



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

# **ПРИПОВЕДНИ ПОСТУПЦИ У КРАТКИМ ПРИЧАМА ЕН БИТИ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:  
Проф. др Владислава Гордић Петковић

Кандидат:  
ма Нада Бузацић

Нови Сад, 2014. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	ma Nada Buzadžić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Vladislava Gordić Petković, redovni profesor Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
Naslov rada: NR	Pripovedni postupci u kratkim pričama En Biti
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2014.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2, Filozofski fakultet, 21000 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	6 poglavlja / 217 stranica / 4 tabele/ 3 dijagrama/ 107 referenci
Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Savremena američka književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	En Biti, kratka priča, pripovedni postupci, savremena američka književnost, minimalizam, naratologija
UDK	
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Doktorska teza <i>Pripovedni postupci u kratkim pričama En Biti</i> za predmet istraživanja ima pripovedne postupke koje savremena američka spisateljica En Biti upošljava u svojoj kratkoj prozi – kratkim pričama koje je napisala u periodu od 1976. godine do danas i objavila u devet zbirki. Iz ovog velikog opusa, rad uzima korpus koji čine kratke priče iz zbirki <i>Tamo gde me budeš našao</i> (1986) i <i>Ludosti</i> (2005), novela <i>Šetnje sa muškarcima</i> (2010), kao i sporadično odabrane kratke priče koje su izlazile u različitim književnim časopisima od sedamdesetih naovamo. U analizi korpusa su korišćeni metod pomnog čitanja i metod kulturološke analize.</p> <p>Istraživanje nastoji da pruži odgovore na pitanja kakve izbore pravi autorka kada je reč o pripovedaču, vremenu pripovedanja i dešavanja, prostoru radnje, fokalizaciji i građenju likova, kao i na to kako ovi izbori utiču na strukturu i značenje priče. U traganju za ovim odgovorima, kao teorijsko uporište služe pripovedne teorije Simura Četmena, Mike Bal, Kete Hamburger, Žerara Ženeta i drugih teoretičara. Sastavni deo istraživanja čini i ispitivanje žanra kratke priče i njenih inherentnih svojstava koja omogućavaju upotrebu pripovednih postupaka kao što su izostavljanje, jukstapozicija, nelinearnost i vizuelizacija. Budući da kratke priče En Biti pripadaju minimalističkoj prozi u kojoj je</p>

	<p>težište pažnje na trivijalnim događajima iz svakodnevnog života običnih ljudi, kompozicija i jezik pripovedanja ovih priča su jednostavni, siže sveden, a broj likova je mali i oni pripadaju unapred utvrđenim paradigmama svojstava. Paradoksalno, ovaj brižljivo odabrani minimum pokazuje se kao vrlo efikasno sredstvo za bavljenje temama kriza i konflikata i generisanje sugestivnosti. Kako bi pojasnio mesto minimalizma u savremenoj kritici, rad ukratko predstavlja osnovne odlike ranije proze minimalističkog predznaka, kakvu nalazimo kod Hemingveja i Karvera.</p> <p>Na kraju, rad ističe značaj ženskih likova i likova homoseksualaca u građenju kratkih priča Bitijeve, budući da se ova proza prevashodno bavi ženskim iskustvom i ženskim senzibilitetom. Psihološka i emotivna marginalnost a povremeno i nevidljivost ženskih, a zatim i homoseksualnih likova, predstavlja važan element ne samo karakterizacije, već i pripovedanja jer su upravo usled ove marginalizovanosti „priče En Biti [...] satkane od teško čitljivih i nesigurnih signala koje njene junakinje šalju svetu” (Gordić Petković 2010: 54).</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	9.7.2013.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD Thesis
Author: AU	Nada Buzadžić, M.A.
Mentor: MN	Vladislava Gordić Petković, PhD
Title: TI	Narrative Strategies in Ann Beattie's Short Stories
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English/ Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2014
Publisher: PU	Author's re-print
Publication place: PP	Novi Sad, dr Zorana Đinđića 2, Faculty of Philosophy, 21 000 Novi Sad

