној страни, и тражење смисла и доживљај апсурдног, на другој. *La inconsciencia (оно несвесно)* су за Сабата силе таме, зла и греха, чије постојање се никако не сме порицати, јер су уско везане за појам људске егзистенције. Порука овог пасажа би била да је смисао живота у успостављању равнотеже добра и зла у човеку, што је Сабато настојао показивати у свим својим романима; можемо рећи да ова имплицатура настаје Сабатовим „подругивањем“ филозофији просветитељства, што је такође један од начина настајања имплицатура сходно Грајсовој концепцији. Често се у својим есејима Сабато оштро, емотивно и критички обрушава на феномен глобализације, коју прати филозофија материјализма:

“En el vértigo no se dan frutos ni se florece.”¹⁷⁹ (Sábato, 2000: 70),

у којој су и настањени *el vértigo (вртоглава брзина)*, вртоглаво убрзање живота и света, толико својствени двадесетом веку. У брзини се, како Сабато често говори, из вида губи оно људско (разговор, додир или чак и свађе), нема плодова израслих из

¹⁷⁷ „Филозофи просвећености избацили су оно несвесно у човеку наглавачке кроз врата. А оно им се следећи пут вратило кроз прозор.“ (Сабато, 2004: 87);

¹⁷⁸ „Ti si hiljadu puta govorio da ima mnogo stvari koje ne dozvoljavaju objašnjenje...“ (Sábato, 2003: 69);

¹⁷⁹ „При вртоглавој брзини не рађају плодови нити има цветања.“ (Сабато, 2004: 117);

људскости, нити цветања. О том убрзању писао је Сабато и у следећем пасажу истоименог есеја:

“Se me encoge el alma al ver a la humanidad en este vertiginoso tren en que nos desplazamos, ignorantes atemorizados sin conocer la bandera de esta lucha, sin haberla elegido.”¹⁸⁰ (Sábato, 2000: 70).

Анализу Сабатових есеја завршићемо издвајањем упечатљивог дела, у којем Сабато ублажава оштрицу критике говорећи да кривицу за деградирање средине не сноси савремени човек, већ време, тренд који му је наметнут. Још једном евоцира успомену на некадашњу атмосферу Буенос Ајреса, када су људи имали више времена за ћаскање и паркови били пуни деце. Капиталистички механизам донео је само журбу, неизаинтересованост, а условио нестанак свевремене људскости и духовно богатство. За Сабата су људи изобличени стално присутним страхом и недостатком слободе, заробљени су дугорочно у возу (*en tren*), из којег се на назире излаз, а у који су били приморани да уђу. Због вртоглаве брзине људи су се отуђили и постали неспособни за комуницирање. Порука ове импликатуре: Сабато прихвата реалност света који ускоро напушта, али до краја заступа став да се отпор мора пружити у циљу опстанка. Уплашен је због будућности сународника, који су несвесни и испрепадани, али се нада да ће иступити храбро и искористити своје право избора – на крају, иако не успеју много тога променити, поново ће се осетити живим и друштвено корисним, уколико дигну глас зарад будућих генерација.

Анализом Сабатовог дискурса у есејима *Пре краја* и *Отпор* закључује се да писац у највећем броју случајева није поштовао Грајсове категорије квантитета и модалитета, тј. максиме „допринос нека вам буде што информативнији“ и „буди јасан, избегавај нејасне изразе“. Имајући у виду да су поменута два есеја аутобиографска, следи закључак да су у потпуности примењене Грајсове максиме квалитета и релације. Уочено је да Сабатови текстови највећим делом остварују пресупозиције и импликатуре путем стилских поступака: метафоре, ироније, симбола, а да се поменутим поступцима читалац жели подстаћи на размишљање и позвати на преиспитивање визије света и средине у којој живи. Рећи ћемо да Сабато свесно користи наведене механизме у есејима са циљем преношења поруке, јер се нашао у улози саветодавца, чија је обавеза пред одлазак са овог света да едукује будуће нараштаје.

¹⁸⁰ „Срце ми се стеже када видим људска створења у овом возу којим се крећемо вртоглавом брзином, испрепадана и несвесна куда иду, несвесна под којом заставом се бије ова битка за коју се, уосталом, нису ни опредељивали.“ (Сабато, 2004: 117);

3.3.4.3. Имплицитно значење и организација конверзацијске интеракције у комуникацији јунака у делима Е. Сабата

Полазећи од начела да прагматика проучава начин на који људи производе и разумеју значење у комуникацији, закључићемо да се прагматички модел разумевања комуникације у Сабатовим делима може применити како на дискурс ликова у романима (у којима се језичка порука преноси посредством комуникативне размене међу јунацима, а у питању је двосмерна интеракција у конверзацији), тако и на начин на који аутор Сабато преноси поруку читаоцима (Сабатови есеји), када се порука преноси директним путем и тада је у фокусу испитивања једносмерни дискурс од аутора ка читаоцу. Примењујући Грајсову теорију конверзацијских импликатура, која представља једну од централних теорија модерне прагматике, на Сабатова дела, покушала су се предочити имPLICITNA значења ситуација које текст успоставља и доноси. Проучавањем механизма фикционалних дијалога јунака, закључено је да импликатуре и пресупозиције представљају неке од значајнијих механизма закључивања и преношења имPLICITNOG значења, а организација конверзацијске интеракције јунака у Сабатовим делима зависи од оквира у којима се одвија комуникација, односно од образаца комуницирања. С обзиром да су импликатуре у тексту везане за начело сарадње и кршење релевантних максима, на примеру Сабатових дела уочено је да се у највећој мери крши Грајсова максима релације, јер један од саговорника говори о теми која није повезана са темом разговора, обично јер о наметнутој теми он не жели разговарати (Марија у *Тунелу* и Александра у *О јунацима и гробовима*). Са кршењем ове максиме директно је повезано и непоштовање Грајсове максиме квантитета (количине информације) - искази јунака романа нису у довољној мери информативни и садржајни, јер у процесу комуницирања јунака влада свеукупна незаинтересованост једног од саговорника, неповерљивост, тензија и конфликт. До изостајања јасноће израза, односно настајања двосмислености, долази нарушавањем Грајсове максиме модалитета, нарочито у конверзацијској интеракцији Наћа и Августине у *Абадону*, а веома често су недовољно јасни и Александрини искази у роману *О јунацима и гробовима*. Делови наведене максиме често се не поштују ни у Сабатовим есејима, дакле, у Сабатовом једносмерном дискурсу према читаоцу, а све са циљем постизања вишезначности, поетичности и у функцији метафоричног и симболичног израза; кршење максиме квалитета јавља се у функцији ироније. Анализирајући ниво исказаног и ниво имPLICITNOG значења у конверзацији јунака, закључује се да је Сабато комуникацију

јунака у својим делима представио на начин да се разумевање значења у разговору одвија на основу подразумеваног знања саговорника. У процесу комуницирања јунаци се ослањају и на невербалну комуникацију – Кастел, Мартин и Наћо у већој мери комуницирају речима, док Марија, Алехандра и Августина, на пример, сматрају да оно што је неизговорено самим тим произилази из контекста, чиме се и саговорник подстиче на конструисање значења.

Функционисање принципа сарадње међу партиципјентима конверзацијске интеракције у Сабаатовим делима засновано је на начину на који саговорници процесуирају комуникативне акте – они нагађају, препостављају и наговештавају информације у циљу давања смисла исказима, а о њиховим импликатурама се закључује ослањајући се на контекст. Бавећи се комуникацијом јунака у Сабаатовим делима, покушали смо, комбинујући контекстуалне информације и прагматичке принципе, утврдити стратегије комуникације јунака и оквир за проучавање комуникативних функција њихових говорних чинова. Имајући у виду типологију представљених дискурса јунака у Сабаатовим романима, закључићемо да се конверзацијске импликатуре у конверзацији јунака Сабаатових дела јављају као индиректни говорни чинови јунака. С обзиром да је фокус нашег истраживања у овом делу рада било намеравано значење исказа саговорника, рећи ћемо да је са наведеном техником имплицитног значења повезан и Сабаатов целокупни концепт приказивања конверзацијског тока јунака својих романа – инференцијом у смислу закључивања и испитивањем начина размене језичких порука запажа се да је борба јунака за контролу присутна у свим Сабаатовим романима, и заправо сублимирана у Сабаатовим есејима, будући да је Сабата превласт у њима уступио читаоцима. Међу важнијим значењским кључевима Сабаатових дела убрајају се конфликт између разума и ирационалности, као и исказивање реалности у њеним вишеструким димензијама. Тиме се потврђује теза да је Сабата своје романе обликовао као да су „незавршени“, јер су и „демони“ који уништавају беспомоћна људска бића за Сабата непобедиви; стога су и апсурдни поступци Сабаатових несавршених јунака континуирани.

IV Сагледавање проблема комуникације у ширем контексту

У циљу анализе Сабатових романа, у овом поглављу ће се сагледати егзистенцијалистички приступ проблему комуникације у контексту европске, америчке и хиспаноамеричке књижевности; најпре у делу *Књига о Јову*, затим у референтним текстовима европске књижевности: Ф. М. Достојевски (*Злочин и казна*, 1866), Франц Кафка (*Процес*, 1925), Жан-Пол Сартр (*Мучнина*, 1938), Албер Ками (*Странац*, 1942), Семјуел Бекет (*Чекајући Годоа*, 1952), америчке књижевности: Виљем Фокнер (*Бука и бес*, 1929) и Чарлс Буковски (*Пошта*, 1971), као и магичног реализма у оквиру хиспаноамеричке књижевности: Мигел Анхел Астуријас (*Господин Председник*, 1946), Хуан Рулфо (*Педро Парамо*, 1955), Алехо Карпентијер (*Век просвећености*, 1962), Хулио Кортасар (*Школице*, 1963), Габријел Гарсија Маркес (*Сто година самоће*, 1967) и на крају, постмодернизма: Умберто Еко (*Име ружје*, 1980), а све у циљу утврђивања сличности и разлика, односно самосвојности Сабатових романа у погледу представљене комуникације међу јунацима на свим нивоима (синтаксичком, семантичком и прагматичком).

Модерна филозофија егзистенције започиње са С. Кјеркегором¹⁸¹, који полази од изгубљености појединца у потпуно објашњеном свету, а са којим је уједно у трајној несагласности (Agent, 2013: 19). Под егзистенцијалистичким утицајем романописци у деветнаестом и двадесетом веку обрађују тему слободе појединца, његову самоспознају и самоостварење; усамљеност, отуђеност и патњу појединца услед свести о апсурдности света у којем бивствује. Питање патње праведног човека и несрећне људске судбине разматрано је још у *Књизи о Јову*, библијском лику из Старог завета. У овом делу се описује страдање Јова који је побожно живео на земљи, пре него су га снашла искушења. Највећи део књиге обухвата разговоре између Јова и његових пријатеља: Елифаса Теманца, Виллада Сушанина и Софара Намаћанина, чији је главни предмет питање страдања праведника у овом свету, односно да ли Бог допушта да страдају они који су праведни пред њим. Иако Јовови пријатељи расуђују да Јовова страдања јесу последица личних грехова, Јов сматра да су његова страдања несразмерно већа од његових престапа и грехова (Муждека, 2005: 80-85). На ограниченост међусобне комуникације наилазимо приликом јављања Бога праведном Јову:

„39:34 I tako odgovarajući Gospod Jovu reče:

¹⁸¹ Серен Кјеркегор (1813-1855) – дански филозоф и теолог, који се уз Ф. Ничеа сматра зачетником егзистенцијалне филозофије;

39:35 Ko se prepire sa Bogom hoće li ga učiti? Koji kudi Boga, neka odgovori na to.
39:36 Tada Jov odgovori Gospodu i reče:
39:37 Gle, ja sam malen, šta bih Ti odgovorio? Mećem ruku svoju na usta svoja.
39:38 Jednom govorih, ali neću odgovarati; i drugom, ali neću više.“ (Jov 39, 34-38).

Уместо давања директних одговора и објашњења на Јовова питања, Бог путем реторичких питања говори о комплексности света који је створио. Јов прихвата да су Божије намере промишљено сакривене, те да ни сам није у могућности да разуме Божије поступке. Бог не проглашава Јова ни кривим ни безгрешним, већ му указује на чињеницу да не постоји начин да на његова питања буде одговорено на конкретан начин, већ у ширем смислу, омогућавајући му сагледавање величине Бога, те да су божански план и универзум изван могућности људске контемплације. Интерпретација *Књиге о Јову* у духу егзистенцијализма претпоставља откривање значаја и смисла које наведено дело има за вернике по питању апсурдности патње и неправде. На синтаксичком плану проучавања, комуникација Бога и Јова би се могла сматрати језичким сукобом, јер Јовова питања постављена у највећем делу књиге наилазе на ћутање Бога или на његово оклевање приликом пружања одговора. Реторичка питања Бога опсежног садржаја могу се сматрати дигресијом, чиме се показује да контрола над темом разговора припада Богу и да постоје питања на која се може одговорити искључиво вером у Бога. Јовова реакција и одговор на Богојављање наглашавају не само његову несигурност и дивљење, већ и спознавање тоталне понизности. На семантичком плану проучавања, комуникација Јова са Богом заснована је на принципу спаса од незнања; логика њихових дијалога је таква да Јов не само да не поништава смисао свега изреченог од стране Бога, већ уједно прихвата да се проблем страдања не може решити средствима људског разума. Стога се јављањем Бога Јову у последњим главама *Књиге* показује да страдања праведника не могу бити нецелисходна, већ да су она увек „у сфери Божијег промишљања о човеку и о целокупној творевини“ (Муждека, 2005: 91). Јов као поданик и одани верник и његова безусловна љубав према Богу сагледавају се и у следећем фрагменту:

„Tada Jov odgovori Gospodu i reče:
42:2 Znam da sve možeš, i da se ne može smesti što naumiš.
42:3 Ko je to što zamaćuje savet nerazumno? Zato kaćem da nisam razumevaо; ćudesno je to za me, te ne mogu znati.
42:4 Slućaj kad uzgovorim, i kad zapitam, kaći mi.
42:5 Ućima slućah о Tebi, a sada Te oko moje vidi.
42:6 Zato porićem, i kajem se u prahu i pepelu.“ (Jov 42, 2-6).

Анализом употребе језика приликом Јовових обраћања Богу, односно проучавањем комуникације на прагматичком нивоу, закључује се да је Јов након првог говора покоран (*ја сам мален, шта бих Ти одговорио?*), а након другог говора покајан (*зато поричем, и кајем се у праху и пепелу*). Признајући да Бог *све може и да се не може смести шта он науми*, Јов прихвата да је начин на који Бог управља светом за њега недокучив, те да не може проникнути у вољу Божију. Његова се праведност још у већој мери открива, када га по допуштењу Божијем, сатана свирепо мучи и рањава; и када бива лишен целокупног богатства, слугу и деце, Јов остаје непоколебљив у вери у Бога. Ефекат Јововог лика се остварује у закључку да страдање није апсурдно, јер смисао ипак постоји – страдање није нужно повезано са почињеним грехом. Иако покоран, Јов од комуникације са Богом не одустаје током целокупног дела самим тим што се до његовог краја нада да ће се Бог појавити и показати му своју мудрост и свемоћност.

Књига о Јову се може сматрати зачетником у приступу проблематици човекове егзистенције – стога је она од великог значаја за разматрање универзалних проблема савременог човека. Питања безразложне патње, кривице, усамљености, издржљивости, безусловне љубави и вере су се анализирали касније и у романима под утицајем егзистенцијалне филозофије; ипак, за разлику од јунака апсурда у поменутих романима, Јов успева да пронађе смисао. Можда је Јовово искушеништво у највећој мери утицало на Кафкино осмишљавање јунака Јозефа К. у *Процесу* и на чекање правде која је недостижна, о чијој ће комуникацији бити речи у наставку овог поглавља. Истрајно трагање за смислом постојања незаобилазан је део личности и јунака Сабатових трилогије, као и Сабата као јунака аутобиографских есеја, али они посежу за Богом у циљу умирења тескобе овоземаљског света. Сукоб наде и очаја, немоћи и воље за животом, бесмисла и божаског смисла представља укорени део протагониста Сабатових романа – сви они покушавају побећи од осећаја немира и тескобе.

На крају, Јовова усамљеност представља претечу усамљености модерног човека, јер иницира питање неспремности друштва да прихвати појединца који одступа од устаљеног обрасца понашања. Јов се не може поуздати чак ни у своје најближе – од осећаја напуштености га спасава једино мисао да на читав ток овоземаљског живота треба гледати као на низ непрекидних искушења, а да се кроз страдања код човека буди покајничко расположење и размишљање о Богу и о вечном животу (Муждека, 2005: 105, 114).

Питање људске судбине окупиране осећањем кривице, патње и жеље за слободом осликао је Ф. М. Достојевски у психолошком профилу лика Раскољникова у роману *Злочин и казна*. Раскољниковљев злочин је злочин са идејном намером – млади интелектуалац жели својим чином потврдити идеју о одабраној личности, којој је допуштено да се у име виших и хуманих циљева послужи злочином, чиме, у складу са својим размишљањима, усређује човечанство (Flaker, 1991: 7). Дакле, Раскољников убиство омражене старице која се бави зеленашењем, Аљоне Ивановне, сматра етички оправданим, јер је наведени злочин резултат идеје „великих људи“ и социјалне правде. Са једне стране, Раскољников је сматрао да ће одузетим новцем решити део својих финансијских проблема, јер живи у немаштини и беди:

„Ja sam siromašan i bolestan student, utučen sirotinjom (baš tako reče: »utučen«). Prestao sam da studiram zato što ne mogu sada da se izdržavam, ali ću dobiti novac.“ (Dostojevski, 1991: 103).

Са друге стране, у току размишљања о злочину, Раскољникова је занимао одговор на питање „да ли болест рађа сам злочин или је злочин, некако по својој особитој природи, увек пропраћен нечим сличним болести“. Сматрао је да ће његова воља и разум остати нетакнути за све време извршења оног што је наумио, понајвише због тога што његова замисао „није злочин“. Тиме је Достојевски поставио фабулу криминалистичког романа као повод за уобличавање многобројних филозофских дилема. У аутобиографском есеју *Пре краја* Сабато наводи да су за његово образовање Кјеркегор и Достојевски били од посебне важности:

“Muy importantes en mi formación fueron Dostoievsky, con su transcendental subsuelo, y Kierkegaard, que había colocado sus bombas en los cimientos de la catedral hegeliana.”¹⁸² (Sábato, 2008: 104).

Ни Раскољников, попут јунака Сабатових романа, није био навикнут на свет и комуникацију са спољним светом. Сем Разумихина, који му је друг са универзитета, Раскољников није имао другова, нерадо је примао госте, био је горд и неприступачан – комуникација са страним лицем које би покушало да ступи у додир са његовом личношћу обузимала га је „непријатним и раздражљивим осећањем гнушања“. Растрзаност између константне жеље за слободом и тежње за искупљењем доводе Раскољникова до психичких криза, које резултирају „мрачним осећањем мучне бескрајне усамљености и отуђености“ или затварањем у „безизлазну и тешку усамљеност“. Стога, проучавањем вокабулара романа на синтаксичком нивоу, односно

¹⁸² „Веома значајни у мом образовању били су Достојевски, са својом трансценденталном основом, и Кјеркегор, који је своје бомбе поставио на темеље хегелијанске катедрале.“ (Сабато, 2004: 123);

учесталости одређених лексичких категорија, закључујемо да роман *Злочин и казна* представља синтезу дискусија и унутрашњих монолога, унутар којих доминира вокабулар повезан са осећањем нелагодности и атмосфере меланхоличности – бриге, мржње, раскола (психичко-моралног), слабости, бунила, немоћи. Разматрајући говорну карактеризацију ликова у роману, запажа се да је Достојевски творевину лика Раскољникова формирао путем непосредног дефинисања, имајући у виду да романом преовладава техника његовог унутрашњег говора. Први ниво приповедања у роману је онај између свезнајућег приповедача и имплицитног читаоца, а други ниво је садржан у процесу Раскољниковљевог преиспитивања почињеног злочина. Одлагања и празнине у функцији постизања изненађења и напетости унутар наративне комуникације романа, јављају се на нивоу хетеродијегетичког приповедања:

„Izostavljamo čitav ovaj proces u kome je on došao do takve odluke, jer smo ionako previše istrčali naprijed...” (Dostojevski, 1991: 76).