Physical description: PD	6 chapters/217 pages/ 4 charts/ 3 diagrams/107 references
Scientific field SF	Study of literature
Scientific discipline SD	Contemporary American literature
Subject, Key words SKW	Ann Beattie, short story, narrative strategies, Contemporary American literature, minimalism, narratology
UC	
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	<p>Doctoral thesis <i>Narrative Strategies in Ann Beattie's Short Stories</i> investigates the narrative strategies used by contemporary American author Ann Beattie in her short fiction – the short stories written since 1976 and published in nine collections. The thesis narrows down this extensive opus to the corpus comprising the short stories from the collections <i>Where You'll Find Me</i> (1986) and <i>Follies</i> (2005), novella <i>Walks With Men</i> (2010) and randomly selected short stories that have been published in various literary journals since the 1970s. The close reading method and the method of cultural analysis have been applied in the analysis of the corpus.</p> <p>The aim of the research is to give answers to the questions of choices made by the author when it comes to the narrator, narrative time and story time, space, focalization and characterization. It also attempts to investigate how these choices affect the structure and meaning of the story. Searching for these answers, the narrative theories provided by Seymour Chatman, Mieke Bal, Käte Hamburger, Gérard Genette and other researchers have been used as a theoretical framework. The analysis of the short story genre and its inherent characteristics which induce the narrative strategies such as omission, juxtaposition, nonlinearity and visualization,</p>

	<p>make an integral part of the dissertation. Since Ann Beattie's short stories belong to the minimalist prose which focuses on trivial events from ordinary people's everyday lives, the composition and language of the stories are simple, the storyline is reduced and the number of characters is small and they belong to the already established paradigms of traits. Paradoxically, this carefully chosen minimum proves to be a very efficient means of dealing with the themes of crises and conflicts and generating suggestiveness. In order to demonstrate the position of minimalism in contemporary criticism, the thesis also presents the main characteristics of the earlier minimalist prose, such as the one written by Hemingway and Carver.</p> <p>Finally, the importance of female and homosexual characters in Beattie's storytelling has been recognized, since her short stories primarily deal with women's experience and women's sensibility. Psychological and emotional marginalization and occasionally even invisibility of female and homosexual characters is an important element, not only of characterization, but of storytelling as well, because this marginalization creates the following situation: 'Ann Beattie's short stories are made of unstable signals which are difficult to spot and which are sent out to the world by her heroines' (Gordić Petković 2010: 54).</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	July 9, 2013
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

## SADRŽAJ

Apstrakt.....	11
Abstract.....	13
1. Uvod.....	15
1.1 En Biti i savremena američka proza.....	15
1.2 Kratka priča kao književni žanr.....	21
1.3 Zbirke kratkih priča En Biti.....	24
1.3 Ciljevi disertacije.....	26
2. Književni uticaju prethodnih generacija pisaca na kratku prozu En Biti.....	30
2.1 Tragovi Hemingvejeve poetike u kratkoj prozi En Biti.....	30
2.2 Umetnički kreda Rejmonda Karvera.....	40
2.3 Judora Velti.....	45
3. Teorijski okviri za analizu kratkih priča En Biti.....	49
3.1 Četmenova teorija o pripovedanju.....	49
3.1.1 Priča i diskurs.....	49
3.1.2 Pravi i implikovani autor, pravi i implikovani čitalac, pripovedač i sabetesednik.....	53
3.1.3 Tačka gledišta i njen odnos sa pripovednim glasom.....	56
3.1.4 Govorni činovi pripovedača i likova.....	59
3.2 Prenošnje govora i misli u pripovednom tekstu.....	60
3.2.1 Međuoblici: indirektni govor i slobodni direktni govor.....	62
3.3 Ženetova teorija o pripovednom vremenu.....	65
3.3.1 Anticipacija.....	68
3.3.2 Ahronija.....	69
3.3.3 Kako se manifestuju distinkcije u vremenu.....	70
3.4 Kete Hamburger: pripovedanje u trećem i pripovedanje u prvom licu.....	72
3.4.1 Sistem dijaloga.....	76
3.4.2 Pripovetka u prvom licu.....	77
3.4.3 Problematika fingiranosti.....	79



3.4.4	Razmatranja Mike Bal o razlici između pripovedanja u prvom i pripovedanja u trećem licu.....	81
3.4.5	Pripovedač i pripovedni glas u pripovedanju u prvom licu.....	85
3.5	Teorija Mike Bal.....	88
3.5.1	Tekst.....	89
3.5.2	Priča.....	91
3.5.2.1	Prostor.....	91
3.5.2.2	Fokalizacija.....	93
3.5.2.3	Napetost.....	95
3.5.3	Fabula.....	96
3.5.3.1	Događaji.....	97
3.5.3.2	Vreme.....	98
3.5.3.3	Mesto.....	99
3.5.3.4	Njujork i drugi gradovi sa istočne obale kao prostori radnje i percepcije u kratkoj prozi En Biti.....	100
4.	Analiza.....	104
4.1	Priče o ljubavi i porodici.....	105
4.1.1	„Kao staklo”.....	106
4.1.2	„Janus”.....	110
4.1.3	„U beloju noći”.....	115
4.1.4	Centralno mesto junakinje u kući kao zatvorenom prostoru: „Kuća u plamenu”, „Oktaskop” i „Vikend”.....	120
4.2.	Priče o prijateljstvu.....	135
4.3	Priče o prihvatanju prošlosti i sazrevanju.....	147
4.4	<i>Šetnje sa muškarcima</i> .....	162
5.	Likovi.....	167
5.1	Lik u teoriji o pripovedanju.....	167
5.1.1	Lik u Četmenovoj teoriji.....	167
5.1.1.1	Formalističke i strukturalističke koncepcije lika.....	168
5.1.1.2	Prema otvorenoj teoriji o liku.....	169
5.1.1.3	Lik: paradigma svojstava.....	170

5.1.1.4 Vrste likova.....	171
5.1.1.5 Okruženje.....	172
5.1.2 Lik u teoriji Mike Bal.....	173
5.1.2.1 Problemi.....	174
5.1.2.2 Predvidljivost.....	175
5.1.2.3 Oblikovanje sadržaja.....	176
5.1.2.4 Popunjavanje sadržaja.....	177
5.2 Likovi u kratkim pričama En Biti.....	177
5.3 Ženski likovi u kratkim pričama Bitijeve.....	189
5.4 Likovi homoseksualaca u kratkim pričama Bitijeve.....	199
6. Zaključak.....	205
Bibliografija.....	211
Primarna građa.....	211
Sekundarna građa.....	212

## Pripovedni postupci u kratkim pričama En Biti

**Apstrakt:** Doktorska teza *Pripovedni postupci u kratkim pričama En Biti* za predmet istraživanja ima pripovedne postupke koje savremena američka spisateljica En Biti upošljava u svojoj kratkoj prozi – kratkim pričama koje je napisala u periodu od 1976. godine do danas i objavila u devet zbirki. Iz ovog velikog opusa, rad uzima korpus koji čine kratke priče iz zbirki *Tamo gde me budeš našao* (1986) i *Ludosti* (2005), novela *Šetnje sa muškarcima* (2010), kao i sporadično odabrane kratke priče koje su izlazile u različitim književnim časopisima od sedamdesetih naovamo. U analizi korpusa su korišćeni metod pomnog čitanja i metod kulturološke analize.