Одлагањем саопштавања информација привремено се нарушава редослед догађаја, а приповедач неретко наговештава догађаје који следе након садашњег тренутка:

„Kada bi se poslije sjećaо tog trenutka, ovako je то Raskoljnikovu izgledalo...” (Dostojevski, 1991: 337),

чиме се потврђује да радња романа садржи елементе дигресије и ретроспекције. И на семантичком плану поучавања комуникације постоји сличност између *Злочина и казне* и Сабатових романа – неименовани приповедач у роману Достојевског је, попут Бруна у роману *О јунацима о гробовима*, и сведок-посматрач и приповедач-коментатор; на тај начин се и кохерентност наратива повремено нарушава изменама у погледу перспективе причања, јер је самим тим и фокализација променљива:

„Ja sad neću opisivati šta je sve bilo te večeri kod Pulherije Aleksandrovne – kako se vratio Razumihin, i kako ih je umirivao i kako se kleo da bolesnom Rođi treba dati da se odmori.” (Dostojevski, 1991: 303).

Повезаност питања могућности искупљења и хришћанског подношења патње у роману Достојевског изражена је у дијалозима Раскољникова и проститутке Соње Мармеладове, која је, у својству жртве породичних околности, осуђена на бављење неморалним послом, побожна и чисте душе. У есеју *Људи и зупчаници*, разматрајући однос према Богу, Сабато наглашава да је тешко избећи чисто очајање уколико егзистенцијализму одузмемо веру у Бога, јер у том случају остајемо напуштени у свету без смисла, који се завршава неопозивом смрћу. Таква концепција је, према Сабату, део збуњености и самог Достојевског, али када је у питању однос очајања и вере Сабато је јасан:

“Pero Dostoievsky se salva de la desesperación total, como se salva Kierkegaard, porque cree finalmente en Dios.”¹⁸³ (Sábato, 2003: 61).

На тај начин се и Раскољников „спасава“ у сибирској тамници, у којој служи казну од осам година – под узглављем држи Јеванђеље, књигу из које му је Соња читала о Лазаревом васкрсењу и у чијем читању он сада проналази утеху. Сва покренута питања људске егзистенције (социјална, етичка, филозофска, психолошка) решена су Раскољниковљевим прихватањем Соњиних моралних убеђења, њених осећања, тежњи и ишчекивањем да истекне још „само“ седам година преостале казне. Поступак обнављања и историја Раскољниковљевог поступног препорода започет је у следећем дијалогу са Соњом:

„- Sada ja samo tebe imam – dodao je on. – Hajdemo zajedno... Ja sam došao k tebi. Zajedno smo prokleti, zajedno ćemo i poći!
Oči su mu blještale. »Kao da je poludio!« sad Sonja pomisli o njemu.
- A kuda da idemo? – uplašeno ga upita i nehotice se odmače.
- A odakle ja znam! Znam samo da nam je put jedan, to sigurno znam – i ništa više. Jedan nam je cilj!
Ona ga je gledala i ništa nije razumjela. Znala je samo da je strašno i beskrajno nesretan.
- Niko od njih te neće razumjeti ako se požališ, a ja sam te razumio – nastavi on. – Ti si mi potrebna, zato sam i došao k tebi.“ (Dostojevski, 1991: 316-317),

када је Раскољников моли да „оду истим путем“, претходно јој наговештавајући да је баш њу одабрао да јој саопшти ко је починио злочин. Иако су Раскољниковљеви дијалози у роману претежно обојени полемичким тоновима (сукоби са мајком, сестром, иследником), са Соњом он најзад спознаје дотад непознату стварност и прелази из једног света у други – до сусрета са Соњом он никада ни са ким није могао да се „наразговара“. Стога је на прагматичком нивоу њихова комуникација налик оној између Кастела и Марије у *Тунелу* – максима квантитета (количине информације) и максима релације јесу нарушене, али је Раскољников значење имплицитне поруке пренео: да су једно другом потребни на путу самоиспитивања и саморазоткривања који ће уследити. Комуникативна ситуација у *Злочину и казни* је таква да се компликована психолошка структура Раскољниковљевог лика постепено губи – и њему је попут Марије Кастелу, Соња потребна и само на њено поверење може рачунати. Утицај начина на који је Достојевски структурирао Раскољниковљеву свест на концепт обликовања јунака Сабатових романа¹⁸⁴, видљив је када су питању конфликти унутар самих ликова и преузимање мотива тешке усамљености као заједничке основе нарави

¹⁸³ „Ali Dostojevski se spasava od potpunog očajanja, kao što se spasava i Kierkegor, jer na kraju poveruje u Boga.“ (Sabato, 2005: 51);

¹⁸⁴ О концепту полифонијског дијалогизирања и дијалогској концепцији језика у делима Е. Сабата видети поглавље 3.3.2. прагматичког нивоа проучавања комуникације;

свих ликова; разлика је у томе што је Раскољниковљева комуникација са Соњом, насупротив комуникацији протагониста Сабатових романа, најзад и остварена.

Безнађе у надреалној ситуацији човека који је изгубио сваку моћ побуне описао је и Ф. Кафка у свом најугицајнијем роману *Процес*. Јозеф К., тридесетогодишњи банкарски службеник, једног јутра бива ухапшен, иако није учинио никакво зло; на питање о разлогу хапшења добија одговор да је поступак покренут и да ће се све сазнати у „право време“. Јозеф К. свој случај сматра појединачним случајем који као такав и није веома важан, те га стога „и не прима тако тешко“. Ишчекивањем судског процеса Јозеф К. се не залаже за себе, већ за друге људе – нелогичност његовог судског поступка је исти онај „какав се примењује према многим људима“. Неразумевање и немоћ пред бесмислом бирократије представљени су у завршном делу романа, управо пред смрт Јозефа К.:

„Logika je, doduše, nepokolebljiva, ali čovjeku koji hoće da živi ona ne odolijeva. Gdje je sudija kojeg niko nije vidio? Gdje je visoki sud do koga nikad nije došao? On podiže ruke i raširi sve prste.“ (Kafka, 2003: 220).

У есеју *Пре краја* Сабато наводи да вероватно никада нећемо разумети у потпуности оно што је Кафка желео да нам каже, сматрајући његов роман једним од најдубокоумнијих у двадесетом веку. Наиме, Сабато је мишљења да *Процес* открива немир и беспомоћност савременог човека у грубом и тајанственом универзуму, а о заробљености појединца у систему ван контроле Сабато каже:

“La caída del hombre en una realidad donde la burocracia y el poder han tomado el espacio de la metafísica y de los Dioses. Extraviado en un mundo de túneles y pasillos, atajos y bifurcaciones, entre paisajes turbios y oscuros rincones, el hombre tiembla ante la imposibilidad de toda meta y el fracaso de todo encuentro.”¹⁸⁵ (Sábato, 2008: 140).

Ни у *Разговорима са Борхесом* Сабато не пропушта да нагласи да целокупно Кафкино дело садржи језичку револуцију, јер је јасном и традиционалном прозом дао једно ново револуционарно виђење стварности (1988: 92). Говорећи о *Процесу*, Сабато и Борхес су сагласни да је Кафка једној бесмисленој речи приписао ново значење:

„U jednom delu od tri stotine stranica daje novi smisao reči »proces«, toj šablonizovanoj i beznačajnoj reči u sudstvu, oblikujući je bezgraničnim metafizičkim i teološkim refleksima.“ (1988: 94).

¹⁸⁵ „Пад човека у стварности где су бирократија и моћ заузели простор метафизике и Богова. Изгубљен у свету тунела и ходника, странпутица и рачвања, међу мутним пејзажима и мрачним угловима, човек дрхти пред немогућношћу сваког циља и пред неуспехом сваког сусрета.“ (Сабато, 2004: 172-173);

Интересантна је паралела која се може повући између Кафкиног *Процеса* и Сабатовог *Абадона* – у оба романа протагонисти су именовани скраћеном верзијом презимена стварног аутора романа (К. и С.), чиме се на семантичком плану проучавања комуникације између имплицитног аутора и имплицитног читаоца јавља могућност поистовећивања протагониста романа са аутором. У том случају би се сукоб Јозефа К. са бирократијом у роману могао тумачити као Кафкина побуна против система у којем закони не важе. Прича се у *Процесу* виртуелизује, попут оне у Сабатовом *Тунелу*, помоћу читаочевог процеса урањања – и К. се обраћа читаоцима као фиктивним слушаоцима, који урањају у свет апсурдних збивања:

„А шта је смисао те велике организације, моја gospodo? Он се састоји у томе да хapse неvine особе и да се против њих, као у мом случају, воде бесmisleni и најчешће жалови postupci.“ (Kafka, 2003: 46),

и уједно их позива да дају коначан суд поводом кључне дилеме: да ли ћутати или доказивати своју недужност. Јозеф К. се осећа отуђеним од друштва, у којем га свако криви или претпоставља да је крив. Одсуство његове комуникације повезано је са конфликтом на два нивоа – први је спољашњи конфликт који започиње између Јозефа и К. и судског система, а други је унутрашњи конфликт, који се одвија унутар његове свести у вези са бизарном ситуацијом у којој се налази; судски процес као да не осуђује или ослобађа, већ поништава оптуженог. У *Процесу* се Кафка бави гротескном апсурдношћу света са којим се К. суочава, али и К.-овом егзистенцијалном кривицом, самим тим што кривица Јозефа К. није социјалне ни легалне природе, већ егзистенцијалне; то значи да је његова кривица неодвојива од односа према другима – подразумева се да је он одговоран као особа, а не само као неко ко испуњава друштвену улогу (Fridman, 2012: 305-306, 314).

На синтаксичком плану проучавања комуникације у Кафкином роману је у највећој мери изражен аспект неизреченог у наративној комуникацији – успоравање разумевања текста остварује се одлагањем, да би читалац на завршним страницама романа разумео да је празнина трајна – злочин Јозефа К. остаје неименован и о њему су изостављене релевантне информације, како за Јозефа К.-а, тако и за имплицитног читаоца. Протагониста Кафкиног *Процеса* још један је у низу представника егзистенцијалистичке филозофије апсурда – он је интровертна особа, равнодушан пред догађајима у које је уплетен, у конфликту је са друштвом и неспособан да оствари комуникацију са појединцима, који би требало да буду задужени за спровођење правде. Централни парадокс *Процеса* гласи: човек који не познаје закон, упознаје га кроз

ударце: приведен је спознаји тесањем и батинама (Fridman, 2012: 318). И у завршном дијалогу са свештеником, пред неизбежно извршење казне присутан је језички сукоб – Јозеф К. је најпре сагласан са свештеником да његов процес рђаво стоји и признаје да, уколико је раније и помишљао да се његов поступак мора добро свршити, сада понекад и сам сумња у то. Свештеник му скреће пажњу да је уобичајено да кривци изјављују да нису криви, тако да К.-ова изјава не може много помоћи у доказивању његове невиности. У следећем одломку из романа:

„Jesi li ljut na mene?“ upita K. svećenika. „Ti možda i ne znaš kakvom sudu služiš.“ Nije dobio nikakav odgovor. „To su samo moja iskustva“, reče K. Gore je još uvijek bilo tiho. „Nisam htio da te uvrijedim“, reče K. Tada svećenik viknu dolje prema K.-u: „Zar ti ne vidiš ni dva koraka pred sobom?“ Bilo je to vikanje u bijesu, ali istovremeno i kao da je viknuo neko ko drugog vidi kako pada, pa, jer je i sam uplašen, neoprezno i nehotice više. Sad su obojica dugo šutjeli.“ (Kafka, 2003: 204),

исказе саговорника у наведеној комуникативној ситуацији одликују „не-респонси“, а дијалог само одаје утисак конверзације. Дуго свештениково ћутање (К. не добија никакве одговоре) кулминира вербалном агресијом, чиме се омета даљи комуникативни процес (језички сукоб окончан је обостраним ћутањем). Свештениково „викање у бијесу“ јесте конфронтацијски догађај, али за сврху има изазивање реакције код К.-а – свештеник је забринут због К.-овог несхватања своје трајне заробљености, односно К.-овог одсуства свести да поступак постепено прелази у пресуду; његова добра намера је несумњива, јер жели дати савет К.-у, не само на који начин да утиче на процес, већ и како да се „из процеса ишчупа, како да га заобиђе, како да живи изван процеса“. Елементи њихове конверзације су размештени на начин да је доминантна функција њиховог језичког израза ћутање, али је у питању истовремено/обострано ћутање. Дакле, није у питању неспоразум или одсуство воље за сарадњом у разговорној делатности, и по томе се комуникација у *Процесу* на синтаксичком нивоу проучавања разликује од комуникације протагониста Сабатових романа, јер у Кафкином роману ћутање није у служби издвајања појединачног исказа, испољавања моћи једног од говорника, нити означавање вербално доминантнијег учесника у конверзацији, већ је истовремено ћутање средство за исказивање атмосфере свеопште несигурности и немоћи.

Један од најангажованијих писаца француског егзистенцијализма, Ж. П. Сартр, за однос према свету проналази нови појам – мучнину. У истоименом роману, који је конципиран као низ дневничких записа, пратимо испразан живот анти-јунака, Антоана Рокантена, који намерава да заврши своја историјска истраживања о маркизу Де

Ролбону. Рокантеновом суочавању са сопственим проблемом комуникације у свету без смисла, читалац сведочи још на самом почетку романа *Мучнина*:

„Ja živim sam, potpuno sam. Ne razgovaram ni s kim, nikad; ne dobijam ništa, ne dajem ništa. Samouk se ne računa.“ (Sartr, 2003: 16).

Сартров роман *Сабато* спомиње у есеју *Отпор*, када наводи да су га од нечистог и противуречног спасили нагонски осећај живота и незаустављива одлучност пред оним за шта је веровао да је истинско; до тог тренутка спасења *Сабато* свој дотадашњи живот описује на следећи начин:

“La existencia, como al personaje de *La náusea*, se me aparecía como un insensato, gigantesco y gelatinoso laberinto; y como él, sentí la ansiedad de un orden puro, de una estructura de acero pulido, nítido y fuerte. Cuanto más me acosaban las tinieblas del mundo nocturno, más me aferraba al universo platónico, porque cuanto más grande es el tumulto interior, más nos sentimos inclinados a cerrarnos en algún orden.”¹⁸⁶ (Sábato, 2000: 43-43).

Разматрајући да ли појединац може да живи уколико живот не буде имао неки трајни смисао, *Сабато* наглашава да је управо Сартр извео закључак да је живот потпуни бесмисао (2000: 47). Стога је Сартр протагонисту *Мучнине* обликовао као „лице без смисла“, који чак посматрајући своје лице у огледалу „на њему ништа не разуме“. Рокантена његово постојање озбиљно чуди – живот је за њега догађај без почетка, „бескрајно и једнолично сабирање“ дана. Осећај неподношљиве празнине води га ка нејасним размишљањима о самоубиству са циљем поништавања површног постојања; ипак, на крају схвата да би и његова смрт била сувишна, јер је он сам „сувишан за вечност“. О Сартровом односу према смрти *Сабато* је писао и у есеју *Људи и зупчаници*, наводећи да, док је за романтичаре смрт била усавршење живота и његово оправдање, за Сартра је то:

“en cambio, es un puro absurdo: la imposibilidad de todas las posibilidades, la imposibilidad pura, la "revelación del absurdo de toda espera, aun el de su espera.”¹⁸⁷ (Sábato, 2003: 61).

Рокантеново осећање тескобе због неизвесности, његов страх од постојања као „метафизичке недаће“ и потпуна изопштеност из друштвених структура због неспособности комуницирања, сублимирани су у осећају *мучнине* са којим се саживио. Одбачен је, напуштен у садашњости, а узалуд покушава да се придружи прошлости

¹⁸⁶ „Живот ми се, као и лику из *Мучнине*, указивао као неки безумни, циновски и пихтијастии лавиринт; и ја сам, као и он, осетио жудњу за једним чистим поретком, за једном структуром од брушеног челика, чистом и јаком. Што су ме више прогониле тмине ноћног света, све више сам се приклањао платонском свету, јер што је већа наша унутрашња бура, тим више тежимо да се окружимо некаквим поретком.“ (Sábato, 2004: 72);

¹⁸⁷ „naprotiv, to je čisti apsurd; nemogućnost bilo kakve mogućnosti, čista nemogućnost, „otkrivanje besmislenosti svakog iščekivanja, čak i iščekivanja nje same.“ (Sábato, 2005: 51);

својим писањем – од себе не може да побегне. Уточиште је тешко пронаћи, јер је окружен бемислом:

„...toliko nam je teško da zamislimo ništavilo. Sad sam znao: stvari su upravo takve kakve se pojavljuju – a iza njih... nema ničega.“ (Sartre, 2003: 123).

У роману *Мучнина* нема радње са заплетом у традиционалном смислу, већ су у фокусу Рокантенове мисли и запажања о баналности и испразности постојања, његов усамљенички живот и немогућност повезивања са другима. Г. Де Ролбон му је потребан да не би осећао своје биће, да би могао да постоји само у маркизу – Рокантен је постао средство да маркизу омогући да живи; маркиз је био једини разлог Рокантеновог постојања, јер га је у тренутку истраживања и писања ослобађао од себе самог. Посредством портрета Рокантеновог унутрашњег говора, Сартр са имплицитним читаоцем заправо комуницира о неким од својих најзначајнијих егзистенцијалних мисли, и тада је комуникација у *Мучнини* на семантичком плану проучавања на линији комуникације у Сабатовом *Абадону*:

„Moja misao, to sam ja: eto zašto ne mogu da se zaustavim: Postojim zato što mislim... i ne mogu sebe sprečiti da mislim. U ovom istom trenutku – to je užasno – ako postojim, to je zato jer me je strah da postojim. To sam ja, to ja izvlačim sebe iz ništavila kojemu težim...“ (Sartre, 2003: 128).

Рокантенову разочараност егзистенцијом каткад ублажава размишљање о поновном сусрету са Ани, са којом је некада био у љубавној вези, и која му у писму предлаже да се за неколико дана сусретну у Паризу. Присећајући се заједнички проживљених тренутака, Рокантен њихову комуникацију током повремених посета дефинише као Анин покушај „умножавања неспоразума“ међу њима. Након урученог писма, Рокантен је искрено радостан што ће поново видети Ани и плаши се да не направи неку глупост и поквари јој расположење. Ипак, сусрет са Ани није прошао како је очекивао:

„Ponovo muk. Sad sedi na krevetu, veoma bleđa u svojoj crnoj haljini. Nije odsekla kosu. Stalno me gleda, spokojno, malo podižući obrve. Nema, dakle, ništa da mi kaže? Zašto me je pozvala da dođem? To ćutanje je nepodnošljivo.“

Odjednom kukavno izgovaram:

»Zadovoljan sam što te vidim«.

Poslednja reč mi se uguši u grlu: ako sam samo to pronašao, bolje bi bilo da sam ćutao. Ona samo što se nije naljutila. S pravom sam mislio da će prva četvrt sata biti mučna.“ (Sartre, 2003: 172).

На синтаксичком нивоу проучавања комуникације, Рокантеново и Анино међусобно неразумеваше огледа се у дугим ћутањима – мук се понавља, изговарање је *кукавно*, *последња реч* застаје у грлу, а ћутање постаје *неподношљиво*. Рокантен никада није могао да пронађе речи које је Ани очекивала, оне које би одговарале „последњим

речима које су изговорили уочи тог дана“. Вербални сукоб изостаје, јер Рокантен покушава проникнути у разлог Аниног позива – није му јасно због чега га је позвала уколико нема ништа да му каже. Напетост је кључна одредница њиховог односа, а извесно је да се она понавља и неколико година касније; иако на почетку радознао, Рокантен се сада мири са „мучним утиском“ да немају више шта рећи једно другом. Стога је доминанто дискурсно обележје његове комуникације са Ани прављење паузе у разговорној делатности, односно непријатна атмосфера међусобног неразумевања. Његов покушај превазилажења своје изолованости осуђен је на неуспех – чинило се само на тренутак да ће Рокантен пронаћи уточиште у Анином присуству. Неостваривост језика као средства комуникације у *Мучнини* заправо је у функцији потврде да је за Рокантена немогуће побећи од мржње и одвратности према постојању – он није утучен зато што одлази од Ани, већ што осећа „ужасан страх од поновног враћања у своју самоћу“.