Istraživanje nastoji da pruži odgovore na pitanja kakve izbore pravi autorka kada je reč o pripovedaču, vremenu pripovedanja i dešavanja, prostoru radnje, fokalizaciji i građenju likova, kao i na to kako ovi izbori utiču na strukturu i značenje priče. U traganju za ovim odgovorima, kao teorijsko uporište služe pripovedne teorije Simura Četmena, Mike Bal, Kete Hamburger, Žerara Ženeta i drugih teoretičara. Sastavni deo istraživanja čini i ispitivanje žanra kratke priče i njenih inherentnih svojstava koja omogućavaju upotrebu pripovednih postupaka kao što su izostavljanje, jukstapozicija, nelinearnost i vizuelizacija. Budući da kratke priče En Biti pripadaju minimalističkoj prozi u kojoj je težište pažnje na trivijalnim događajima iz svakodnevnog života običnih ljudi, kompozicija i jezik pripovedanja ovih priča su jednostavni, siže sveden, a broj likova je mali i oni pripadaju unapred utvrđenim paradigmama svojstava. Paradoksalno, ovaj brižljivo odabrani minimum pokazuje se kao vrlo efikasno sredstvo za bavljenje temama kriza i konflikata i generisanje sugestivnosti. Kako bi pojasnio mesto minimalizma u savremenoj kritici, rad ukratko predstavlja osnovne odlike ranije proze minimalističkog predznaka, kakvu nalazimo kod Hemingveja i Karvera.

Na kraju, rad ističe značaj ženskih likova i likova homoseksualaca u građenju kratkih priča Bitijeve, budući da se ova proza prevashodno bavi ženskim iskustvom i ženskim senzibilitetom. Psihološka i emotivna marginalnost a povremeno i nevidljivost ženskih, a zatim i homoseksualnih likova, predstavlja važan element ne samo karakterizacije, već i pripovedanja jer su upravo usled ove marginalizovanosti

„priče En Biti [...] satkane od teško čitljivih i nesigurnih signala koje njene junakinje šalju svetu” (Gordić Petković 2010: 54).

**Ključne reči:** En Biti, kratka priča, pripovedni postupci, savremena američka književnost, minimalizam, naratologija.

## Narrative Strategies in Ann Beattie's Short Stories

**Abstract:** Doctoral thesis *Narrative Strategies in Ann Beattie's Short Stories* investigates the narrative strategies used by contemporary American author Ann Beattie in her short fiction – the short stories written since 1976 and published in nine collections. The thesis narrows down this extensive opus to the corpus comprising the short stories from the collections *Where You'll Find Me* (1986) and *Follies* (2005), novella *Walks With Men* (2010) and randomly selected short stories that have been published in various literary journals since the 1970s. The close reading method and the method of cultural analysis have been applied in the analysis of the corpus.

The aim of the research is to give answers to the questions of choices made by the author when it comes to the narrator, narrative time and events time, space, focalization and characterization. It also attempts to investigate how these choices affect the structure and meaning of the story. Searching for these answers, the narrative theories provided by Seymour Chatman, Mieke Bal, Käte Hamburger, Gérard Genette and other researchers have been used as a theoretical framework. The analysis of the short story genre and its inherent characteristics which induce the narrative strategies such as omission, juxtaposition, nonlinearity and visualization, make an integral part of the dissertation. Since Ann Beattie's short stories belong to the minimalist prose which focuses on trivial events from ordinary people's everyday lives, the composition and language of the stories are simple, the storyline is reduced and the number of characters is small and they belong to the already established paradigms of traits. Paradoxically, this carefully chosen minimum proves to be a very efficient means of dealing with the themes of crises and conflicts and generating suggestiveness. In order to demonstrate the position of minimalism in contemporary criticism, the thesis also presents the main characteristics of the earlier minimalist prose, such as the one written by Hemingway and Carver.

Finally, the importance of female and homosexual characters in Beattie's storytelling has been recognized, since her short stories primarily deal with women's experience and women's sensibility. Psychological and emotional marginalization and occasionally even invisibility of female and homosexual characters is an

important element, not only of characterization, but of storytelling as well, because this marginalization creates the following situation: ‘Ann Beattie’s short stories are made of unstable signals which are difficult to spot and which are sent out to the world by her heroines’ (Gordić Petković 2010: 54).

**Key words:** Ann Beattie, short story, narrative strategies, Contemporary American literature, minimalism, narratology.

## 1. Uvod

### 1.1 En Biti i savremena američka proza

Književna karijera En Biti (1947), američke autorke kratke proze i romanopisca, započela je pre gotovo četiri decenije. Njene prve kratke priče objavljene su u magazinu *Njujorker* početkom sedamdesetih godina prošlog veka. Nakon što je uredništvo ovog uglednog časopisa odbilo prvih sedamnaest priča koje je Bitijeva poslala (Koks 2011: 6), njena kratka priča „Platonska veza” (‘A Platonic Relationship’) objavljena je 1974. godine, a iste godine usledilo je objavljivanje još dve kratke priče: „Let u mašti” (‘Fancy Flights’) i „Vučji snovi” (‘Wolf Dreams’). Dve godine kasnije, objavljena je prva zbirka kratkih priča En Biti, *Izobličenja* (*Distortions*), kao i njen prvi roman, *Studeni zimski prizori* (*Chilly Scenes of Winter*), koji je naišao na veoma dobre kritike i po kome je tri godine kasnije snimljen film *Naglavačke* (*Head Over Heels*)<sup>1</sup>. Od pomenute 1976. godine, do danas, En Biti je objavila devet zbirki kratkih priča – *Izobličenja* (*Distortions*) (1976), *Tajne i iznenađenja* (*Secrets and Surprises*) (1978), *Kuća u plamenu* (*The Burning House*) (1982), *Tamo gde me ne budeš našao* (*Where You’ll Find Me*) (1986), *Ono što beše moje* (*What Was Mine*) (1991), *Park Siti* (*Park City*) (1998), *Savršeno podsećanje* (*Perfect Recall*) (2000), *Ludosti* (*Follies*) (2005) i *Priče iz Njujorkera* (*New Yorker Stories*) (2010), novelu *Šetnje sa muškarcima* (*Walks with Men*) (2010) i osam romana – *Studeni zimski prizori* (*Chilly Scenes of Winter*) (1976), *Uklapanje* (*Falling in Place*) (1981), *S ljubavlju* (*Love Always*) (1986), *Slikajući Vila* (*Picturing Will*) (1989), *Neki drugi ti* (*Another You*) (1995), *Moj život, sa Darom Falkon u glavnoj ulozi* (*My Life, Starring Dara Falcon*) (1997), *Doktorova kuća* (*The Doctor’s House*) (2002) i *Gospođa Nikson* (*Mrs Nixon*) (2011). En Biti je i autorka jedne knjige za decu, *Spektakli* (*Spectacles*), koja je izašla 1985. godine.

---

<sup>1</sup> Film je režirala Džozan Miklin Silver, koja je završetak priče iz romana preinačila u srećan kraj. Film je naišao na lošu reakciju publike, a onda je snimljena nova verzija 1982. godine, sa originalnim naslovom romana, koja je postigla veliki uspeh.

Pored toga što je autorka proze, Bitijeva piše i o savremenoj fotografiji i slikarstvu – napisala je uvodnik za zbirku fotografija Džona Loengarda, *Krv i meso: fotografi slikaju sopstvene porodice (Flesh and Blood: Photographers' Images of Their Own Families)*, uvodnik za zbirku fotografija Seli Man, *U dvanaest (At Twelve)*, a pisala je i za *Žurnal savremene fotografije (A Journal of Contemporary Photography)*. Različiti izdavači su do sada u više navrata angažovali En Biti da napiše analize i osvrte na dela savremenih slikara i fotografa. Tako je 1987. godine svetlost dana ugledala knjiga *Aleks Kac (Alex Katz)*, u kojoj Bitijeva analizira dvadeset šest slika ovog slikara, nastojeći da ispita njihova značenja i osobenosti. Osim toga, autorka je napisala i uvod za knjigu fotografija svog prijatelja, fotografa Boba Adelmana, *Karverova zemlja: svet Rejmonda Karvera*. Kao što ćemo videti u toku ovog rada, bliskost En Biti sa vizuelnim umetnostima ne prestaje njenim pisanjem o njima – vizuelizacija naracije je postupak na kom počiva njena poetika.