Семантички план проучавања комуникације у Сартровој *Мучнини* указује на једну кључну одлику – свет приче је конципиран на тези: „*када се живи не догађа се ништа (...) али, када се живот прича, све се мења*“ (Sartre, 2003: 55, 56). Стога треба изабрати: живети или причати. Дакле, форма дневничког дискурса Сартру омогућава два нивоа комуникације – разумевање наратива се не одвија само у смеру имплицитног аутора ка имплицитном читаоцу, већ и од Рокантена као наратора ка наратеру, који је уписан у текст; иако је наратер ђутљив попут оног у Сабатовом *Тунелу*, Рокантенов доминантан циљ је показати му да све што се догађа он види кроз своју и туђу причу, те да „настоји живети свој живот као да га је причао“. Рокантен писањем дневника заправо одгађа мучнину, иако је се до краја није ослободио:

„Мућнина ме није напустила и не верујем да ће ме ускоро напустити; али ја више не трпим од нје, то није више болест ни пролазна навала јаког кашља: то сам ја.“ (Sartre, 2003: 160).

Иако се због Рокантеновог одсуства воље за досезањем смисла постојања и комуникације роману *Мучнина* приписује депресиван тон, читалац се истовремено подстиче на трагање за смислом сопственог постојања. Јер, постојање је, само по себи, бесмислено, све док се не суочимо са изазовом тоталне слободе, почнемо да мислимо и преузимамо одговорност.

Апсурд људске егзистенције је обрадио и А. Ками у роману *Странац*, делу које је несумњиво у великој мери утицало на конструисање Сабатовог *Тунела*. У есеју *Пре краја* Сабато наводи да Камија сматра „генијалним писцем“ којем много дугује и „са

којим ће касније делити метафизичке и етичке немире“ (Сабато, 2004: 107). Наиме, годину дана од објављивања *Тунела* у књижевном часопису *Sur*, Сабато је обавештен да је роман доживео француско издање и да је за њега заслужан управо А. Ками. У писму Сабату 1949. године Ками наглашава да за њега *Тунел* обилује „осорношћу и снагом“, те да верује да ће роман у Француској наићи на заслужени успех (Сабато, 2004: 106). Описујући Камија, Сабато у истоименом есеју наводи:

“En muchas oportunidades se ha hablado de su nihilismo; en todo caso, fue esa clase de nihilista cuya blasfemia es una manera de creer en Dios. Vivía un idealismo desesperado, fue un hombre lleno de amor y de pasión.”¹⁸⁸ (Sábato, 2008: 88).

У есеју *Отпор* Сабато трага за одговором на питање да ли ћемо моћи да живимо уколико живот не буде имао неки трајни смисао и наглашава да је Ками схватио сву величину оног што је човек изгубио, те да је за њега сада кључна дилема „да ли је могуће да човек буде светац уколико Бог не постоји“ (Сабато, 2004: 47). Протагониста романа *Странац*, Мерсо, не прихватајући свет класичних навика и обичаја, постаје злочинац у бесмисленом низу случајности. Равнодушан и без амбиција, Мерсо не види разлог да мења свој живот. Једном приликом одлази са Маријом код пријатеља у викендицу на плажи; у току безбрижне шетње дешава се сусрет са Арапима, који се окончава Мерсоовим убиством једног од њих. У следећем делу романа представљена је истрага о убиству и Мерсоово ишчекивање пресуде у затвору. Насупрот Сабатовом обликовању јунака *Тунела*, Ками у *Странцу* не даје психолошки увид у Мерсоов лик – његови дијалози са осталим ликовима у роману сведени су на најмању меру; када је у питању комуникација са управником погребног завода на сахрани Мерсоове мајке, или пак, комуникација са некадашњом колегиницом Маријом или суседом Ремоном Сентесом, Мерсо заправо приповеда о говорним чиновима, односно он у својству приповедача властитим речима саопштава исказе и мисли ликова. Стога је у *Странцу* дистанца између Мерсоа као јунака и Мерсоа као приповедача већа, него на примеру Кастела у Сабатовом *Тунелу*.

И Мерсо је, попут Кастела, усамљеник, у потпуности отуђен од света, али за разлику од њега, Мерсо је безвољан за било какав вид комуникације – он устаје без речи, не одговара уопште или кратко одговара на питања „да не би више разговарао“, не воли

¹⁸⁸ „У многим приликама говорило се о његовом нихилизму; у сваком случају, био је она врста нихилисте коме је бласфемија начин веровања у Бога. Очајнички је живео идеализам, био је човек пун љубави и страсти.“ (Сабато, 2004: 107);

када га запиткују, а чини се да му је свеједно и на мајкином погребу или када му Марија износи брачну понуду, затим када га Ремон пита да му буде пријатељ или му шеф говори о унапређењу и селидби за Париз и најзад, на суђењу за почињени злочин. Упоредивши комуникацију Кастела/Марије и Мерсоа/Марије на синтаксичком нивоу проучавања, можемо рећи да индивидуалне црте Мерсоовог карактера искључују заинтересованост за комуникацију са Маријом у *Страницу*, а у његовом обрасцу понашања изостају љубомора и посесивност – стратегија комуникације је таква да он на Маријине исказе одговара „само да би нешто казао“. Мерсоов ток мисли је сведенији и уздржанији од Кастеловог и његов је однос са Маријом базиран искључиво на концепту чулног, телесног и појудног, а Мерсоова свест је у мањем наративном фокусу него што је то Кастелова свест у *Тунелу*. Сукоб појединца са светом у *Страницу* је условљен општим неразумевашем – Мерсо не показује потребу ни за ким, нема обриса емоција, већ постоји само сурова искреност. Када га судија упита жали ли свој чин, Мерсо наводи следеће:

„Razmislih i rekoh da osećam više nelagodnost nego istinsko kajanje. Imao sam utisak da me nije razumeo.“ (Sabato, 2003: 56).

Унутар Мерсоове душе као да нема унутрашњег немира, нити осећаја кривице, јер у његовом лику нема ничег свесног – сусрет са апсурдним приказује се и кроз одвијање правног поступка, у којем је као у Кафкином *Процесу*, Мерсо унапред осуђен, иако себе не сматра кривим. О Мерсоовој „безосећајности“ говорили су и иследни органи и користили је као јак аргумент за оптужбу против њега. Међутим, Мерсоова индиферентност се на тренутке умањује осећајем припадности заједници – после једанаест месеци, колико је истрага трајала, у затвору се Мерсо почиње осећати „чланом породице“, а атмосфера апсурда се продужава чињеницом да се Мерсо радује ретким тренуцима када би га судија испратио до врата канцеларије, тапшући га по рамену и означавајући крај саслушавања за тај дан.

Сагледавајући аспект комуникације у Камијевом *Страницу* на прагматичком нивоу, рећи ћемо да је и Мерсо, попут Сабатовог Кастела, носилац нихилистичких идеја, а обојица су антихристи, атеисти. Као што не верују у постојање Бога, они не верују ни у закон и конвенције које управљају људским животом, судски систем, те стога за њих не постоји ни концепт људске правде. Самим тим ни извршење смртне казне за Мерсоа не означава окончање живота, већ крај егзистенције ослобођене сваког смисла и значаја;

уколико је живот апсурдан и без смисла, иста правила важе и за смрт. Кастелова жудња за успостављањем комуникације са Маријом била је једини начин изласка из његовог тунела тескобе; на другој страни, не постоји начин да Мерсо престане да буде странац у друштву, односно појединац на маргини „друштвене“ прихватљивости – стога он остаје нем и пасиван, чак и када је у питању његова одбрана и спасавање живота. Врелина сунца, као побуда која је Мерсоа навела на убиство Арапина, је у ствари неиздрживи притисак, а убиство „очајнички револт, односно сламање неподношљиве напетости“ (Fridman, 2012: 359). Под наведеним притиском Мерсо негира све друштвене, моралне и социјалне вредности, чиме постаје побуњеник против напетости због самоће у универзуму; његова визија је да само онај који се ослободи наде и размишљања о будућности може досегнути истинску слободу, а веровање у Бога претпоставља негирање слободе живота у садашњем тренутку. Кастел је у *Тунелу* чином убиства Марије постао побуњеник и остварио своју слободу – за Мерсоа слобода значи право на мишљење да није важно када и како се умире, јер „сви људи знају да не вреди живети“. Међутим, у Мерсоовом протесту нема свесног, већ је у питању „граница коју биће поставља пред огромним, равнодушним ништавилем кога истискује из постојања“ (Fridman, 2012: 361). У складу са тим Мерсо и пред погубљење одбија да прими исповедника, јер „није имао потребу да га види“; не жели ничију помоћ, јер није ни очајан, а исповедник му је „досадан“.

Једином конфликтном ситуацијом у *Странцу* би се могла сматрати једна од завршних сцена у роману, када у разговору са Мерсоом исповедник покушава предочити да, уколико је појединца осудила људска правда, божја правда има веће значење за његово искупљење и терет којег он мора да се ослободи – исповедник заправо Мерсоа позива на „респонс“ у нади да ће изазвати било какву Мерсоову реакцију и коначно почети да сарађују у конверзацији. Исповедничково присуство Мерсоа почиње да љути, те најпре покушава да промени предмет разговора; најзад, исповедничково питање због чега га ословљава са „господине“, а не са „оче“, код Мерсоа подстиче вербалну агресију:

„Ne znam zašto, ali tada se u meni nešto prekide. Počeh da vičem iz sveg glasa, da ga vređam, i rekoh da ne treba da se moli. Zgrabih ga za okovratnik mantije. S gnušanjem pomešanim sa radošću i gnevom izlih na njega sve što mi je bilo sa srcu“ (Kami, 2003: 92),

након које као да је уследило коначно духовно ослобођење:

„Kao da me je ovaj veliki gnev očistio od zla, oslobodio nade u ovoj noći prepunoj znamenja i zvezda, ja sam se prvi put predao onoj prijatnoj ravnodušnosti sveta. Iskusivši da je toliko slična mojoj, da mi je posle svega tako bratski bliska, osetio sam

da sam bio srećan i da sam još i sada. I da se samo sve svrši, samo da se osetim manje sam, preostaje mi da poželim da na dan mog pogubljenja bude mnogo gledalaca i da me dočekaju sa povicima mržnje.“ (Kami, 2003: 94).

Конфликтна комуникативна ситуација је разрешена – исповедникова стратегија неодустајања од комуникације Мерсоа је довела до границе пуцања. Мерсо је и даље равнодушан, али изнемогао и смирен, на тренутке се чини срећан и преображен, у мањој мери усамљен. Иако Кастел у *Тунелу* завшава у санаторијуму, а Мерсо у *Страницу* чека смртну пресуду, одузета им је само физичка слобода – остварена је она за њих значајнија, духовна, јер су ослобађањем од илузија успоставили „свој“ поредак.

У духу егзистенцијализма може се тумачити и један од најутицајнијих драмских текстова XX века, *Чекајући Годоа*, С. Бекета. Централни ликови драме, бескућници Владимир и Естрагон у форми збуњујућих дијалога, који обилују ћутањима, наговештавају долазак неког Годоа, иако се до краја он сам не појављује а протагонисти не исказују ни разлог његовог ишчекивања. У том смислу ћемо рећи да је у овом делу остварена кулминација неизреченог у наративној комуникацији – Бекет, попут Сабата у *Абадону*, даје нови концепт драмског текста унутар новоуспостављеног театра апсурда, у којем приказује манипулисану слику стварности, а укупно значење текста остварује се формирањем различитих хипотеза. Уколико се пође од аспекта егзистенцијалистичке теорије о реалности без објективних и универзалних вредности, закључује се да Владимир и Естрагон представљају алегорију потраге за смислом. Као што у *Абадону* Сабато није оставио довољно простора за обликовање исцрпније слике о појединим успутним ликовима у роману, у драми *Чекајући Годоа* читалац сведочи махом бесмисленим расправама централних ликова, који нису решени да предузму нешто како би изашли из окова једноличности свакодневнице – оно што се једва може сазнати о њима јесте да су најбољи пријатељи, да је Владимир заштитнички настројен према Естрагону, оптимиста, интелектуално супериорнији, док је Естрагон несигурнији, импулсивнији, песимиста, али и активни партиципијент у вербалним расправама са Владимиром. На синтаксичком нивоу проучавања комуникације у овом драмском делу, редунтантност се јавља у функцији истицања и интензивирања елемената језичког исказа:

VLADIMIR (*pošto je promislio*):

Sada... (*radostan*) evo te opet... (*ravnodušan*) evo nas opet... (*tužan*) evo me opet.

ESTRAGON:

Vidiš, nije ti tako dobro kad sam ja tu. Ni meni, bolje se osećam kad sam sam.

VLADIMIR (*žacnut*):

Zašto si se onda vratio?
ESTRAGON:
Ne znam. (Beket, 2019: 93)

Након што су ноћ провели раздвојени, Естрагон је утучен, показује бес и незадовољство због Владимировог певања, јер га је погодило Владимирово весело расположење иако није био сигуран да ли ће се поново срести. Владимир му објашњава да му јесте недостајао, али и да је био задовољан док су били одвојени. На Естрагоново питање како се осећа сада након поновног повратка, Владимир у виду наглашеног понављања групе речи *ево...опет* истиче свој доживљај неодређености њиховог „чекања“ – исказивањем различитог расположења уз сваки од поновљених саопштених исказа, доприноси се потпуном разумевању Владимировог доживљаја бесциљности њихове ситуације; *радостан* је што види Естрагона опет, *равнодушан* што је осуђен на наставак заједничког чекања Годоа у виду „спасења“ са Естрагоном и понајвише је *тужан* што је поново смештен у монотонију свакодневнице, јер није ни сигуран да ће Годо коначно и стићи. Јунаци Бекетове драме се, као и Сабатови јунаци, безгранично плаше самоће – иако редунтантност у Владимировом исказу Естрагон тумачи као вапај жеље са осамљивањем и сагласан је да се обојица „боље осећају“ када су раздвојени, они се стално враћају један другом без знања о мотиву свог чина, чиме се њихов репетитивни однос представља као руб очаја услед немогућности превазилажења апсурдности постојања. Бекет протагонисте драме приказује као да је њихова усамљеност неисказива речима, јер оне не могу да пренесу поруку и дочарају стање њихове метафизичке тескобе – репетитивном природом њиховог односа заправо се исказује идеја да се ништа не дешава и да је живот сам по себи испразан и бесмислен, те да је језик као и сам живот, изгубио своје значење.

Анализом конверзације Владимира и Естрагона на синтаксичком нивоу, закључује се да се њихови искази не могу сматрати „исказима у пару“, односно конверзационим следовима у којима један исказ говорника зависи од исказа другог говорника:

ESTRAGON:
Šta smo juče radili?
VLADIMIR:
Šta smo juče radili?
ESTRAGON:
Da. (Beket, 2019: 18)

Дакле, њихови искази су у потпуности нереспонсивни – на Естрагоново питање Владимир узвраћа питањем, а на Владимирово питање Естрагон даје нерелевантан

одговор. Стога се њихови дијалози могу сматрати недовршеним, мисао је недоречена, а конверзација прекинута. Проучавањем дискурса протагониста не може се са сигурношћу рећи ни да ли је њихов говор средство комуникације, јер није јасно да ли они комуникацију настоје одржавати или су од ње одустали. Налик конверзацији Нађа и Августине у Сабатовом *Абадону*, у конверзацији протагониста дела *Чекајући Годоа* нема уређеног система говорења – иако турнуси јесу расподељени, права говорна размена не постоји. Неочекивани и неодређени одговори унутар исказа могу се уједно сматрати језичким сукобом - њиховим саопштавањем се прави нека врста дигресије, с тим што дигресија у конверзацији Владимира и Естрагона није у функцији стварања атмосфере напетости, као што је то случај у *Абадону*, већ у функцији статичности радње и немоћи речи да искажу испразност егзистенције централних ликова. Нарушавање кохезије конверзације може се сагледати и на примеру следећег одломка:

ESTRAGON (*usplahireni pokreti, nepovezane reči. Konačno*): Zašto me nikada ne pustiš da spavam?

VLADIMIR:

Osećao sam se usamljeno.

ESTRAGON:

Sanjao sam da sam srećan.

VLADIMIR:

Tako nam je prošlo vreme. (Beket, 2019: 155)

Дигресија као дискурсни поступак у Бекетовом драмском делу јесте специфичност говора којим се јунаци користе - турнуси су учестали, али опозициони, чак и када се исказима упућује на осећај тренутне усамљености или снове о срећи; стога се на прагматичком плану проучавања, у комуникацији Владимира и Естрагона уочава тотално одсуство сарадње, које је као и у случају Сабатових јунака, резултат усамљености јунака чија је стварност субјективна – они су беживотни, а услед мноштва саопштених нејасних и бесмислених идеја, пресупонирана је чињеница да Бекетови јунаци о срећи знају само да сањају. Даљим испитивањем њиховог комуникативног акта запажа се да се Владимир боји када Естрагон заспи, чиме се показује да је у фикционалном свету „иза“ његовог исказа усамљеност тада још израженија. Процес разумевања њихових исказа указује да се комуникација Владимира и Естрагона заснива на сталном кршењу Грајсове максиме релације, чиме се имплицира непрекидна жеља за променом теме разговора, а уједно се доноси атмосфера индиферентности и незаинтересованости. Сваки њихов дијалог је у ствари „пауза“ између два дуга ћутања, односно игра у циљу бржег протицања времена – на основу сваког саопштеног исказа не може се закључити шта говорник мисли, нити јасно сагледати шта наведени исказ

значи, па је самим тим и разумевање читаоца/гледаоца отежано – стога је Бекетово дело двоструко некомуникативно, али не из разлога што мисли јунака нису вербализоване, већ зато што је упитно да ли оне и постоје – јунаци ништа не потврђују, ништа не доводе у питање, јер нису сигурни ни у своје постојање. Комуникативна ситуација је таква да се логика конверзације не одржава, јер су комуникативне намере партиципацијената у комуникацији маргинализоване.

Техника „тока свести“ из угла неколико приповедача у највећој мери је уобличена у роману *Бука и бес* В. Фокнера. Роман говори о финансијској пропасти и моралном посрнућу „беле“ и некад угледне породице Компсон, а перцепција света из таме људске подсвести дочарана је од стране четири приповедача: Бенџија, Квентина, Џејсона и Дилси. О Фокнеровој „интерсубјективности“ говорио је и Сабато у есеју *Писац и његове утваре*:

“En general, en las novelas de Faulkner, la realidad se da como interferencia de varios relatos hechos desde diferentes personajes, cada uno de los cuales tiene una versión parcial y ambigua de los mismos hechos. Y el propio autor de pronto parece ser un personaje más, que comenta lo que ha oído de otros labios o lo que piensa de algunos hechos o personajes. Pero todo eso de manera confusa y asistemática...”¹⁸⁹ (Sábato, 1964: 129).

Тоталитет расула света који је приказан у роману *Бука и бес*, остварен је крахом времена, језика и карактера, као и породичних и друштвених релација, а наведени крах се запажа и у испретураној хронологији свега о чему се говори у роману – на тај начин роман постаје „хаос најразноврснијих, врло често половичних и непотребних перцепција, људи и догађаја“ (Кољевић, 1994: 20). На семантичком плану проучавања комуникације, дистинкција између тачке гледишта у роману и наративног гласа у својству приповедача према фикционалном свету, најбоље се може сагледати у првом поглављу Фокнеровог романа, у којем је атмосфера дома Компсонових дочарана из угла Бенџија, тридесеттворогодишњег ментално заосталог члана породице, чија је свест на нивоу трогодишњег детета. Перспектива доживљаја, односно тачка гледишта несумњиво јесте Бенџијева, али се поставља питање Бенџијевог знања о представљеним догађајима, имајући у виду могућност смештања његовог унутрашњег монолога под контролу разума:

¹⁸⁹ „У Фокнеровима романима се стварност највећим делом приказује као сплет прича различитих ликова, при чему сваки од њих има своју недовршену и нејасну верзију истоветних чињеница. И сам аутор постаје један од ликова, који коментарише оно што је чуо од другог лика или шта мисли о другим догађајима и ликовима. Све наведено се приказује на конфузан и неуређен начин...“ (*одломак превела ауторка рада*);

„Мрак је отишао и тата нас је гледао. Погледао је у Квентина и Џејсона, онда је дошао и пољубио Кеди и ставио руку на моју главу.

„Је ли мама много болесна.“ казала је Кеди.

„Није.“ казао је тата. „Хоћеш ли лепо да чуваш Морија.“

„Хоћу.“ рекла је Кеди.

(...) Онда је мрак почео да одлази у дивним, сјајним сликама, као што увек чини, чак и када Кеди каже да сам заспао.“ (Фокнер, 1994: 111).

Бенци је наш фокализатор, али је његово приповедање условљено рестрикцијом у погледу знања, самим тим што су и његове менталне способности за разумевање перципираних догађаја ограничене. Дакле, угао посматрања јесте Бенцијев, али он није вербализован, будући да је сва његова комуникација са осталим члановима породице базирана на мумлању, цвилењу, кмечању и викању; то значи да имплицитни читалац радњу види Бенцијевим очима, али да чује само гласове осталих ликова: тате, Кеди, мајке, и најчешће слуга Ластера и Дилси, који су задужени за његово чување. Стога можемо рећи да је на семантичком нивоу проучавања комуникација у првом делу романа *Бука и бес* заснована на невербалним порукама – Бенцијев слој комуникације је другачији, јер је његова потреба за нечијом физичком близином условљена одсуством његових интелектуалних доживљаја. Бенцијева комуникација са осталим члановима породице Компсон заправо је сведена на чулне утиске и емоционалне доживљаје.

У наредном поглављу романа догађаји су представљени субјективно, кроз неуротичну интерпретацију Бенцијевог старијег брата Квентина. Кроз његову „усијану главу“ приказан је свеукупни бесмисао – Квентин напушта Харвард који је био сан његове мајке и за чије се студије „продао Бенцијев пашњак“ и неспособан да се помири са својом прошлошћу, одлучује се на самоубиство. Квентинова свест је на ивици понора, јер се у виду сећања приказује његов инцестуозни однос са сестром Кеди:

„Је ли их било много Кеди

Не знам веома много хоћеш ли да пазии Бенција и тату

Значи не знаш од кога је зна ли он

Не додируј ме хоћеш ли да пазии Бенција и тату“ (Фокнер, 1994: 145).

Квентинов ток свести нема устаљених правила, већ је искључиви циљ приказати комплексан психички процес унутар његове личности – утисци и сећања навиру без реда, редослед исказа је непрецизан и без интерпункцијских знакова па је, као у појединим наративним ситуацијама у Сабатовом *Абадону*, нејасно ко су партиципијенти у наративној комуникацији. У наведеном поглављу, на семантичком плану проучавања комуникације, у посебној мери долази до изражаја процес менталне

репрезентације имплицитног читаоца – угао приповедања симболизује општи бесмисао, унутар којег се интровертни Квентин обрачунава са светом и самим собом. „Урањањем“ у Квентинов свет, свест имплицитног читаоца преноси се у други свет, у којем Квентин трага за смислом своје егзистенције путем преиспитивања части своје породице; у тој потрази за љубављу и разумевањем постаје опседнут сестром Кеди – уколико открије узрок Кединог промискуитетног понашања, чини се да ће пронаћи одговор на питање о изгубљеном систему вредности чланова своје породице. Феномен урањања у наративни свет се у роману *Бука и бес*, као и у Сабатовом роману *О јунацима и гробовима*, везује за вишеструки угао приповедања – након Бенција у првом и Квентина у другом поглављу, догађаји у трећем поглављу представљени су из угла следећег члана породице Компсон, Џејсона, чије се душевно стање значајно разликује од Квентиновог, иако је и његово вредновање представљених догађаја пристрасно – Џејсонова интимна размишљања највећим делом упућују на мржњу према сестри Кеди, као и према Кединој кћерки Квентин, која је остављена породици Компсон на издржавање. За разлику од Квентинове заокупљености прошлошћу, Џејсон представља алегорију кризе садашњег тренутка:

„Не хвала казао сам имам онолико жена колико засад могу да издржавам а ако се оженим жена ће ми се вероватно пропити или тако нешто. То је једино што нам недостаје у кући, рекао сам.“ (Фокнер, 1994: 250).

Неосетљивим и саркастичним тоном говора Џејсон предочава да је улога која му је намењена по рођењу да „нема све оно што је Квентину било дато“, да помогне „стално болесној мајци“ да води „проклету“ кућу, мајци која „неће да учини ни најмањи напор да води надзор над њом и осталима“ и „чија је дужност да пати због своје деце“. У Џејсоновом исказу којим се изругује неморалности чланова своје породице (сматрајући да је на путу моралног посрнућа породице изостао само алкохолизам), имплицирана је његова одлучност да не ступа у брачну заједницу, те да и поред суживота са бројним члановима породице Компсон, он остане усамљен и отуђен. Његова немилосрдност и похлепа долазе до врхунца када од сестре Кеди, која га преклиње да јој дозволи да види на тренутак кћерку Квентин, заузврат тражи новац. Уколико је наратив у Фокнеровом роману започет Бенцијевим идеалом комуникације „покушаја говорења“, а настављен Квентиновим током свести (комплексним за интерпретацију због синтаксичке и логичке проблематике), Џејсоново приповедање се чини блиско наратији у првом лицу и стварној комуникацији са имплицитним читаоцем:

„Зашто он тако са мном поступа, старамјко?“ казала је. „Никад га нисам увредила.“

„Ја бих желела да се ви једно с другим лепо слажете“, казала је мајка. „Сад сте ми једино ви остали, и ја бих желела да се боље слажете.“

„Он је за то крив“, казала је. „Неће да ме пусти на миру, он ме тера да будем таква. Ако неће да останем овде, зашто ме не пусти да се вратим мојој...“

„Доста“, рекао сам. „Ни речи више.“

„Зашто ме онда не пусти на миру?“ казала је. „Он...он...само...“ (Фокнер, 1994: 260).

Иако је Џејсонова наратија кохерентнија и искази партиципијената у наведеној наративној ситуацији смисленији, образац комуникације унутар трећег поглавља је такав да имплицира свеприсутну атмосферу Џејсоновог и Квентиновог беса, као и мајкине беспомоћности. Квентинин исказ у вези са повратком мајци није довршен, јер је Џејсонова константна комуникативна намера да прекине њен исказ, не би ли се умањио призвук обостране немоћи и незадовољства. Уколико за централну тему романа *Бука и бес* узмемо крах комуникације, рећи ћемо да је Бенцијева и Квентинова комуникација остала на нивоу „буке“, имајући у виду њихов истовремени покушај и немогућност да се изразе, док је Џејсонова и Квентинина комуникација на нивоу крика, који је продукт беса због осуђености на пропаст. Сагледавајући комуникацију на прагматичком нивоу, рећи ћемо да је ниво имплицираног значења њихових исказа супериоран у односу на ниво исказаног; учесталим недовршавањем исказа чини се транспарентна њихова намера да поједина спорна породична питања оставе по страни (Квентин одговор на питање о проблему у односу са Џејсоном тражи директно од мајке, иако Џејсон седи поред ње на вечери), а будући да су породична питања нерешива, њиховим прећуткивањем трагичност визије живота постаје неприметнија. Слично структури поглавља у Сабатовим *Јунацима и гробовима*, у завршном поглављу романа *Бука и бес* приповедач се издиже на ниво свезнајућег, а стара црна слушкиња Дилси постаје објективан и незаинтересован посматрач и њен је угао посматрања сада доминантан. Фрагменти догађаја изнесени у претходним поглављима романа у четвртом делу су систематизовани, те се стога може рећи да је у овом поглављу и приповедач поуздан; овим се уводи рационалан оквир за конвенционалнији приступ проучавању комуникације, јер се идентитети ликова заокружују, а говор ликова се манифестује, па се и самим тим недоречена места из претходних поглавља попуњавају.

Проблем неостваривости комуникације може се сагледати и на примеру аутобиографије поштанског службеника Хенрија Кинаског у роману *Пошта* Ч. Буковског – неподношљивост живота исказана је у виду његове борбе за опстанак у бирократском контексту. Читалац прати авантуре Кинаског, анти-хероја циничног

погледа на свет, који приповеда о свом радном ангажману, од начина и тренутка запослења, преко напредовања у служби и најзад, разлозима незадовољства и преоптерећености послом након скоро дванаест година рада. Приказивањем сцена опијања и мамурлука, одлазака на хиподром у циљу клађења на коњске трке, излежавања, краткотрајних веза са женама (Бети, Џојс и Феј) дочарава се испразност његовог живота, у којем је првобитан циљ „провлачење“, а врхунац мудрости „не радити ништа“, јер „свака будала може да измоли неки посао“. За женскоароша Кинаског испуњавање друштвених норми представља пуки бесмисао, а једини начин за бег од апсурдности свакодневнице налази у потрази за „добрим животом“, у чијем је корену промена:

„Ajde da nađemo neke prijatelje. Ajde da se smeјemo. Ovakav život je kao bilo čiji: ubija nas.“ (Bukovski, 2004: 73).

У роману *Пошта* фокус је на тежњи ка испуњењу Кинаскијевих телесних задовољстава – стога се закључивање о особинама његовог лика не врши помоћу непосредног дефинисања, већ путем индиректних индикатора у тексту. Полазећи од проучавања комуникације у роману Буковског на синтаксичком нивоу и сагледавајући говорну карактеризацију лика Кинаског, рећи ћемо да су његова чита усамљеност и емоционална недоступност приказане у баналним и ласцивним конверзацијама са женским ликовима, у којима је доминантна жеља за „новим“ – било да је у питању нови живот, нова жена, нови посао, јер у постојећем свету влада тотална отуђеност:

„Stara cura je bila samo još jedno usamljeno stvorenje u свету koga nije bilo briga.“ (Bukovski, 2004: 151).

Буковски слику о Кинаском обликује путем принципа понављања – образац његовог понашања заснован је на бесу према надзорнику пребројавања поште и сталном непоштовању правила поштанске службе; анализирајући његов говор као средство комуникације у роману, закључује се да су тотално одсуство сензитивности и неосетљивост као црте карактера оно што разликује Кинаског од јунака Сабатових романа, док је на другој страни заједничка одлика његовог и говора јунака Сабатових романа неисказивост и недореченост:

„Voleo bih da budem dobar. Samo, ta prokleta pošta...“
„Znam. Znam.“ (Bukovski, 2004: 152).

У Кинаскијевом односу са Феј, списатељицом са идејом о „Спасавању Света“, садржани су у највећој мери план и намера за променом – иако у поодмаклим годинама, она је затруднела са њим, чиме се на тренутак стиче утисак да се циклични однос

Кинаскијевих испразних веза завршава, а самоћа умањује и комуникација остварује. Ипак, када се две ноћи заредом рано ујутро вратио кући, Кинаски затиче Феј док седи и чита огласе:

„Kako su sve sobe prokleta skupe“, rekla je.
„Aha“, rekoh.
Sledeće noći, dok je čitala novine, upitao sam je:
„Seliš se?“
„Da.“
„U redu. Sutra ću ti pomoći da nađeš gajbu. Voziću te.“
Pristao sam da plaćam određenu sumu mesečno. „U redu“, rekla je.
Fej je dobila devojčicu. Ja sam dobio mačora.“ (Bukovski, 2004: 159).

У конверзацији Кинаског и Феј на синтаксичком плану проучавања не постоји језички сукоб – нема фрустрације, агресивности, а искази, иако сажети, респонсивни су. Стога у комуникационом току поменутих саговорника не постоји недоумица око обостране незаинтересованости за наставак заједничког живота, која се у наставку и потврђује одсуством оповргавања или побивања исказа. Међутим, на прагматичком плану проучавања, у комуникацији партиципијената присутна је разлика између саопштеног и прикривеног значења, па се импликатуре уочавају већ у првом Фејином исказу – у њеној констатацији о цени соба за изнајмљивање у огласима, остварено је додатно значење, а то је Фејина решеност да напусти Кинаског и отпочне одвојен живот са дететом. Иако је Грајсова максима квантитета (количине информације) прекршена (селидба се спомиње, али не и растајак), начело сарадње и разумевања у конверзацијском току је испоштовано, што потврђује и Кинаскијева даља сагласност око старатељства и финансијске помоћи за издржавање детета. Након Фејине потврде о планирању пресељења, Кинаски јој у наставку нуди помоћ приликом потраге за новим смештајем – дакле, у комуникативном акту искази су релевантни, али недовољно информативни, јер не постоји простор за ближи психолошки увид у свест ликова (на тај начин читалац, на пример, остаје ускраћен за сазнање да ли је Кинаски изненађен Фејином одлуком или да ли је Феј бесна или разочарана због Кинаскијеве родитељске улоге); може се закључити да на граници комуникације јунака у роману Буковског стоји атмосфера апсолутне индиферентности која је неисказива речима, па се самим тим код читаоца хипотезе непрекидно развијају и модификују (у вези са ивицом лудила или емотивним сломом партиципијента у комуникацији). Оно што суштински разликује дискурсна обележја говора Кинаског и женских ликова у роману Буковског од обележја говора Сабатових јунака јесте узајамна незаинтересованост у комуникацији, па насупрот стратегији наративне комуникације јунака у Сабатовим

романима, говор јунака романа Буковског не кулминира конфликтом, као основном наративне стратегије.

Тензија у роману *Пошта* искључиво је рефлектована у односу Кинаског према заробљености појединца у систему – поштански уред је за њега алегорија учмалости и симбол Сартрове „мучнине“, те намерава да се ослободи тескобе која му је „11 година пробурзила главу“ и, разочаран својом егзистенцијом, одлучује да не жели више да гледа „како посао прождире људе“. Стога подноси оставку код службеника савезне управе са планом да надомак педесетог рођендана „започне каријеру“ након једанаест година радног стажа. Кинаски преферира да буде сам и његова комуникација у роману базирана је искључиво на жудњи за чулним; досезање телесног идеала неће довести до његовог преображаја, али му моћ побуне нико не може одузети чиме он пркоси нормама бирократског система, чије су главне поставке „док траје новац, трајеш и ти“ и „мудрост робова: радиш било шта, јер мораш нешто да радиш“. На семантичком плану проучавања комуникације у роману *Пошта*, перспектива приче је ограничена на Кинаскијев глас и мада он наступа и као наратор и као јунак, и читалац сведочи портретима његовог „унутрашњег говора“, попут Кастеловог у Сабатовом *Тунелу*, информације о Кинаскијевим доживљајима и унутрашњем животу читаоцу ипак остају недоступне или оскудне:

„Bio sam kao Džojcini prokleti papagaji. Posle života provedenog u kavezu, video sam otvor i izleteo – pravo u nebesa. Nebesa?“ (Bukovski, 2004: 185).

На семантичком плану проучавања комуникације, указаћемо и на сличност између романа *Пошта* и Сабатовог *Абадона* – у оба романа се скривени семантички конституенти могу тражити ослањајући се на преплитање стварног и фикционалног света, уколико читалац има у виду да је и стварни аутор романа *Пошта* провео године радећи слабо плаћене послове, између осталог и посао поштанског службеника, и то у материјалној беди и алкохолизму, док се није у потпуности посветио каријери писца. Стога се закључује да је Кинаски заправо биографски протагониста у роману Буковског, односно његова биографија лика са маргине америчког друштва у роману је заснована на биографији стварног аутора, а исказана сировим књижевним изразом. Нанос биографског елемента сагледава се у чињеници да се и Буковски, попут Сабата који то чини посредством Кастела у *Тунелу*, покушава ослободити тескобе коју осећа у свету отуђености, јер је и он, попут протагонисте Кинаског, неспособан да се понаша у складу са захтевима друштва и да „ужива“ у мизерној сигурности запослења.

Заједнички проблеми самоспознаје и патње Буковског и Кинаског су можда најбоље сублимирани на завршној страници романа *Пошта*, чиме се остварује изузетан спој аутобиографије и фикције:

„Ujutro je bilo jutro i još sam bio živ.
Možda napišem roman, pomislio sam.
A onda sam to i uradio.“ (Bukovski, 2004: 189).

Иако је роман *Господин Председник* М. А. Астуријаса заснован на историјским чињеницама, јер описује време диктатуре председника Гватемале, Мануела Естрада Кабрере у периоду 1898-1920. године, он се у роману од историјске личности преображава у „митски лик апсолутног властодршца, тиранина, силника, свемогућег господара над туђим животима“ (Pavlović-Samurović, 1993: 289). Безнађа политичких затвореника одишу кафкијанском атмосфером, а њихово је одсуство комуникације у директној вези са силовитим страхом од самог призвука његовог имена - господин Председник се чак ретко јавља у својству инстанце лика у наративној комуникацији унутар романа. Тако, на пример, када се студент и црквењак задесе у истој затворској ћелији, они говоре тек толико да би се „ослободили страха што им је у грлу застао“, јер су затворени услед забуне да се ради о револуционарима:

- „A vaš proces? – nastavi student.
- Nije bilo toga što velite; nikakva procesa: ovdje sam po višem nalogu!
To rekavši, crkvenjak počeoš leđa o hrapavi zid, uši ga grizle.
- Jeste li vi...?
- Ništa! – prekide ga crkvenjak, zlovoljan. – Ništa ja nisam!“ (Asturias, 1972: 12-13).

У комуникативним актима потчињених неважно је да ли је неко крив или недужан, већ у којој мери се може рачунати на наклоност господара, јер „тко је недужан а у немилости је код владе, тому је горе неголи да је крив“. На синтаксичком плану проучавања комуникације, у издвојеном одломку из романа стратегија комуникације је уобличена у језички сукоб, јер су унутар комуникативне ситуације искази саговорника узајамно супротстављени - сукобом управља црквењак, јер онемогућава студенту да доврши исказ и уједно тражи прилику да изађе не само из језичког сукоба, већ из целокупне конверзације; природа политичког ауторитета је таква да се истражни поступци не спроводе, већ постоје само налози за прогон којима се укида свако право појединца. Стога, господин Председник заправо није појединачни диктатор, већ идеја апсолутног ауторитета, симбол крваве владавине. Упркос очитој неправди, јер није ни било основа за њихово затварање, заточеници не само да покорно прихватају казну, већ њихово одбијање сваког вида комуникације о околностима кажњавања, резултира

вербалном агресијом, као последицом амбијента свеукупног страха и терора. Тиранија доводи до отуђења, а пошто је слобода неостварива, и потрага за смислом постојања је узалудна. И у Астуријасовом роману је, на семантичком плану проучавања, једнако као у Сабатовом роману *О јунацима и гробовима*, невербална комуникација у вези са атмосфером страха и стрепње, уз разлику што Сабатови јунаци страхују од усамљености, а Астуријасови да ће остати вечити заточеници. На семантичком плану, господин Председник представља амбивалентну наративну фигуру – у приличном броју комуникативних ситуација, када није саговорник, он би се могао сматрати додатним партиципијентом у наративној комуникацији свих секундарних ликова у роману; може вршити и улогу инстанце ванфикционалног гласа, имајући у виду да је његово постојање историјски документовано, а на појединим местима се може означити и као наратор, јер га јунаци у роману приликом физичке или психичке тортуре небројено пута именују и апострофирају. У оквиру апсурдних процеса као симбола тираније, живот људског бића је сведен на ниво марионете или животиње, па је самим тим и проблематика човекове егзистенције у овом роману упитна и несагледива.

Као подтема Астуријасовог романа намеће се судбина блиског сарадника господина Председника, Мигела Анђеоликог, који не извршава господарев налог да отме кћерку генерала Каналеса, оптуженог пред Војним судом због „издаје, буне и устанка“. Анђеолики се заљубљује у Камилу и тиме осујећује план полиције и омогућава генералов бег у иностранство. Изигравајући му пријатеља, господин Председник привидно стаје у његову одбрану пред народом, говорећи да му не замера што жени кћерку његовог непријатеља, јер је љубав „слепа, неразборита и ћудљива“; господин Председник наређује да се вест о њиховом венчању објави у новинама, чак и своје име ставља на попис венчаних кумова. Поверава му дипломатску мисију у иностранству, која за Анђеоликог значи „живот вани, далеко од звери“; он уједно планира искористити прилику и довести Камилу код себе како би живели „прави“ живот, у којем се непрестано не понавља „Мислим главом Господина Председника, дакле постојим“. На расстанку га Камила гледа сузним очима и са тегобом на срцу због неизвесности сутрашњег дана:

- Ali zašto plačeš...? Ne plači...
- A što bi da činim...?
- Sa ženama uvijek isto!
- Pusti me...!

- Još ćeš oboljeti budeš li toliko plakala... Prestani, za ime Božje...!
- Ne, pusti me...!
- Pa već si, eto, kao da ću umrijeti ili kao da će me živa sahraniti!
- Ostavi me!“ (Asturias, 1972: 240-241).