Na osnovu nabrojanih dela, jasno je da je reč o izuzetno plodnoj autorki koja je nagrađivana mnogim prestižnim američkim književnim nagradama. U neke od njih spadaju: Gugenhajmova stipendija koja joj je dodeljena 1978. godine, nagrada za književnost koju su joj 1980. godine dodelili Američka akademija i Institut za umetnost i književnost, nagrada PEN/Malamud 2000. godine i nagrada „Rea”, koju je dobila 2005. godine, a koja se ne dodeljuje za jedno konkretno delo, već za „značajan doprinos u oblasti kratke priče kao umetničke forme”<sup>2</sup>. Njene priče zastupljene su u skoro svim američkim antologijama najboljih savremenih kratkih priča. Na primer, Džon Apdajk, urednik antologije *Najbolje američke kratke priče dvadesetog veka (The Best American Short Stories of the Century)* (2000), izabrao je njenu kratku priču „Janus” (‘Janus’) kao reprezentativnu, dok su Rejmond Karver i Tom Dženks uključili kratku priču „Vikend” (‘Weekend’) u antologiju *Remek-dela američke kratke priče (American Short Story Masterpieces)* (1987). Osim toga, Bitijeva je dobila počasne doktorate od Američkog univerziteta 1980. i 1983. godine.

---

<sup>2</sup> Preuzeto sa zvaničnog sajta o ovoj nagradi: <http://www.reaaward.org/preface.html>. Sajt posećen 16. februara 2012. godine.



Iako su njene kratke priče izlazile i u drugim časopisima, kao što su *Vestern Hjumanitiz Rivju (Western Humanities Review)*<sup>3</sup>, *Najnt leter (Ninth Letter)*, *Atlantik Mantli (Atlantic Monthly)*, *Plaušerz (Ploughshares)* i mnogi drugi, En Biti je stekla popularnost i postala prepoznatljiva kao *Njujorkerov* pisac i to u meri da su, kako Judit Šulevic primećuje, „ljudi [...] počeli da govore o *Njujorkerovoj* školi kratke proze” (2010). Kratku prozu Bitijeve odlikuju jednostavna dikcija i rečenična struktura, jezička i motivska askeza u kojoj su klasični elementi pripovedanja, kao što je deskripcija, svedeni na ekspoziciju vizuelnog sadržaja (Gordić Petković 2011: 215). Navedena obeležja poklapaju se sa karakteristikama pripovedne poetike koja se naziva minimalizmom. Ova prozna škola pojavila se osamedesetih godina prošlog veka u Americi, zahvaljujući delima pisaca poput Rejmonda Karvera i Frederika Bartelmija u kojima se realističko pripovedanje ponovo našlo u središtu pažnje, nakon decenije i po dominacije metaproznoeg eksperimenta u američkoj prozi. No, budući da se minimalistima nazivaju veoma različiti pisci, upotreba termina *minimalizam* nije precizno određena do današnjeg dana. Ono što se smatra zajedničkim književnim stremljenjima pisaca minimalizma jesu „pokušaj da prikažu realnost onakvom kakva u kontinuumu jeste, ne pokušavajući da je intenziviraju, i odbijanje svakog sažimanja, dramatisovanja i zaoštavanja koje bi pripovedanje učinilo napetim” (Gordić Petković 2011: 217). Za minimalističku prozu karakteristično je da pažnju poklanja svakodnevnim, trivijalnim događajima iz života običnih ljudi, umesto nesvakidašnjim i dramatičnim događajima, kojima su se bavili pisci klasičnog realizma. Usled ovoga, ne samo da je pomeren tematski fokus, već je izmenjen i ton kojim se o temama govori – minimalizam progovara „tonom prividne ravnodušnosti, objektivnosti i suzdržanosti” (Gordić Petković 2011: 217). Čak i teme koje sadrže elemente dramatičnosti, poput rata, porodičnih problema ili nekih specifičnih ljudskih situacija, predstavljene su upravo ovakvim tonom.