Испитујући конверзацију Камиле и Анђеоликог на прагматичком нивоу у наведеном одломку из романа, рећи ћемо да је у њиховим исказима у највећој мери нарушена Грајсова максима релације, а њено непоштовање је условљено доминантном емоцијом бола и туге приликом расанка, иако делови њиховог исказа ни на једном месту експлицитно не упућују на осећања. Наиме, у питању Анђеоликог које поставља Камиле, тражећи да му наведе разлог толиког плакања, имплицирана је његова молба да престане толико туговати. Камилин ироничан одговор у наставку представља заправу индиректну импликатуру, којом му даје наговештај да у датом тренутку ништа друго не може радити како би скренула пажњу са туге која ју је обузела. И Камила и Анђеолики су подједнако „некооперативни“ у конверзацији, јер се на дословно значење њихових исказа изнова надовезује додатно – упућивањем критике *Са женама увијек исто!* у значењу да жене најчешће беспотребно плачу, Анђеолики жели гордо прикрити свој бол и бригу за Камилиним здрављем. Скретањем са релевантне теме конверзације, Камила жели избећи помисао на неизвесност која их обоје чека. Камилино предсказање о трајном расанку са Анђеоликим се обистинило - полиција га зауставља на граници и трајно затвара; она је родила дечака, одселила се на село, мислећи на мужа о коме ништа није знала, док он у затвору неколико година преживљава, захваљујући нади да ће опет видети своју жену и љубави која му је очувала чисто срце. Ипак, на крају романа Анђеоликом лажно дојављују да је Камила постала Председникова љубавница, чиме му одузимају једини и последњи мотив за живот.

Љубав Камиле и Анђеоликог представља једину наду у свету без правде и моралних норми. У механизму тираније и деструктивној друштвеној атмосфери одсуство комуникације јунака у роману је последица ефеката тортуре. Жеља јунака за комуникацијом подређена је страху од тоталног губитка идентитета у условима неморалне окрутности. Дискурси ликова у Астуријасовом роману дочаравају свест о поништавању чак и најмањег покушаја остварења слободе – на тај начин се и у подмуклом плану господина Председника да сачека са осветом док Анђеолики не осети делић среће са својом изабраницом, препознаје Председникова победа над њиховом жртвом за могуће спасење од диктаторског пакла. То је исти онај мотив побуне и

покушај одступања од устаљеног обрасца друштвеног понашања, који је својствен и јунацима Сабатових романа (Кастелу, Мартину, Наћу).

У свом једином написаном роману *Педро Парамо*, Х. Рулфо описује атмосферу очајања становника мексичког села Комала, у које је стигао Хуан Пресијадо како би пронашао свог оца; тамо затиче град духова, „село без гласова“, место у коме „нико не живи“ и сазнаје да је његов отац умро пре много година. Док тумара селом, Пресијадо „чује тишину“, а глава му је „пуна шумава и гласова“. У потпуности се препушта чудном свету у којем се задесио, у којем је комуникација успостављена између мртвих и живих, и она је „несигурна, краткотрајна и једва наслућена“; структура романа сачињена је од ћутања и од испрекиданих сцена (Pavlović-Samurović, 1993: 694-695). Приповедачки поступак стоји на граници реалног и магичног реализма (комбинацији реалности и фантазије), самим тим што је избрисана граница између живота и смрти:

„ - Ne чујеš me? – upitah tiho.
A njen glas mi odgovori:
- Gde si?
- Ovde sam, u tvom selu. Sa tvojima. Zar me ne vidiš?
- Ne, sine, ne vidim te.
Činilo se da njen glas obuhvata sve. Gubio se tamo daleko, dalje od zemlje.“
(Rulfo, 2017: 72).

Комала је пуна одјека, који су заробљени у „шупљинама зидова и испод камења“, а речи се само чују и немају никакав звук, већ се осећају, као „речи које се чују за време снова“; становници Комале су усамљени и жељни да упознају „бар малчице живота“. Пресијадо заправо има илузију комуникације са становницима Комале и она се нагло окончава његовом смрћу, о којој појединости летимично сазнајемо у дијалогу са Доротеом, која му саопштава да је сахрањен и да престане да се плаши, јер га више нико не може уплашити. Од тог тренутка читалац сведочи сценама из живота следећег јунака романа, Педра Параме, и та наративна фрагментација отвара простор у роману за две централне приче. Разматрајући комуникацију у роману на прагматичком нивоу, рећи ћемо да хронолошка неуређеност и мноштво уметнутих прича у Рулфовом роману, као и у Сабатовом *Абадону*, уносе забуну код читаоца у погледу динамике читања и рецепције романа – као што је Сабато *Абадоном* потврдио своју идеју о комплексној и субјективној стварности протагониста својих романа које нико не може разумети, Рулфовим *Педром Парамом* се та идеја надограђује ставом да су комуникација и разумевање у ствари изван нивоа људске егзистенције и ван људске моћи и утицаја. Вртлог комуникације између два света даје утисак да заправо потрага

за рајем започиње уласком у свет мртвих и да је рај свет мртвих, а да његову супротност представља пакао као свет живих (Soldatić, 2017: 11).

Унутар другог наративног плана доминантна је прича о односу Педра Парама према својој последњој жени Сусани Сан Хуан, која му је дата „кад је већ била измучена и можда луда“ и након чије смрти он губи интересовање за било шта – отерао је људе са земље, која је остала необрађена; приликом мешања сцена из садашњости и прошлости, читалац сазнаје да је Сусана кћерка рудара Бартоломеа Сан Хуана, за кога је Педро Парамо оваплоћење зла и у чије руке не жели предати кћерку. Парамо прави подмукли план да пошаље њеног оца на рад у рудник како би „лако нестао у крајевима у које никад нико не залази“, а Сусана остала сироче и била приморана да добије заштиту од дон Педра. Од тренутка њеног довођења у Комалу, уз Сусану дон Педро није упознао другачије ноћи сем оних болних и испуњених бескрајним немиром. Иако је веровао да је познаје, Сусанин свет је био једна од ствари које дон Педро никад није успео да сазна, односно Сусана је била „жена која није била са овог света“. Када су је сахранили, мало људи у Комали је то приметило, јер је место врвело од „света, веселја и буке“; дон Педро није ништа говорио и није излазио из своје собе – закleo се да ће се осветити тиме што ће Комала умрети од глади. Проучавањем говора пролазница доња Фаусте и Анхелес на прагматичком нивоу, сагледава се подвојено мишљење становника Комале о страховлади и заслугама властодршца П. Парама – једни осећају сажаљење, док други сматрају да га је најзад сустигла заслужена казна самим тим што је скончао са женом, која никада није могла у потпуности бити његова и којој, упркос жељи, он не може помоћи да умре у миру:

- „Tešku kaznu je podnosio Pedro Paramo oženivši se tom ženom.
- Siromah don Pedro.
- Ne, Fausta. On to zaslužuje. I još više.“ (Rulfo, 2017: 129).

Дакле, последњим исказом старице Анхелес пресупонирана је информација да је дон Педро кроз немогућност комуникације и заједнички живот са Сусаном неминовно и заслужено кажњен, а исказом се уједно даје наговештај да га већина становника Комале сматра кривцем за своје незнање. Док је у Сабатовим романима свеprisутан мотив слепила, у Рулфовом роману се обрадом мотива смрти представља стварност над којом јунаци имају само привидну контролу и у тој илузији контроле они корачају путем самодеструкције, на којем је немогуће избећи фаталан крај. У Сабатовом *Тунелу* Кастелова комуникација је заточена унутар његове потребе за Маријом – он је

истовремено воли и мрзи, она га привлачи и одбија; иста супротстављеност сила јавља се унутар лика Педра Параме, с тим што се застој у његовој комуникацији испољава двојако – према Комали и према Сусани. Комалом влада у складу са својим правилима, злоупотребљавајући моћ и не размишљајући о могућим последицама због спровођења неправде и варварства. Хладни и прорачунати дон Педро уништава Комалу, а након Сусанине смрти и сам страда.

У Рулфовом роману једино је извесно да извесност не постоји – ни смрт није извесна, осим што је у комуникацији ликова назначено да они не осећају страх од смрти. У роману су изостављени описи чинова умирања, па читалац остаје у недоумици да ли су, између осталих, Х. Пресијадо и П. Параме заиста убијени или су можда умрли „од осећања туге, усамљености и узалудности, зато што су хтели да умру“ (Pavlović-Samurović, 1993: 696). Када Дамијана Сиснерос упита Х. Пресијада о смрти мајке, он одговара на следећи начин:

- I vas je moja majka obavestila da ću doći? – upitah je.
- Nije. Kad već spomenu majku, šta je s njom?
- Umrla je – rekoh.
- Već umrla? A od čega?
- Nisam saznao od čega. Možda od žalosti. Mnogo je uzdisala.
- To nije dobro. Svaki uzdah je kao srk života koji se raspršuje. Znači, umrla je?
- Da. Možda ste vi to morali znati.
- A zašto bih znala? Već mnogo godina ništa ne znam.
- Pa onda, kako ste mene pronašli?
- ...“ (Rulfo, 2017: 57),

чиме потврђује да ни он сам није упознат са узроком мајкине смрти, нити јој је присуствовао. На семантичком плану проучавања комуникације у Рулфовом роману, рећи ћемо да су односи партиципијената у наративној комуникацији комплексни, самим тим што се наратив, попут оног у Сабатовом *Абадону*, додатно усложњава изненадним увођењем ликова, а истовремено се преплићу нарација у првом и трећем лицу, као и унутрашњи монолози. На крају дијалога у наведеном одломку из романа, уочава се интерпункцијски знак „три тачке“ уместо очекиваног Дамијаниног одговора на последње постављено питање – остаје нејасно да ли имплицитни читалац сам треба да претпостави даљи исход радње, да изрази сумњу у веродостојност Дамијаниних исказа или је у питању, можда, само пауза до увођења следеће епизоде. Стога се закључује да је у роману *Педро Параме* свет фантазије изнад реалног света и у њему јунаци поричу реалност - зато је и комуникација јунака на знатно вишем нивоу остварена након смрти, а до тада је њихова комуникација само на нивоу шума, шапутања, одјека, као и тајанствених и нејасних гласова.

У роману *Век просвећености* А. Карпентијер је заокупљен темом одраза француске револуције у мистичним пределима Кариба, унутар историјског оквира драматичних последњих деценија XVIII века, а протагонисти романа су троје младих људи - брат и сестра Софија и Карлос, као и њихов рођак Естебан. Њихово осећање заточеништва и усамљености изазива живот на острву и живот „у земљи без путева ка другим земљама, у које би се могло стићи пешице, колима, на коњу, прелазећи границе“. Уз очеву смрт која их је веома погодила, Софија и Карлос воде бригу и о болешљивом нећаку Естебану, који је као сироче од детињства растао са њима. Софија је своје присуство у кући сматрала преком потребом, а то је само помагало „њеном нагонском отпору према повлачењу из света“, па се љутила и на само Естебаново спомињање у шали, неког будућег брака или деце. Долазак незнанца Виктора Ига, трговца француског порекла, мења њихов живот из корена и захваљујући њему упознају се са напредним политичким идејама – до тада су се, као типични јунаци романа под утицајем егзистенцијалне филозофије, клонили људи и дистанцирали од друштва које је огрезло „у провинцијским предрасудама“, одбијајући да живот подреде општим правилима. За Софију је „овај свет“ био толико туђ да га је посматрала као какву визију пакла, „без икакве везе са познатим световима“. Када је Виктор Иг почео чешиће да борави у њиховој кући, Софији се чинило да је изашла из свога бића и да је стајала на прагу неког преображаја, иако је за њу и даље била неподношљива и узнемирујућа помисао да је неко жели. Унутрашњи немир чини саставни део слике и Естебановог лика, код којег се тескоба јавља након поласка са Виктором за Француску, где се разбуктава револуција чији је циљ „светски преображај“ – испрва је желео да одигра своју улогу у револуцији, ма како она била мала, али га на путу почиње обузимати болна чежња за домом и својима и жеља за Софијиним крилом, које му је било симбол материнске снаге; плакао је мислећи на своју самоћу и на своју бескорисност, а неспособност његове комуникације са Виктором представљена је у следећем одломку:

„Ali njega je već dugo pritiskala neka mučnina nesaopštivosti - ovaj drugi nije mario za njega od susreta u Rošforu – koja ubrzo iscrpe repertoar jednosložnih reči nasuprot neočekivanoj rečitosti. »Ličiš mi na nekog Haićanina«, reče Viktor. »Oni na sve odgovaraju sa „O! O!“ a da im sagovornik nikad ne zna šta zapravo misle. Hajdemo u moju kabinu.« (Karpentijer, 1985: 117-118).

По повратку у породичну кућу Естебан се није могао отети утиску да се у њој осећа као странац; толико је маштао о часу повратка, а сада не осећа очекивано узбуђење, јер све што је познавао било му је туђе - Софију, која се у његовом одсуству удала, не може да препозна, док у њеном говору слуша „гомилу општих места за малограђанску

употребу“. Љут на Софију и Карлоса што су почели да „верују у нешто“, Естебан никако себе није могао да пронађе и да осети у стварности, односно у поновно уређеном животу. Када су их пред Божић рођаци Софијиног супруга позвали да проведу празнике на њиховом имању, Софија и Естебан крећу први, док Карлос и Хорхе остају да заврше послове у граду и крену пар дана касније. На том путу Естебан доживљава откровење у односу са Софијом – гледа је чежњиво и похлепно, са жаром у очима, осетивши да је посматра као жену. Проучавајући комуникацију међу јунацима у Карпентијеровом роману на синтаксичком нивоу, као и нивое приповедања, најпре ћемо рећи да су догађаји испрличани од стране свезнајућег приповедача, односно у трећем лицу, те је самим тим и индивидуализација говора јунака у односу на приповедача много већа него у случају јунака у Сабатовим романима. Стога је, када су у питању типови говора партиципијената у наративној комуникацији, у Карпентијеровом роману заступљено приповедање о говорним чиновима јунака, и то на начин што свезнајући приповедач најчешће властитим речима представља њихове мисли или исказе; на тај начин много више сазнајемо о комуникацији протагониста из перспективе приповедача, него што нам то јунаци директним говором саопштавају. Другим речима, у роману је доминантан имперсонални облик наратије, у оквиру којег фигура приповедача има већи наративни ауторитет. И о комуникативном акту Естебана и Софије, када јој саопштава што је управо схватио, сазнајемо искључиво посредством приповедача, и о томе да је Софија готово постиђена што је приморана да слуша признање љубави. Њен глас заправо „чујемо“ само када врисне:

„ »Dosta!« podižući glas sve do krajnjeg, nenadmašivog registra. Onda nastade tajac pun mučnine. U oboma je bilo snažno tuklo kao da su zajedno okončali neki ogroman napor. »Sve si pokvario; sve si srušio«, reče naposletku Sofija. Na oči joj grunuše suze i istrča na kišu... Na očajnika se spusti noć. Više ništa neće biti kao pre. Ono što je puklo u krizi, zauvek je podiglo pregradu nepoverenja, mučnog ćutanja, tvrdih pogleda, a njega će to odveć boleti.“ (Карпентијер, 1985: 262).

Однос Естебана и Софије у роману *Већ просвећености* подсећа на инцестуозну везу Наћа и Августине у Сабатовом *Абадону*, уз разлику што се код Сабата њихова веза сагледава путем прагматичке анализе конверзационог тока јунака, док код Карпентијера проналазимо много више контекстуалних информација о појединостима односа Естебана и Софије. Испитујући Софијине исказе у наведеном одломку на прагматичком нивоу, закључено је да се првенствено не поштује Грајсова максима квантитета, али су искази, иако кратки, информативни у довољној мери да се може навестити Софијина узнемиреност, стид, разочарење, а надасве изненађеност

Естебановим признањем. Следећим Софијиним исказом да је Естебан својим саопштењем „све покварио и срушио“ имплицирани су бес и неодобравање као доминантне емоције. Оквири у којима се одвија комуникација Естебана и Софије донекле су базирани на неодређености, јер наратор само приповеда о Естебановом говору – начину изговарања признања, „новој“ боји гласа, „неочекиваним“ речима, „укоченом и болном“ погледу; на другој страни, Софијини вербализовани искази су, иако минималног садржаја, довољно јасни да наговесте и оно што није експлицитно речено.

Након смрти супруга који је оболео од непознате куге, која је харала на том „нездравом острву“, Софија из Хаване полази за Кајену без речи објашњења и без поздрава како би се придружила Виктору – прва два дана по одласку, душу јој је притискало све што је оставила за собом, но трећег се дана пробудила „с опојним осећањем слободе“ – задивљена, открила је свет чулности, а тело јој је „постајало свесно сама себе и покоравало се нагонима великодушности и жудње, не тражећи ниједног тренутка одобравање ума“. На крају романа сазнајемо само да Софија нестаје са Естебаном – нико им више није знао трага, а Карлос наређује да се „запечате кутије које су говориле о постојању несталих“. На семантичком плану проучавања комуникације, сличност Карпентијеровог романа и Сабатових романа запажа се у делу што централни део наратива оба романа заузима неспокој духа, односно тежња јунака да изађу из оквира свакодневнице, како би се остварио степен безвременске садашњости. И Софија, попут Марије у *Тунелу*, Алехандре у *Јунацима и гробовима* и Августине у *Абадону*, осећа „дивљење великој интелигенцији телесне љубави“ – алегорија потраге за смислом је садржана у неодрцању идеала о борби за право на слободу, а снага моћи је у осећају господарења својим телом: чином који је произишао из њене воље, Софија је престала да осећа стид и сада је поласкана што је жељена. И Карпентијеровим јунацима, налик Сабатовим, „реченице које је требало да кажу, не силазе са усана“, а мноштво неизговорених речи се „наново склапају у реченице, прекоре, опомене, пребацивања и жестоке нападе“, све док се језик у потпуности не исцрпи и остане нем. Немоћ комуникације јунака искључиво је везана за неспособност проналажења сопственог унутрашњег мира на путу потраге за идентитетом. Као што Сабатови јунаци осцилирају између наде и разочарења, тако су и Карпентијерови јунаци растрзани између тражења бољег света за себе и неодустајања од борбе да га нађу, на једној

страни, и сопственог бића које се опире процесу промене и раскиду везе са конвенционалним.

Још један у низу хиспаноамеричких писаца на чије дело су трагове оставили европски писци егзистенцијалистичког усмерења, јесте Х. Кортасар, који у свом најпознатијем роману *Школице* примењује необичан наративни поступак у циљу разбијања класичне форме романа и „приближавања дела реду хаоса који, по његовом уверењу, влада на земљи“ (Pavlović-Samurović, 1993: 543). Иако би се *Школице* могле сматрати отвореним делом, сачињеним од безброј слојева који се могу разматрати како сами за себе, тако и у односу на друга дела савремене књижевности, један од могућих увида јесте да је главни јунак Орасио Оливеира „прототип егзистенцијалног трагача“ – он трага за одговорима на питања у вези са човековим постојањем, тражи Апсолут, тј. Небо које се сматра завршним делом „школица“ (Monros-Stojaković, 2021: 581, 593). У првом поглављу романа *С оне стране*, Орасио Оливеира у Паризу тражи Магу – тек након њеног нестанка увиђа колико је воли и колико жели да је пронађе; сада у виду сећања дочарава некадашњи однос и описује њихове сусрете са „сударима и тразавицама“. Мага и њен син Рокамадур, заједно са члановима Клуба са којима води интелектуалне расправе, за Орасија су представљали бег од околне празнине; он је, попут јунака Сабатовог *Абадона*, опседнут трагањем за Апсолутом, који за њега представља тренутак када човек постиже своју највећу дубину, свој највећи домашај и свој највећи смисао. Можда је и најбољи опис Орасијевог лика садржан у опису његовог пријатеља Грегоровиуса, када каже да је он „патолошки осетљив на оно што му намећу околина, свет у коме живимо, судба која му је додељена“ – он не трпи дате околности, односно „њего боли свет“. Орасијеве „опасности“ су метафизичке природе, а једини начин да он превлада бесконачан апсурд овога живота јесте да живи апсурдно. Орасијева „комуникативност“ са Магом утемељена је на принципу да они „мисле да се разумеју, јер обоје „нешто траже, а не знају шта траже“. Национална стварност испуњена колективним лажима гуши Орасијеву индивидуалност – он је недовољно емпатичан, хладан, склон анализирању, па чак и када проматра и покушава решити проблеме комуникације и усамљености:

„ „Totalno odsustvo komunikacije“, pomisli Oliveira. „Ne toliko što smo usamljeni, to je poznato, pa bog. Biti usamljen znači u krajnjoj liniji biti sam na izvesnoj ravni gde bi druge samoće mogle da opšte sa nama ukoliko bi to bilo izvodljivo.“ (Kortasar, 2012: 108).

На синтаксичком нивоу проучавања, у основи конверзације између Орасија и Маге је увек присутан језички сукоб:

„ - Oduvek sam pretpostavljaо da ćeš kad tad spavati sa Osipom – реће Oliveira.
-Rokamadur ima vatru – реће Мага.“ (Kortasar, 2012: 87),

јер је след или размена у њиховом случају у облику константних дигресија - Мага на овом месту на индиректан начин жели Орасију саопштити да није заинтересована за даља објашњења; наиме, Орасио покушава изазвати Магу констатацијом о њеној превари са Осипом, очекујући релевантан одговор који би га разуверио да је она у прошлости била у некој вези са њиховим заједничким познаником. Магина дигресија у конверзационом току је, заправо, у функцији њеног повлачења из разговора, при чему Орасију ставља до знања да јој је приоритет синовљева повишена температура. У комуникацији Орасија и Маге речи служе „само да се не разумеју“, јер док Орасио описује, дефинише и прижељкује „метафизичке реке“, Мага их несвесно „препливава“. Њој није, као Орасију, потребно да зна, јер она може да живи у тајанственом реду, у „безбрижној распојасаности тела и душе“. На другој страни, Орасио је закопан у предрасудама које „истовремено и презире и поштује“ – стога Мага представља Орасијеву и супротност и допуну, јер је она одраз вредности повезаних са детињством, срећом, јачином и полетом; зато му се чежњиво привиђа у лику Талите, супруге старог пријатеља Травелера, чији је однос са Орасиом тема другог поглавља романа, *С ове стране*. У другом поглављу се наративна ситуација мења – и други ликови у роману добијају простор да се изразе, како би се чуо њихов глас и пружила прилика да Орасио буде приказан из тачке гледишта својих пријатеља, односно из угла Другог, а не само посредством колоплета својих субјективности. Травелер је Орасијево друго Ја, Орасијев двојник; иако све чини да људе одбије од себе, потребно му је да Травелер не жали због његовог доласка – волео би да се „споразумева“ са Травелером, али га на том путу омета срамежљивост и помисао да успешно међусобно разумевање не подразумева и склад:

„Shvataš, ponekad mi se čini da bih mogao da ti kažem... Ne znam, možda bi na časak reči poslužile nečemu, možda bi služile nama. Ali pošto to nisu reči iz svakodnevnog života, uz mate u dvorištu, reči podmazanog čavrljanja, čovek naprosto ustukne. Najbolji prijatelj je onaj kome se najmanje mogu pričati ovakve stvari. Nije li se i tebi dogodilo da se slobodno poveriš nepoznatom?“ (Kortasar, 2012: 287).

На семантичком плану проучавања комуникације, имплицитни читалац *Школица* „урања“ још на почетку читања у наративни свет Кортасаровог дела, самим тим што бива увучен у лавиринт читања, тако што му имплицитни аутор даје инструкције о

могућим начинима читања романа, тзв. упутства за употребу – необјашњива веза између имплицитног аутора и читаоца ствара се на начин што му аутор у оквиру прве могућности читања романа нуди линеарно читање све до поглавља 56, а друга могућност читања је пратећи редослед назначен на крају сваког поглавља. У другом поглављу *Школица* наративна инстанца приповедача би се могла сматрати приповедачем-коментатором, јер се његови коментари везују за комуникативну ситуацију приповедач – слушаоци:

„Ali tu i tamo bi se rastužili i nekako osećali da su se još jedno našalili da se odupru portenjskoj seti i življenju bez preteranih (šta da se doda uz „preteranih“? Mutna teskoba na ustima stomaka, uvek ona crna cigla).“ (Kortasar, 2012: 229).

Дакле, приповедајући о сећањима Травелера и Талите о упознавању и заљубљивању, приповедач у другом поглављу *Школица* попут инстанце приповедача у *Абадону*, одступа од устаљеног начина наратије уметањем реторичких питања *Шта да се дода уз „претераних“* - на тај начин се читалац позива на допуњавање његових мисли о ономе шта је истински својствено животу у Буенос Ајресу, односно о оном што портењском животу недостаје и што би заокружило његов смисао; стога се закључује да је у Кортасаровом роману простор усамљености јединки повезан са њиховим осећањем неприпадања средини, „грешке у систему“, чудноватости. Травелер је „некомуникативни“ особењак, којем се, чим нешто зажели да објасни, „још више замагли“; ни Орасио није ништа могао да *исприча* Травелеру, јер би се само одмотао делић, али не и цело клупко (не)комуникације – закључује се да, уколико је свет спој хаоса и нереда и врста недовршене стварности, само се у свом одразу (двојнику) може трагати за собом самим. И као што Сабато закорачује у свет фикције унутар *Абадона*, како би у суживоту са својим двојницима покушао прозрети велику тајну комуникације, тако и Орасио свој идентитет тражи у Травелеру; у Талити док игра „школице“ он тражи и проналази мистичну Магу, као инкарнацију невиности, „апсолутно савршену у свом разобличавању савршенства других“ – стога и не чуди што Травелер није изненађен када му Талита саопштава да ју је Орасио пољубио у тренутку док су му се мешале стварност и успомене. Талита је мост, гласник између Орасија и Травелера, јер њихов комуникациони систем представља систем несаопштивости, у оквиру којег доминирају замуцкивања и неразумљиве поруке. Нада да ће пронаћи Магу представља за Орасија последње уточиште на путу потраге за Небом, као симболом света ван ограничавајућих конвенција - Орасио зна да се у том свету комплексност речи у већој мери одражава у ономе што оне не могу исказати, те

да се иза сваког свесног задатка налази сфера неистраженог, и да најзад, изградити сопствени језик са Другим значи истински „прећи“ мост.

Узалудност и бесмисао седам генерација породице Буендија кроз стогодишњу историју измишљене колумбијске насеобине Макондо, приказао је Г. Г. Маркес у једном од најпознатијих романа хиспаноамеричке књижевности *Сто година самоће*. Техником нелинеарне структуре приказује се предодређеност сваког члана породице Буендија да остане усамљен, као што је и судбина самог Маконда да остане одвојен од модерног друштва. Повученост као стереотипна црта јунака наговештава се још код Хосе Аркадија Буендије, који се у својој осами под утицајем изума Мелкијадесовог племена, у потпуности посвећује алхемији, према којој су синови Хосе Аркадио и Аурелијано осећали исти презир; истраживао је могуће везе са цивилизацијом како би повезао Макондо са великим достигнућима. Први син Хосе Аркадио гајио је заједљиву мржњу према оцу и тежећи могућности слободне љубави, придружује се Циганској поворци, а други, Аурелијано је жељан самоће и „раздиран загрижљивом мржњом према свету“ па, мирећи се с тим да читав живот живи без жене, одлази у рат, како би прикрио осећај срамотне бескорисности и промашености; Ребека, иако није у крвном сродству са Буендијама, такође поседује „осамљенички значај“ и недокучиво срце. На самоћу чланова породице Буендија надовезује се и њихова склоност ка инцестуозном - још у првој генерацији је Хосе Аркадио Буендија са супругом Урсулом био везан до смрти „везом чвршћом од љубави“: заједничком грижњом савести, јер су били рођаци. И његов син Хосе Аркадио се жени Ребеком, која му је усвојена сестра – Урсула им због нечасне везе, будући да је Ребеку одгајала „без повластица и разликовања“, забрањује да ступе у кућу проглашавајући их мртвим; друга сестра Амаранта „лек за своју самоћу“ проналази у миловању и непрестаном узбуђењу са братовљевим сином, Аурелијаном Хосеом. У дугој историји породице Буендија истрајно понављање имена омогућило је донекле поуздане закључке о личностима јунака, који по рођењу добијају име као један од њихових предака (Аурелијано или Хосе Аркадио) – док су Аурелијани били повучени, али „умно бистри“, Хосе Аркадији су били импулсивни и енергични и „обележени трагичним знаком“.

Протагонисте романа *Сто година самоће* контролише прошлост и комплексност времена. Наративни тон у роману јасно је дефинисан од стране трећег лица, које у својству пасивног хетеродијегетичког приповедача, приповеда о догађајима без давања

судова и без постављања разлике између реалног и фантастичног; догађаји се изнова понављају у кружној форми – тако и пуковник Аурелијано Буендија „без дара за љубав“ и неосетљив на догађаје око себе, докучује да тајна угодне старости није ништа друго него „частан споразум са самоћом“. Самоћа јунаке Гарсија Маркесовог романа увлачи под своје окриље – Хосе Аркадио умире сам обешен о дрво, Урсула остаје сама и слепа у дубокој старости, иако једнако марљива као када је цели терет куће носила на себи; Амаранта умире стара, повучена од свега и измученог срца, у којем је увек носила несхватљиви и несавладиви страх. Стога и Пилар Тернера, сеоска пророчица, каже да јој нису потребне карте да би установила будућност некога из куће Буендија, јер је искуство научило да је „обитељска повијест дуги ланац непоправљивих понављања“. Одлучујући тренутак у серији инцестуозних породичних веза и самоћа протагониста романа унутар круга њихових порока, дешава се тек када започне фаза декаденције села Макондо и када се ближи крај породице Буендија – у питању је тренутак када се роди потомак Амаранте Урсуле и Аурелијана Бабилоније, који се, иако једини у току столећа зачет у љубави, рађа са свињским репом, што представља испуњење древног пророчанства о инцесту, и уместо да се још једном „удари темељ лози испочетка“ и да се она очисти од порока и „самотничких склоности“, догодиће се слом, невидљивост, обамрлост и Макондо бива претворен у страховтан вртлог прашине, а једно племе одлази у потпуни заборав.

Имајући у виду да у роману *Сто година самоће* дескрипција доминира над дијалозима, на синтаксичком плану проучавања комуникације теже је сагледати односе ликова у конверзацији или, пак, уочити могући језички сукоб као наративну стратегију. На истоименом нивоу значајан је аспект неизреченог у наративној комуникацији – одлагање саопштавања информација у тексту у функцији стварања напетости код имплицитног читаоца, те се у том делу комуникације запажа сличност романа са Сабатовим романом *О јунацима и гробовима*. Дакле, и Гарсија Маркес успешност фабулирања остварује на начин што овај наративни поступак у тексту усмерава како на прошлост:

„... i onda izbio u isti onaj prozirni zrak gdje su se prije gotovo sto godina razbili snovi José Arcadija Buendije.“ (García Márquez, 1985: 253),

тако и на будућност приче:

„Aurelijano, kojem tada ne bijaše više od pet godina, sjećat će ga se cijelog života kako ga je vidio onog popodneva gdje sjedi...“ (García Márquez, 1985: 11),

„Na njemu se vidjela ista klonulost i prodoran pogled, kao i mnogo godina kasnije pred strojem za strijeljanje.“ (García Márquez, 1985: 48),

„Mного година касније, на самртној постелји, Aureliano Segundo će се сјетити кишног listopadnog popodneva кад је ушао у собу да види свог прворођенца.“ (García Márquez, 1985: 160).

Овим „скоковима“ се унутар текста прави празнина, па на нивоу приповедања долази до неслагања времена приче и времена текста, при чему имплицитни аутор знатно чешће наговештава догађаје који ће уследити након садашњег тренутка, у форми хетеродијегетичке пролепсе (*Сјећам ће за се цијелог живота, Као и много година касније...*), када се, на пример, могу наслутити предзнаци судбине пуковника Аурелијана Буендије или следеће генерације Аурелијана. Насупрот томе, празнина усмерена на прошлост (*Гдје су се прије сто година*), у форми хетеродијегетичке аналепсе, има за циљ сагледавање већ испрличаних догађаја из нове тачке гледишта (угашених снова Хосе Аркадија Буендије) и евоцирање успомена у сећању наратора. Инцестуозне везе, свеприсутни мотив у Гарсија Маркесовом роману, као и у Сабатовим романима *О јунацима и гробовима* и *Абадону*, представљају заправо последицу недостатка љубави, самоће и незнања на које су осуђени становници Маконда:

„ - Nije samo to – branila se Amaranta. – Iz takve veze rađaju se djeca sa svinjskim repom.

Aureliano je stajao gluh na sve razloge.

-Makar se rodili i ljuskavci – preklinjao je.“ (García Márquez, 1985: 132).

Разматрајући комуникацију између Аурелијана Хосеа и његове тетке Амаранте на прагматичком нивоу проучавања у издвојеном одломку, рећи ћемо да је комуникативна интенција Амаранте да избегне сусрет са нећаком и да га одврати од себе; наводећи бројне разлоге како би уверила Аурелијана да је њихов однос недопустив, покушава га и заплашити древним пророчанством Маконда о потомству насталом инцестом. Упркос Амарантиној неумољивости и одлучности, својим исказом Аурелијано Хосе имплицира да је спреман све урадити како би угасио жудњу заљубљеног и ослободио потиснуту страст. Гарсија Маркесови протагонисти су заправо некомуникативни „сапатници у самоћи“ – у непоузданој стварности и наследним сећањима они су неприступачни, затворени и равнодушни према свету; као што се свет врти у кругу, тако се окреће и њихов непробојни и самотни свет таме у свакодневној егзистенцији. Крај породице Буендија у роману *Сто година самоће* симболизује ништавило и потврђује да одсуство правих и трајних вредности и циљева обесмишљава сваку делатност и доводи до разочарења на крају животног пута (Pavlović-Samurović, 1993: 424).

Сложена структура приповедања у нарочитој мери долази до изражаја у постмодернистичком роману У. Ека *Име руже*, у којем је централна радња везана за убиство у опатији у северној Италији, а чије је расветљење задатак фрањевачког монаха Вилијема од Баскервила и његовог ученика, бенедиктанског искушеника Адса од Мелка. Иако, посматран из једног угла, роман јесте криминалистички (ради се о серији убистава, а постоје кривци, жртве и лажни трагови), Еков роман је додатно занимљив, јер посебну пажњу поклања читаоцу, будући да је интенција имплицитног аутора да имплицитног читаоца „забави, да ствари упореди, да се поигра језиком и жанром детективног и историјског романа“ (Јоковић, 2002: 305, 313). Стога ће и наш фокус, када је у питању сагледавање наведеног романа, бити на комуникацији на семантичком плану проучавања; и сам писац је у тексту на крају романа назначио да се у процесу стварања дела, дијалог успоставља на две равни – дијалог између самог текста и других дела, као и дијалог између аутора и његовог „узорног читаоца“. Узорни читалац овог романа је саучесник, онај који је „плен текста“ и који за њега представља искуство које ће га преобразити. У овом детективном роману, са доминантним метафизичким и филозофским обрасцем радње, све дијалоге јунака романа преноси Адсо, па самим тим он и наративи намеће своју тачку гледишта, али је унутар те наративе присутно „двоструко поигравање приликом исказивања“, јер говоре и Адсо од осамдесет и Адсо од осамнаест година, односно „игра се састоји у томе да на сцени буде присутан стари Адсо који размишља о ономе што памти да је видео и чуо као млади Адсо“ (Еко, 2003: 460-461, 465-467):

„Ко је он био и шта је радио, добри мој читаоче, можда ћеш поузданије закључити из онога што је у дело спровео у данима које смо провели у опатији. Нисам ти ни обећао да ћу до краја приказати његову замисао, већ само да ћу набројати сва она (и те како) чудесна и страшна збитија.“ (Еко, 2003: 19).

Дакле, техником фикционалне исповести Адсо памћењу читаоца „на чување поверава“ вредна збивања којима је присуствовао у опатији, у којој влада атмосфера прећуткивања; сви нешто таје – оно што се и „пришапне“ је посве неодређено, као када је у питању „чудни однос“ који је постојао између монаха Аделма и Беренгара. (Не)комуникативност у опатији је повезана са неспокојством које се међу монасима осећало, као и нелагодном атмосфером, јер се над разговорима присутних у Здању увек надвија „нешто неистражено“. Стога и фра Вилијем одбија Беренгарову молбу да га исповеди након смрти монаха Венанција у Здању, говорећи му да не тражи од њега ћутање, јер у опатији „сувише људи ћути“. Разумевање наратива је оријентисано на нужност сазнања ко је починилац свих злочина, јер се унутар зидова Здања креће неко

ко насилним поступцима покушава утицати на понашање и просуђивање монаха – тиме се уједно доводи у питање охолост ума и „високо достојанство“ речи монаха у манастиру. Отуда и фра Вилијем има задатак инквизитора, односно да сумња у свакога, па и да „ризикује да сумња неправедно“ у оне који се учине искренима. На мутна дешавања међу младим монасима надовезује се и Адсово „падање у понор“, који иако престрашен својим грехом, брине о евентуалној узнемирености читаоца свог рукописа, док приповеда о уздрхталој девојци са којом се сусрео у библиотеци Здања:

„Trebalo bi da jednostavno kažem kako se nešto rđavo desilo, ali da je nečasno prepričavati šta se zbilo, i tako ne bih uznemirio ni sebe ni svoga čitaoca.“ (Еко, 2003: 221).

Иако му је у сећању још увек све „немилосрдно живо“, Адсо не зна да ли је покајање које је уследило потиснуло сећање о збивањима или је недовољност његовог кајања оно што га још увек мучи, оживљавајући и „најмању нијансу његове срамоте“. Устрепталог ума и необузданог осећаја, Адсо пада у „бездан идентитета“ због своје недостојне екстазе; божанска екстаза живота, посвећена неокаљаној љубави, поништена је грешном и кратковечном екстазом земаљског уживања – утонуће у чула доводи до Адсовог осећања тежине смртога тела. Нестанак девојке након што је распалила жељу и утолила његову жеђ, учинила је да Адсо одједном осети и „таштину те жеље и злост те жеље“. Опхрван грижом савести и свестан да је згрешио, прекршивши заповест да не блуднички и своје искушеничке дужности, Адсо се исповеда фру Вилијему – чини се да је наративна комуникација у Ековом роману заснована на ланцу поверавања и откривања тајни: свака следећа тајна је страшнија и срамотнија, а свака следећа смрт у Здању изазива нове сумње. Када се присећа своје узнемирености потекле од „изопачености односа“ достојних и нежних мисли и завета који је положио, Адсо наводи да би „данас, под овим часним седицама“ знао хиљаду начина да измакне таквом завођењу - наратор у Ековом роману је заправо човек у годинама који, мирно и рационално, сабира искуство пред смрт (Јоковић, 2002: 323).

Додатна виртуелизација приче романа *Име руже* постиже се на начин што се Адсо, попут Кастела у Сабатовом *Тунелу*, непрестано обраћа читаоцу као слушаоцу своје приче, а његови коментари указују на прецизно одређен статус у односу на слушаоца:

„No pre nego što saopštим kako smo se, zadovoljni, spremali da izаdemo iz nje (da bismo učestvovali u još nekim događajima, o kojima ću uskoro pričati), moram nešto da priznam svome čitaocu.“ (Еко, 2003: 291).

Наведеним поступком упућивања, говорећи о истраживањима лавиринта библиотеке, односно путовању „по њеној утроби“, Адсо даје напомене, као непосредне сигнале, читаоцу приликом његовог „ураћања“ – када се удаљава од теме нарације, које ствари спадају међу оне о којима би требало причати и најзад, шта (не) доприноси много разумевању збивања о којима сам Адсо приповеда. Проучавање механизма фикционалних дијалога у Ековом роману се своди на закључак да постоји неко ко све зна о убиствима у загонетним околностима, а неће неко други да сазна, јер управља опатијом „као да је тврђава подигнута у одбрану библиотеке“. Будући да се опатија свела на борбу за задобијање моћи, заверу и сплетке, и стари Опат заповеда Адсу, који је на прагу да открије истину о тајни библиотеке, да заборави све погрешне ствари о којима је слушао, односно заповеда да му „усне буду заувек запечаћене“. Ипак, мистерија је на крају разјашњена – све се врти око крађе једне књиге, у знаку опаког „хтења“, које се дуго и тајно развијало у сенци убилачке намере старог опата Хорхеа, који, сматрајући да извршава дужност заштите библиотеке, наводи да није никога убио, већ да је свако у опатији страдао идући за својом судбином, због својих грехова; опатија скончава у пламену, па самим тим и „највећој библиотеци хришћанског света“ више није било спаса.