Posmatrano na širem planu, osim u književnosti, minimalizam postoji kao tendencija i u vizuelnim umetnostima i u muzici. Zapravo, kako navodi Grini, termin „minimalizam” prvi put je upotrebio David Burliuk 1929. godine, kako bi opisao

---

<sup>3</sup> Prva ikada objavljena priča En Biti, „A Rose for Judy Garland's Casket”, izašla je 1972. godine u ovom časopisu, navodi Neila C. Seshachari u uvodniku za „Intervju sa En Biti” (1990).

slike rusko-američkog slikara Džona Grejama (1881-1961). Termin je u narednim decenijama retko upotrebljavan u govoru o umetnosti, sve do šezdesetih godina, kada postaje vrlo popularan i čak postaje poprištem kontroverzi. Do današnjeg dana, minimalizam ostaje mesto u istoriji književnosti o kome postoje vrlo oprečna razmišljanja i stavovi. U vizuelnim umetnostima, delovanje umetnika se svodi na redukciju elemenata, u cilju da se naglase čistoća boje, oblika, prostora i materijala. Termin minimalizam počinje se upotrebljavati u muzici početkom osamdesetih, u analizi muzike kompozitora Filipa Glasa. Glavna odlika minimalizma u muzici je repeticija tonova i fraza. Temeljni princip na kom počiva minimalizam, u svim umetničkim oblicima u kojima se ispoljava, jeste verovanje da se umetnički efekat može pojačati radikalnom ekonomijom umetničkih sredstava. Princip po kom funkcioniše minimalizam najbolje ilustruje čuvena formula Roberta Brauninga: „Manje je više”, rečenica koja je i sama ekonomična i sazdana u minimalističkom duhu: svedena na svega tri reči, ona izražava osnovnu ideju minimalizma. Što se tiče književnosti, jedna od prvih upotreba termina minimalizam bila je u interpretaciji dela Semjuela Beketa: kako Grini navodi, kritičar Robert Valser je u Beketovom radu zapazio minimalizam koji deluje „poput utvare” (2012).

Kim Hercinger je 1985. godine u časopisu *Misisipi Rivju*, koji je tada uređivao i čije je celokupno zimsko izdanje navedene godine posvetio diskusiji o minimalizmu u književnosti, istakao da postoji kritički konsenzus o karakteristikama minimalističke proze, u koje spadaju: „mirnoća površine, „obične” teme, neposlušni pripovedači i bezizrazne pripovesti, svedenost priče i likovi koji ne razmišljaju naglas” (navedeno u Grini 2012). Grini proširuje ovaj niz na još nekoliko elemenata koji se javljaju u minimalističkoj prozi: redukovan vokabular, kraće rečenice, ćutanje umesto izraza misli ili osećanja likova, nerazrešene pripovesti koje razotkrivaju više nego što rešavaju, upotreba jezika lišenog ukrasa i odbacivanje hiperbole, odvojen, čak i odsutan pripovedač, obilnija upotreba dijaloga, manje prideva koji, kada se i upotrebljavaju, nisu upečatljivi, pokazivanje umesto pripovedanja kao primarno sredstvo prenošenja informacija, interesovanje za precizan opis svakodnevice i preferiranje sadašnjeg vremena. Ovaj rad nastoji da pokaže način na koji En Biti u

svojim kratkim pričama upošljava navedene pripovedne strategije i kako se njihova upotreba odražava na strukturu njene priče.

Termin minimalizam vremenom se počeo koristiti u vrlo proširenom smislu, te često služi da označi sve što ima odlike jednostavnosti, sažetosti i čistoće, primećuje Grini, a njegovu problematičnu upotrebu u književnosti pripisuje dvama razlozima. Prvo, postoji još niz izraza, često pogrdnih, koji su sinonimi za minimalizam, poput termina „prljavi realizam”, „K-mart realizam”, „hik-šik”, „koka-kola realizam”. Ima još mnogo ovakvih termina, ali poenta je ista: minimalizam kao književni termin je problematičan zbog mnoštva metoda, ciljeva i književnosti na koje se odnosi. Minimalizam nema svoj manifest, niti članove koji su se samostalno i svesno organizovali u jednu grupu, i ovo je ujedeno drugi razlog problematičnog položaja minimalizma, odnosno njegovog dovođenja u marginalizovan položaj od strane kritike, koje Grini prepoznaje.