Библиотека у Здању је била велики лавиринт, односно симбол лавиринта света – структурирајући своју приповест да буде „пандан стварању света“, Адсо решава детективску загонетку на начин што ствара „имагинарни језички свет велике семантичке енергије и стилских могућности“ (Јоковић, 2002: 310). Адсо се обраћа на крају свог „истинољубивог летописа“ незнатом читаоцу као стари монах, на прагу смрти, док тоне „у божанску таму“ и нему тишину, и наглашава да су приликом болног расанка он и фра Вилијем имали прећутан договор да не разговарају о догађају из те трагичне ноћи. Сагледавањем комуникације на семантичком нивоу, закључено је да је комуникативна ситуација у Ековом роману конципирана на неизрецивом немиру јунака – путем дочаравања њихових бојазни и тескоба, представљена је илузија њихове учености и строге нарави. Ментална симулација имплицитног читаоца интензивира се спознајом чистих намера Адса од Мелка, који, иако му учитељ каткад упућује мучне прекоре, не губи наду и поверење у људски род, већ на свет гледа очима душе – имплицитни читалац Ековог романа идентитет монаха Адса најбољим делом формира у тренуцима његовог одступања од инстинктивног „устукнућа“, а ефекат његовог лика је остварен предочавањем његове неуморне тежње ка самопрочишћењу путем покајања.

Сагледавањем проблема комуникације у ширем контексту, у овом поглављу смо покушали указати на сличности и разлике између Сабатових романа и референтних романа европске, америчке и хиспаноамеричке књижевности, писаних доминантно под утицајем егзистенцијалистичке филозофије. Представљањем комуникације јунака романа на синтаксичком, семантичком и прагматичком нивоу, почев од *Књиге о Јову* па до постмодернистичког романа *Име руже*, запажено је да је на синтаксичком плану проучавања комуникације, како у референтним романима, тако и у Сабатовим романима, у комуникацији јунака стално присутан језички сукоб, а да су у највећој мери заступљени дискурсни поступци ћутања, оклевања приликом давања одговора и дигресије, као покушаја скретања са основне теме разговора. Разумевање текста се успорава на начин што се саопштавање информација одлаже, а у оквиру концепта неизреченог у наративној комуникацији, неспоразуми се умножавају, а ћутања постају неподношљива. У непријатној атмосфери међусобног неразумевања, партиципијент у наративном току не успева пронаћи речи које саговорник очекује. У скоро свим анализираним романима протагониста је бескрајно усамљен и отуђен од спољашњег света (Раскољников, Јозеф К, Рокантен, Мерсо, Кинаски, Орасио Оливеира, Аурелијано Буендија); заједничку основу њихове нарави, као и нарави протагониста Сабатових романа, чине равнодушност пред догађајима око себе, повученост, осећај испразности живота и емоционална недоступност – они су у конфликту са друштвом и окружени бесмислом. На семантичком нивоу проучавања комуникације, сличност између Сабатових романа и референтних романа уочава се на плану променљиве фокализације (вишеструког угла приповедања) - Сабатов роман *О јунацима и гробовима* и *Бука и бес* В. Фокнера, те некохерентног наратива романа, који се усложњава сталним увођењем нових ликова и мноштвом уметнутих прича (Сабатов *Абадон*, Рулфов *Педро Парамо* и Еков роман *Име руже*); није занемарљив ни аспект виртуелизације приче кроз обраћање фиктивним слушаоцима, који урањају у свет апсурдних збивања путем давања напомена и непосредних сигнала од стране имплицитног аутора (Сабатов *Тунел*, Кафкин *Процес*, Кортасарове *Школице*, Еков роман *Име руже*). На семантичком плану проучавања комуникације сагледана је и подударност романа, када је у питању присуство мотива „двојника“ на линији имплицитног аутора и протагониста романа, са циљем да се проникне у велику тајну комуникације (*Абадон*: Сабато и С, *Процес*: Кафка и Јозеф К, *Пошта*: Буковски и Кинаски, Кортасарове *Школице*: Орасио Оливеира и Травелер), затим склоност ка инцестуозним везама, које представљају последицу самоће и недостатка љубави (Сабатови романи *Абадон* и *О јунацима и*

гробовима, Карпентијеров *Век просвећености*, Гарсија Маркесов роман *Сто година самоће*), да би се, најзад указало и на инстанцу ванфикционалног гласа, као додатног партиципијента у наративној комуникацији романа, коју проналазимо на примерима генерала Лавалеа у Сабатовим *Јунацима и гробовима* и Астуријасовог *Господина Председника*, будући да је њихово постојање историјски документовано.

Супериорност имплицираног (прикривеног) значења исказа у односу на оно што је исказано, у знатној мери је запажено на прагматичком нивоу проучавања комуникације јунака – у њиховом конверзационом току непрекидно се нарушавају Грајсове максиме квантитета и релације. На тај начин се потцртава атмосфера индиферентности која је неисказива речима, а у том смислу су и искази учесника у конверзацији кратки, тј. њихови вербализовани искази су минималног садржаја. Надаље, немир јунака је неизрецив (Сабатов *Абадон* и Бекетов роман *Чекајући Годоа*), те су стога и одговори партиципијената у комуникацији нерелевантни, дијалози недовршени, а мисли недоречене. Да је вера у Бога непоколебљива и да страдање није апсурдно, те да смисао ипак постоји, потврђено је једино на примеру комуникације искушеника Јова са Богом, као и на примеру јунака Достојевског (Раскољникова и Соње), јер се само њихова комуникација може сматрати оствареном. Сходно увиду у ток Кастелове свести у *Тунелу*, рећи ћемо да Сабато осцилира између Достојевског и Камија; ипак, самосвојност Сабатових романа огледа се у чињеници да се они, будући да су у свима понаособ представљене изгубљеност и самоспознаја неприступачних јединки, као и тежња ка умиривању тескобе протагониста у апсурдном свету, несумњиво могу сматрати трилогијом, с тим што је борба са силама ирационалног тек у потпуности отелотворена у јунаку Сабату у *Абадону*, као врхунцу Сабатовог књижевног стваралаштва. Увођењем компоненте самог себе у роман, имплицитни аутор Сабато успоставља нови однос према тексту, у којем се оживљавају ликови из претходних романа, али не на начин да активно делују у радњи, већ су они у форми сенки и сна; на тај начин Сабато, у спречи есејистичког и наративног дискурса, подвлачи идеју о бесмртности душе.

V Закључак

Докторска дисертација *Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата* представља тежњу да се проучавањем неостваривости комуникације међу јунацима у Сабатовој прози опише одсуство комуникације међу јунацима, представе начини на који су мотиви (не)комуникације и усамљености испољени у Сабатовој прози и на који ликови Сабатових романа изискују активну сарадњу читаоца у процесу разумевања њихових поступака, а уједно и да се укаже на стилска средства којима Сабато остварује немогућност комуникације међу јунацима у својим делима. Основно полазиште јесте да се комуникација у књижевном тексту може јавити на три нивоа: синтаксичком, семантичком и прагматичком, па је и у раду неостваривост комуникације сагледана на истоименим нивоима.

Истраживањем феномена неостваривости комуникације међу јунацима, како у Сабатовом опусу, тако и у релевантним европским, америчким и хиспаноамеричким романима, закључено је да је језички сукоб јунака Сабату својствена наративна стратегија, што представља допринос у проширивању интерпретативних увида у опус чувеног аргентинског аутора. Интерпретацијом Сабатових романа и есеја у раду је анализирана функција неостваривости комуникације преко следећих елемената: фабула, структура ауторског лика, главни јунаци, дискурс, конверзација, нивои комуникације. Истовремено, истраживањем је обухваћен и поглед на шири егзистенцијални контекст у односу на конкретну друштвену и психолошку стварност у Сабатовим делима. Могућност истраживања неостваривости комуникације међу јунацима у Сабатовом прозном стваралаштву доказала је да је Сабато свесно своје романе остављао донекле „незавршеним“, те да се главним јунацима већ написаних романа поново враћао у сваком од следећих романа; уједно да се за њихово читање од читалаца захтева већи духовни напор, јер Сабатова дела поседују више значењских кључева, имајући у виду да немају хронолошког следа, већ постоји субјективно време које подразумева свеприсутност аутора и читаоца. Комуникација у Сабатовим делима је у директној вези са осећајем усамљености аутора и јунака романа, као и неповерења и неразумевања међу јунацима романа. Мотив неостваривости комуникације јесте мотив који се понавља кроз све Сабатове романе, а у раду је утврђено у којој мери на врхунцу те неостваривости стоји Сабатов покушај да успостави комуникацију са читаоцима.

Јунаке Сабатових романа повезује чињеница да одсуство њихове комуникације произилази из схватања да их нико не може разумети, односно да је (не)комуникација резултат усамљености јунака који живе у субјективној стварности. Стога је истраживањем феномена неостваривости комуникације међу јунацима у Сабатовим романима потврђено да се Сабатово схватање романа заснива на идеји комуникације писца и читаоца (Soldatić, 2002: 150) – Сабатов роман се поима као недовршено дело, које се даље развија након свог физичког краја.

Проучавањем комуникације међу јунацима у Сабатовим делима на синтаксичком нивоу, у раду су представљене индивидуалне карактеристике и стереотипне црте јунака – они су повучени, усамљени и емоционално недоступни. Образац њиховог понашања је заснован на љубомори, посесивности и емотивној манипулацији. Вокабулар јунака је највећим делом повезан са унутрашњом тескобом, а начин на који су мотиви (не)комуникације и усамљености испољени у Сабатовој прози неодвојив је од начина на који Сабато приказује стања у којима се ти јунаци налазе. Изостављене релевантне информације у комуникационом току јунака указују на чињеницу да се неостваривост њихове комуникације одражава, како у наизменичним и неспретним паузама у говору, тако и у пружању у потпуности неповезаних одговора на постављена питања; дискурс јунака Сабатових романа карактеришу сажети одговори и недовршене реченице. Стилска средства којима се Сабато служи у циљу приказивања неостваривости комуникације међу јунацима јесу синтаксичке фигуре, на првом месту, фигуре додавања, којима се посебно интензивира атмосфера тишине између Кастела и Марије у *Тунелу* или Кастелов унутрашњи сукоб; њима се такође додатно доприноси приказивању емоција и расположења јунака или усмерава пажња читаоца на говорничкову осећајност. Помоћу фигура одузимања исказ се редукује, па се тако синтетичност дискурса Сабатових јунака огледа у елиптичним исказима – њихови одговори су неодређени и са минималним елементима исказа. Фигурама пермутације Сабато фигуративност исказа јунака постиже позиционим променама синтаксичких јединица и тиме наглашава значење појединих речи, а уједно усмерава читаочев фокус на изражену усамљеност јунака или њено додатно нијансирање. Редундантност у изразу, односно вишеструко понављање истих синтаксичких јединица је увек повезано са наглашавањем потребе јунака за апсолутном љубављу, иако реч љубав остаје до краја неизговорена. Наведеним стилским средствима Сабато истиче емоционална стања јунака, а срамежљивост, плашљивост и повученост потцртавају се као кључне црте њиховог карактера. У Сабатовим романима представљени су репетитивни односи

главних јунака – они су опседнути проналажењем безусловне љубави и безгранично се плаше самоће, неспокојни су, забринуте и пуни унутрашњег немира, сукоба и тескобе. Анализом конверзације јунака Сабатових романа, као свеобухватним начином анализе дијалога и језичких сукоба, показано је да се изостајање респонсивне реакције јунака у току конверзације или одгађање њихових респонса у највећој мери остварује путем дискурских поступака: прекидања, паузе, ћутања, оклевања и дигресије. Анализирајући формалне аспекте конверзације (ток разговора и основне јединице комуникације), као и садржај конверзације (теме, њихово увођење и одржавање, остваривање отворених или скривених разговорних циљева), закључено је да се дигресивност јавља као специфичност говора којим се јунаци Сабатових романа користе. Говорници не сарађују у процесу интеракције - одговори су им минимални, а поједини јунаци (Кастел, Мартин, јунак Сабато) склони су честим, али опозиционим турнусима; њихови турнуси су често и у форми вербалне агресије. Језички сукоб унутар конверзације јунака тесно је повезан са напором у вербалној интеракцији и он се код Сабатових јунака заснива на противљењу, тражењу објашњења или порицању. Међутим, вербално доминантнији учесник у конверзацији није увек и предводник интеракције, односно не одређује главну реч.

На семантичком плану проучавања комуникације јунака у Сабатовим делима, утврђено је да је комуникациони модел, који функционише на принципу погрешног кодирања невербалних порука, кључно место у наративу Сабатових романа. Закључено је да су женски ликови у Сабатовим романима (Марија, Алехандра и Августина) недокучива бића, те да у њиховом присуству Кастел, Мартин и Наћо стрепе и узнемирени су када год оне остварују вербалну интеракцију. Указујући на аспект невербалне комуникације међу јунацима, примећено је и да се Сабатов наратив и стања јунака не мењају у зависности од начина комуникативне интеракције међу њима. Дакле, семантички систем Сабатових романа чине елементи који се понављају и подређени су законима ирационалног и супериорног, те стога и ликови Сабатових романа изискују активну сарадњу читаоца приликом разумевања њихових поступака. У оквиру изучавања комуникације на семантичком нивоу указано је на типологију приповедних инстанци у Сабатовим делима – Кастел у *Тунелу* и Бруно у роману *О јунацима и гробовима* су сведоци-посматрачи догађаја о којима причају, с тим што је Кастел истовремено и јунак, док Бруно не учествује директно у догађајима између Мартина и Алехандре, већ о њима сазнаје посредним путем (позивање на причање

Мартина). Кастел и Бруно су уједно и приповедачи-коментатори, а њихови се коментари везују за комуникативну ситуацију: приповедач-слушаоци. У *Абадону* је приповедач свеприсутан, али недовољно поуздан и видљив; признањем јунака Сабата да намерава све изнесене ставове, судове и размишљања да интегрише у роман у којем би и романописац био у игри, закључено је да читалац бива увучен у метанарацију, чиме наратив *Абадона* постаје сличнији Сабатовом наративу у есејима.

Стоквелов модел наративне комуникације омогућио је препознавање наративних фигура у Сабатовим делима, при чему се може уочити да је имплицитни аутор *Тунела* заокупљен бесом самоуништења и непријатним представама и презиром према људском роду, због свих особина које чине несрећним људски живот – грамзивост, завист, свирепост и незаситост; у роману *О јунацима и гробовима* приметна је нада, љубав као доказ бесмртности душе, декадентно као типично аргентинско, хаотичност космополитског и немилосрдног града, покушај мирења са светом крхких и неспокојних људских бића. Ипак, за разлику од *Тунела*, главни јунак романа *О јунацима и гробовима* на крају проналази свој мир. У *Абадону* је круцијална намера имплицитног аутора да кроз мноштво извештаја и разговора са појединцима одговори на питања о суштини, мисији и вредности романа, о дужности писца који пише фикцију, о вези између тајни и снова и бунила, о проклетству немирења са додељеном стварношћу. Међутим, оно што је непромењено јесте обесхрабреност и клонулост јединки, који чине саставни део приче свих Сабатових романа. Сталан је и однос имплицитног аутора према слепцима у свим Сабатовим романима – мотив слепила присутан је у свим романима из разлога што опште место у причи чине сенка, тама, магла и чињеница да су тотално и апсолутно сазнање и комуникација неоствариви. Најзад, и у наслову сва три Сабатова романа кључне речи су повезане са тамом: тунел, гробови, Абадон. У семантичком смислу је на појединим местима у *Абадону* показано да се ниво наративног дискурса јунака не може разграничити од нивоа наративног дискурса наратора, те стога није једноставно одредити ни која наративна фигура има виши наративни ауторитет – приповедачев језик често садржи противуречности и неподударности, због чега је тешко утврдити када се завршава нарација приповедне инстанце, а када започињу снови или халуцинације јунака Сабата.

Проучавајући улоге и односе партиципијената у дискурсу, као и природу и домет наративне комуникације у Сабатовим делима, запажено је да је у циљу сагледавања наративне компетенције свих инстанци од кључног значаја пажљиво читање Сабатових дела, због могуће амбивалентности одређених наративних фигура.

Пажљиво читање је такође неопходно у циљу сагледавања свих могућих намера имплицитног аутора и досезања свих веза и значења унутар наратива, имајући у виду да се кроз специфичан начин његовог представљања сагледава дискурсни контекст свих учесника у комуникацији. Сабатов наратив је неодвојив од увида у свест било ког јунака, односно фокус је увек смештен унутар неког лика – у *Тунелу* предочено зависи од Кастелове перспективе, у романима *О јунацима и гробовима* и *Абадону* фокализација је променљива, односно опажајна позиција јесте лоцирана, али приповести функционишу на принципу променљивости власника тачке гледишта; утврђено је да се у овим романима кохерентност наратива ремети увођењем двојности ликова – Бруно у првом роману уобличава Мартинова размишљања, док у *Абадону* употпуњује Сабатова. У *Абадону* разједињености света приче доприноси и двојако означавање ликова – јунак Сабато се у *Абадону* означава као С. и као Сабато, те се закључује да у Сабатовом наративу ликови активирају своја својства управо кроз двоструку природу, што подстиче слојевитост централне семантичке структуре. У наративу *Абадона* је исписан фикционални свет у којем не важе утврђени концепти и дефиниције, тако да Сабато, заправо, одсуство равнотеже унутар света приче успоставља дуализмом наративне стварности. Истраживањем чинилаца који доприносе виртуелизацији приче може се запазити да читаочев процес урањања у посебној мери долази до изражаја приликом „насељавања“ света приче *Тунела* – у овом роману присутне су две приповести: наративована (када наратор Кастел приповеда след догађаја који су довели до злочина) и виртуелна (када се он обраћа слушаоцима своје приче); у роману *О јунацима и гробовима* феномен урањања се везује за принцип вишеструког приповедања и за причу у причи унутар наративног света. Најзад, текст *Абадона* представља комбинацију очигледних и скривених конституената, самим тим што фикционални свет приче садржи јунака чије име гласи као презиме стварног аутора романа, а приликом структурирања фикционалног света у роману се јунак именује и као С. и као Сабато.

О комуникацији се може говорити с обзиром на њену остваривост на прагматичком нивоу, односно међу јунацима Сабатових романа, али и између Сабата и читаоца његових есеја. За основу истраживања комуникације у прагматичком погледу, у раду је сагледан, најпре, утицај биографског елемента у Сабатовим есејима и романима, а затим и степен херметичности и рецепција Сабатових дела. Проучавањем заступљености биографских елемената у Сабатовим делима тумачена је повезаност појединих периода Сабатовог живота и различитих етапа његовог књижевног

стваралаштва и закључено је да се зачеци разматрања одсуства комуникације могу пронаћи још у Сабатовим размишљањима о отежаној комуникацији у круговима физичара, којима је он припадао. У периоду духовне кризе, писање је за Сабата представљало најузвишенији медиј, који му је омогућавао да изрази хаос у којем се константно борио – будући да се сукоб између наде и стрепње одражавао у Сабатовој души током целог живота, то је он ту борбу инкорпорирао и у ликове својих романа. Тако су Кастел у *Тунелу*, као и Алехандра у роману *О јунацима и гробовима*, заправо Сабато у тренуцима потпуног бесмисла и метафизике очаја; насупротив томе, Бруно у роману *О јунацима и горобовима* следи теизам и метафизику наде из Сабатових есеја са почетка и краја његовог књижевног стваралаштва. Разматрајући Сабатову теоријску мисао која је исказана у есејима запажено је да је есејима заправо комплетирана Сабатова стваралачка личност, те да је свет фикције за Сабата представљао бег од самоће, тескобе и немира. У Сабатовим есејима дати су шири контекстуални оквири у сагледавању кључних појмова у Сабатовој теоријској мисли: комуникација у дехуманизованој уметности из угла романијера и комуникација у човековом унутрашњем свету. Стога, потреба за разјашњењем свих односа у комуникативном току између човека и универзума може бити остварена проучавањем искључиво целокупног Сабатовог књижевног израза.

Имајући у виду да су Сабатови есеји написани у форми размишљања и закључивања, примећено је да се у њима Сабато поставља доминантно у односу на читаоца, јер сматра својом дужношћу да му укаже на недостатке савременог друштва и шта је у њему потребно изменити. Сагледавајући динамику читања Сабатових дела, односно процес интеракције Сабата са читаоцем, уочено је да перспектива читања Сабатових дела подстиче читаоца на уклапање наизменично изнесених података у есејима и романима, чиме читалац постаје најзначајнији играч у Сабатовој књижевној игри. Бахтинова дијалогска концепција језика омогућила је проучавање полифонијских одлика Сабатових романа, као и анализу говора јунака Сабатових дела - утврђено је да су Кастелови монолози у *Тунелу* заправо дијалози, јер се он унутар њих стално осврће на идеје са којима полемише; надаље, дијалогичност романескне речи у Сабатовим романима одражава се у чињеници да Сабатови јунаци представљају продукт интеракције неколико гласова, свести или погледа на свет. За Сабата је од мањег значаја шта његов јунак представља у свету у односу на питање шта за његовог јунака представља свет – стога се и Сабатова концепција комуникације у романима заснива на самоисказивању јунака романа, односно на њиховом супротстављању спољашњој

довршености. Применом Серлове теорије говорних чинова на комуникацију јунака у Сабатовим делима, односно раздвајањем прагматичне снаге њихових исказа и њиховог семантичког смисла, дошло се до закључка да постоји неслагање у информативној и комуникативној намери саговорника; илокуторни искази се најчешће користе за следеће облике деловања: уверавања и разуверавања у говорној ситуацији Мартина и Алехандре и изражавања сумње, добијања признања и потврде, упућивања увреде и исказивања неповерења у комуникацији Кастела и Марије. Унутар Кастелове комуникативне стратегије издвајају се две оријентације – она која је усмерена на Марију и она која је усмерена на читаоца; у првој оријентацији Кастелова тенденција је да минимумом речи исказе максимум информација, а у другој обратно - да максимумом речи исказе минималну информацију.

Прагматички модел разумевања комуникације може се применити како на дискурс ликова у Сабатовим романима (у којима се језичка порука преноси посредством комуникативне размене међу јунацима, а у питању је двосмерна интеракција у конверзацији), тако и на начин на који аутор Сабато преноси поруку читаоцима (Сабатови есеји), када се порука преноси директним путем и тада је у фокусу испитивања једносмерни дискурс од аутора ка читаоцу. Функционисање принципа сарадње међу партиципацијентима конверзацијске интеракције у Сабатовим делима засновано је на начину на који саговорници процесуирају комуникативне акте – они нагађају, претпостављају и наговештавају информације у циљу давања смисла исказима, а о њиховим импликатурама се закључује ослањајући се на контекст. С обзиром да су импликатуре у тексту везане за начело сарадње и кршење релевантних максима, на примеру Сабатових дела уочено је да се у највећој мери крши Грајсова максима релације, јер један од саговорника говори о теми која није повезана са темом разговора, обично јер о наметнутој теми он не жели разговарати (Марија у *Тунелу* и Алехандра у *О јунацима и гробовима*). Са кршењем ове максиме директно је повезано и непоштовање Грајсове максиме квантитета (количине информације) - искази јунака Сабатових романа нису у довољној мери информативни и садржајни, јер у процесу комуницирања јунака влада свеукупна незаинтересованост једног од саговорника, неповерљивост, тензија и конфликт. До изостајања јасноће израза, односно настајања двосмислености, долази нарушавањем Грајсове максиме модалитета, нарочито у конверзацијској интеракцији Наћа и Августине у *Абадону*, а веома често су недовољно јасни и Алехандрини искази у роману *О јунацима и гробовима*. Делови наведене максиме често се не поштују ни у Сабатовим есејима, дакле, у Сабатовом једносмерном

дискурсу према читаоцу, а све са циљем постизања вишезначности, поетичности и у функцији метафоричног и симболичног израза; кршење максиме квалитета јавља се у функцији ироније.

Указујући на дистинкцију између реченог и оног што исказано може значити, у раду је анализиран начин на који Кастел и Марија конструишу комуникативну ситуацију у *Тунелу* - процес разумевања значења њихових исказа показује да се њихова комуникација заснива на ниском нивоу придржавања начела кооперативности, којем додатно доприноси и атмосфера тензије и конфликта, са призвуком Маријине туге и очајања. Испитивањем тока комуникације Мартина и Алехандре кроз прагматичку перспективу, показано је да су Алехандрини искази релевантни и информативни, али недовољно јасни и истинити. Употребом пресупозиција и импликатура у исказима саговорника, као имплицитних механизма за тумачење значења самих исказа, дат је допринос стварању разлике код слушаоца између оног што је његов саговорник изрекао и између оног што је саговорник мислио, односно између нивоа исказаног и нивоа имплицираног значења. На тај начин и Мартин, попут Кастела у *Тунелу*, тумачи и закључује о оном што Алехандра није изрекла, односно о оном што она наговештава. Улога конверзацијских импликатура и пресупозиција у разумевању Алехандриног дискурса јесте да се укаже на некооперативан аспект њеног учествовања у комуникацији – она је узнемирена, драматична, трагична јединка; протагониста једног, за Мартина, непознатог, мрачног и неприступачног света, од чије тајанствености га подилази зебња. Оквири у којима се одвија комуникација Наћа и Августине у *Абадону*, базирани су на највећем степену неодређености и нејасноће, а њихова комуникација сведена је на вербализацију минималних садржаја, краткотрајне застоје и збрку речи; приказивањем комуникационог тока Наћа и Августине не представља се само немогућност његовог остварења, већ се кроз њихову неспособност изражавања предочава свеукупна ирационалност света и одсуство универзалног значења појма греха, као и неминовност пораза пред силама ирационалног. Присуство прагматичких садржаја (конверзацијских импликатура и пресупозиција) потврђено је и на примеру Сабатових есеја, у којима је Сабато намерно двосмислен, вишезначан и поетичан - уочено је да Сабатови есеји највећим делом остварују пресупозиције и импликатуре путем стилских поступака: метафоре, ироније, симбола, а да се поменути поступцима читалац жели подстаћи на размишљање и позвати на преиспитивање визије света и средине у којој живи. Анализирајући ниво исказаног и ниво имплицираног значења у конверзацији јунака, закључује се да је Сабато комуникацију јунака у својим делима

представио на начин да се разумевање значења у разговору одвија на основу подразумеваног знања саговорника. У процесу комуницирања Сабатови јунаци се ослањају и на невербалну комуникацију – Кастел, Мартин и Наћо у већој мери комуницирају речима, док Марија, Алехандра и Августина, на пример, сматрају да оно што је неизговорено самим тим произилази из контекста, чиме се и саговорник подстиче на конструисање значења.

У поглављу *Сагледавање проблема комуникације у ширем контексту* (IV поглавље рада) потврђено је да је Сабато, као и већина романописаца егзистенцијалистичког опредељења, усредсређен да што уверљивије дочара читаоцу портрет „унутрашњег говора“ јунака и уједно представи ток мисли унутар свести јунака романа. Немогућност комуникације у Сабатовим и референтним романима приказана је као универзалан процес, а у њима је доминантна техника приповедача-јунака у фикционалној исповести. Закључено је да је задатак писаца који стварају под утицајем егзистенцијалистичке филозофије да пишу о мрачним странама и подсвести трагичног човека - романописци су настојали да кроз концепт самоспознаје и обрадом теме усамљености и отуђености протагонисте романа прикажу унутрашњу драму унутар његове свести. Стога је и наративни фокус преусмерен са приче ка свести јунака.

Истицањем функције (неостваривости) комуникације јунака у Сабатовој прози, као и разматрањем односа према ширем егзистенцијалном контексту, потврђује се свеукупно избегавање говора јунака у Сабатовим делима, у смислу одсуства њихове сарадње у конверзацији. Међу важнијим значењским кључевима Сабатових дела убрајају се конфликт између разума и ирационалности, као и исказивање реалности у њеним вишеструким димензијама. На тај начин се потврђује теза да је Сабато своје романе обликовао као да су „незавршени“, јер су и „демони“ који уништавају беспомоћна људска бића за Сабата непобедиви.

Литература:

Примарна литература:

1. Sábato, Ernesto. 2008. *El Túnel*. New York: Rayo imprint.
2. Sábato, Ernesto. 2007. *Sobre Héroes y Tumbas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
3. Sábato, Ernesto. 1981. *Abaddón, el Exterminador*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
4. Sabato, Ernesto. 2003. *Tunel*, prev. Rajna Đurđev. Podgorica: Daily Press.
5. Sabato, Ernesto. 2012. *O junacima i grobovima*, prev. Slavica Kojić. Beograd: Plato.
6. Sabato, Ernesto. 2003. *Abadon, anđeo uništenja*, prev. Aleksandra Mančić. Beograd: Tisa.
7. Sábato, Ernesto. 1964. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
8. Sábato, Ernesto. 1981. *Uno y el Universo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
9. Sábato, Ernesto. 2000. *La resistencia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
10. Sábato, Ernesto. 2003. *Hombres y Engranajes*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
11. Sábato, Ernesto. 2003. *Heterodoxia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
12. Sábato, Ernesto. 2008. *Antes del fin*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
13. Сабато, Ернесто. 2004. *Отпор*, прев. Славица Којић. Београд: АЕД Студио.
14. Сабато, Ернесто. 2004. *Пре краја*, прев. Бојана Ковачевић. Београд: АЕД Студио.
15. Sabato, Ernesto. 2005. *Pojedinac i Univerzum: izabrani eseji*, prev. Aleksandra Mančić. Čačak: Gradac.
16. *Razgovori Borhes-Sabato*. 1988. priredio Orlando Barone, prev. Đurđina Matić. Gornji Milanovac: Dečje novine.
17. Asturijas, Migel Anhel. 1972. *Gospodin Predsjednik*, prev. Josip Tabak. Zagreb: Naprijed.
18. Beket, Semjuel. 2017. *Čekajući Godoa*, prev. Gorica Todosijević. Beograd: Kosmos izdavaštvo, Podgorica: Nova knjiga.
19. Bukovski, Čarls. 2004. *Post Office*, prev. Dušan Lazarević. Podgorica: Daily Press.
20. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. 1991. *Zločin i kazna*, prev. Derviš Imamović (predgovor Aleksandar Flaker). Sarajevo: Svjetlost.
21. Eko, Umberto. 2003. *Ime ruže*, prev. Milana Piletić. Podgorica: Daily Press.
22. Фокнер, Вилџем. 1994. *Бука и бес*, предговор Светозар Кољевић. Београд: Књига комерц.

23. García Márquez, Gabriel. 1985. *Sto godina samoće*, prev. Nikola Milićević. Zagreb: Globus, Zagreb: Prosvjeta, Sarajevo: Svjetlost.
24. Kafka, Franc. 2003. *Proces*, prev. Zeina Mehmedbašić. Podgorica: Daily Press.
25. Kami, Alber. 2003. *Stranac*, prev. Mirjana Lalić. Podgorica: Daily Press.
26. Karpentijer, Aleho. 1985. *Vek prosvete*, prev. Danica Moreno. Beograd: Prosveta.
27. *Knjiga o Jovu*. Dostupno na: http://www.biblija.info/ekav_p/JOV.PDF
28. Kortasar, Hulo. 2012. *Školice*, prev. i pogovor Silvia Monros-Stojaković. Zrenjanin: Sezam Book.
29. Rulfo, Huan. 2017. *Pedro Paramo*, prev. Radoje Tatić (predgovor Dalibor Soldatić). Beograd: Dereta
30. Sartr, Žan Pol. 2003. *Mučnina*, prev. Mirjana Vukmirović. Podgorica: Daily Press.

Секундарна литература:

1. Abot, H. Porter. 2009. *Uvod u teoriju proze*, prev. Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
2. Arent, Hana. 2013. *Šta je filozofija egzistencije?* prev. Danilo N. Basta. Beograd: Dosije studio.
3. Bahtin, Mihail. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić. Beograd: Čigoja štampa.
4. Bal, Mike. 2000. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*, prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
5. Boldyrev, N. and S. Vinogradova. 2015. Communicative perspective of Composite Sentence in the Context of Linguistic Interpretation. In *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 933-940.
6. Bužinjska, A. i M. P. Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić. Beograd: Službeni glasnik.
7. But, Vejn. 1976. *Retorika proze*, prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit.
8. Чановић. А. (2017). „Сабатова духовна криза – пут од науке до књижевности.“ *Синтезе - часопис за педагошке науке, књижевност и културу*, бр. 12. 53–67. <https://doi: 10.5937/sinteze6-14242>
9. Чановић. А. (2020). „Схватање Бога, религије и смрти у есејима и романима Ернеста Сабата.“ *Синтезе - часопис за педагошке науке, књижевност и културу*, бр. 18. 21-32. <https://doi: 10.5937/sinteze9-26812>

10. Chatman, Seymour. 1989. Struktura pripovjedne transmisije. U Z. Kramarić. *Uvod u naratologiju, Zbornik tekstova*. Osijek: Revija. 141-169.
11. Četman, Sejmur. 1985. Da li su likovi samo „ljudi?“ *Književnost*. knj. 80. God. 40. sv. 5/6. Beograd: Prosveta. 1026-1034.
12. Doležel, Lubomir. 2008. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, prev. Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
13. Fiš, Stenli. 1989. „Književnost u čitaocu: afektivna stilistika.“ *Književna kritika: časopis za estetiku književnosti*, godina XX, br. 3, Beograd, 35-50.
14. Grice, H. P. 1975. Logic and Conversation. *Syntax and Semantics*. vol. 3 edited by P. Cole and J. Morgan. Academic Press. 22-40.
15. Henrih, D. i V. Izer. 1985. „Šta je to zapravo fiktionalnost?“ *Književna kritika: časopis za estetiku književnosti*, godina XVI, br. 1, Beograd, 55-57.
16. Herman, David. 2004. *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
17. Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.
18. Izer, Wolfgang. 1989. „Interakcija između teksta i čitaoca.“ *Književna kritika: časopis za estetiku književnosti*, godina XX, br. 3, Beograd, 51-60.
19. Iser, Wolfgang. 1989. Model govornih činova. U Z. Kramarić. *Uvod u naratologiju, Zbornik tekstova*. Osijek: Revija. 263-275.
20. Jakobsen, Per. 2008. *Autor kao čitalac – na primeru Dragoslava Mihailovića*. Dostupno na: <http://www.rastko.rs/rastko-dk/delo/13127>
21. Johnstone, Barbara. 2001. Discourse Analysis in Narrative. In Schiffrin, D., Tannen D. and Hamilton H. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell publishers. 635-650.
22. Јоковић, Миролjub. 2002. *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*. Београд: Просвета.
23. Leech, G. and M. Short. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. United Kingdom: Longman.
24. May, Jacob L. 2001. Literary Pragmatics. In Schiffrin, D., Tannen D. and Hamilton H. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell publishers. 787-798.

25. Марчетић, Адријана. 2001. „Теорија приповедања Жерара Женета.“ *Књижевна историја*, XXXIII, бр. 113/115, Београд: Издавачко предузеће „Вук Караџић“, 45-53.
26. Марčetić, Adrijana. 2003. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
27. Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
28. Милосављевић, Петар. 2000. *Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник.
29. Милосављевић Милић, Снежана. 2008. *Прича и тумачење*. Београд: „Филип Вишњић“.
30. Milosavljević Milić, Snežana. 2016. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet.
31. Milutinović, Dejan. 2014. „Postklasična naratologija.“ Tematski zbornik radova sa naučnog skupa *Svet u književnosti, književnost u svetu*. Nauka i savremeni univerzitet 3, II tom. Niš: Filozofski fakultet u Nišu, 358-369.
32. Milutinović, Dejan. 2015. „Okviri u kognitivnoj naratologiji.“ *Književna istorija*, XLVII, br. 156, Beograd: Izdavačko preduzeće „Vuk Karadžić“, 63-79.
33. Moris, Fridman. 2012. *Problematični pobunjenik: Melvil, Dostojevski, Kafka, Kami*, prev. Igor Javor. Beograd: Službeni glasnik.
34. Муждека, Методије. 2005. *Месујански псалми; Књига о Јову*. Овчар бања: Манастир Благовештење.
35. Pavlović-Samurović, Ljiljana. 1993. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.
36. Пипер, Предраг ... (и др.) 2005. *Синтакса савременог срског језика: проста реченица*. Београд: Институт за српски језик САНУ. Београдска књига. Матица српска.
37. Potts, Christopher. 2013. *Presupposition and implicature for the The Handbook of Contemporary Semantic Theory*, 2nd ed. 1-49.
38. Prins, Džerald. 2011. *Naratoški rečnik*, prev. Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
39. Rimon-Kenan, Šlomit. 2007. *Narativna proza: savremena poetika*, prev. i pogovor Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
40. Sacks, H., E. Schegloff and G. Jefferson. 1974. A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation. *Language*. Volume 50. Number 4.
41. Savić, Svenka. 1993. *Diskurs analiza*. Novi Sad: Futura publikacije.

42. Serl, Džon. 1991. *Govorni činovi: ogleđ iz filozofije jezika*, prev. Mirjana Đukić (predgovor Nenad Mišćević). Beograd: Nolit.
43. Short, Mick. 2013. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London and New York: Routledge.
44. Short, Mick. 2014. Analysing Dialogue. In Stockwell, P. and Whiteley S. (ed.). *Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press. 344-360.
45. Soldatić, Dalibor. 2002. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd: Filološki fakultet, Kragujevac: Nova svetlost.
46. Stević, Slobodan. 1997. *Analiza konverzacije*. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
47. Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: an introduction*. London and New York: Routledge.
48. Tracy, Karen. 2001. Discourse Analysis in Communication. In Schiffrin, D., Tannen D. and Hamilton H. (ed.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell publishers. 725-750.
49. Wales, Katie. 2014. *Dictionary of Stylistics*. London and New York: Routledge.
50. Walsh, Richard. 2007. *The Rethoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
51. Wit, Ernst-Jan C. and Marie Gillette. 1999. *What is Linguistic Redundancy?* Dostupno na: <http://www.math.rug.nl/~ernst/linguistics/redundancy3.pdf>

Чланци:

1. Barrero Pérez, Óscar. 1992. Incomunicación y soledad: evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sábato. *Cauce*, núm. 14-15, 275–296.
2. Catania, Carlos. 1983. El universo de »Abaddón, el Exterminador«. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 498-516.
3. Dellepiane, Ángela. 1973. »Sobre héroes y tumbas«: Interpretación literaria y análisis estructural. En Giacomani, H. F. (ed.). *Homenaje a Ernesto Sábato*. Madrid: Anaya. 29-105.
4. Dellepiane, Ángela B. 1983. Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 391-393. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 570-585.

5. Urbina, Nicasio. 2005. *Ernesto Sábato: la crisis del fin*. Tulane University. Dostupno na: <https://homepages.uc.edu/~urbinan/ernestosabatolacrisisdelfin.htm>

БИОГРАФИЈА

Ана Чановић (рођ. Мацгаљ) рођена је 1986. године у Подгорици. Основну школу и Гимназију „Слободан Шкеровић” (друштвено-језички смер) завршила је у Подгорици. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду у јануару 2009. године, на Катедри за иберијске студије – група за шпански језик и хиспанске књижевности. Други страни језик којим се активно служи је енглески језик. Мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду 2010. године. Докторске студије филологије на Филозофском факултету у Нишу уписала је 2012. године.

Од априла 2009. године запослена је у Синдикату просвјете Црне Горе, као стручни сарадник за међународну сарадњу, што подразумева кореспонденцију са међународним синдикатима на тему образовања, припрему пројеката и превођење пројектне документације, као и консекутивно превођење на састанцима. У периоду од 2010. до 2015. године радила је у Центру за стране језике и превођење „Double L“, као професор шпанског језика за све узрасте.

Решењем министра правде Црне Горе 2014. године, постављена је за тумача за шпански језик и од тада се активно бави превођењем, углавном правних докумената.

У домену научно-истраживачког рада посветила се хиспаноамеричкој књижевности, објављујући у стручним публикацијама радове о животу и књижевном стваралаштву аргентинског писца Ернеста Сабата (2017. и 2020. године).

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата

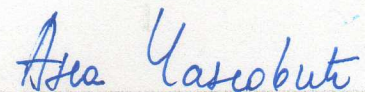
која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 17.01. 2022. године

Потпис аутора дисертације:



Ана Р. Чановић

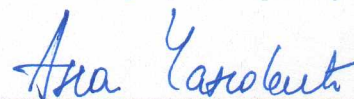
**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: *Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата*

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 17.01. 2022. године

Потпис аутора дисертације:



Ана Р. Чановић

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

Проблем комуникације у делима Ернеста Сабата

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

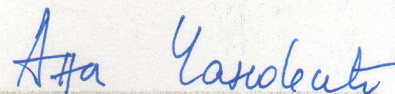
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 17.01. 2022. године

Потпис аутора дисертације:



Ана Р. Чановић