S druge strane, Džon Bart smatra da je prvi manifest modernog minimalizma ustanovio još Edgar Alan Po, kada je uspostavio žanr kratke priče, razdvajajući kratku priču (short story) od tradicionalne priče (traditional tale) u osvrtu na Hotornovu prvu zbirku priča (1986). Po je napisao: „U čitavom delu ne bi smelo biti reči čiji cilj, direktno i indirektno, nije postizanje unapred osmišljene namere” (navedeno u Skofild 2006: 31). Bart zapaža da se na Poove ideje dalje nadovezuje Henri Džejms, koji poručuje da pisac treba da pokaže, umesto da ispriča<sup>4</sup>, što detaljno obrazlaže u predgovorima izdanja svojih romana iz 1908. godine, a nakon Džejmsa, minimalističku poetiku elaborira Ernest Hemingvej, koji dodaje da pisac ne treba da napiše ni reč više nego što je neophodno (1986).

Bart razlikuje nekoliko vrsta minimalizma. U prvom redu, postoji minimalizam jedinice, forme i obima: kratke reči, kratke rečenice i pasusi, kratke priče, kratki romani. Zatim, postoji minimalizam stila: sveden vokabular; svedena sintaksa u kojoj se izbegavaju serijska predikacija, složene zavisne rečenične konstrukcije i složene rečenice u kojima je nezavisno-složena rečenica smeštena na kraj, čime se postiže efekat neizvesnosti; ogoljena retorika iz koje u potpunosti može izostati figurativni

---

<sup>4</sup> Show, not tell.

jezik; ravan ton bez emocija. Na kraju, prema Bartu, postoji minimalizam materijala: minimalan broj likova, minimalna ekspozicija, radnja i zaplet svedeni na krajnji minimum. Grini razlikuje minimalizam (sa malim početnim slovom) kao pristup, odnosno stil pisanja koji prevazilazi jedan određeni period, od Minimalizma (sa velikim početnim slovom) koji je fenomen u istoriji književnosti, koji se pojavio sredinom sedamdesetih i traje do danas.

Minimalizam na sva tri plana o kojima Bart govori može se pronaći u kratkoj prozi En Biti, zbog čega je često predstavljaju kao pisca koji pripada minimalističkoj proznoj školi, iako je sama autorka uvek otvoreno govorila da se ne pronalazi u navedenoj kategorizaciji i da ovakav pristup svojoj prozi smatra neadekvatnim i ograničavajućim. Bitijeva nikada nije blagonaklono gledala ni na razne druge etikete koje su dodeljivane njenoj prozi. Na primer, u više navrata je izjavljivala da sebe ne smatra „hroničarkom šezdesetih” niti „glasnogovornicom svoje generacije”, koliko god često joj kritička javnost pripisivala ovakve titule. Ona u intervjuima često ističe da svoju prozu nikada nije doživljavala kao sredstvo za postizanje stilske inovativnosti niti uspostavljanje bilo kakvog globalnog, programskog odnosa prema svetu i da joj je najbliže stanovište sa kog se njena proza jednostavno posmatra kao štivo koje pokreće čitaoce na razmišljanje (Sentola 1990: 422). Ona nije jedini autor koji nije zadovoljan svrstavanjem u redove minimalista. Rejmond Karver je imao sličan stav, koji je izneo u intervjuu za *Pariz Rivju* 1983. godine: „Nešto u tom ‘minimalizmu’ zaudara na minornost vizije i stila, a to mi se ne sviđa”. Grini zamera piscima na negativnom stavu prema minimalizmu i kritikuje ih zbog nedostatka jasnog manifesta koji su, po njemu, oni bili dužni da uspostave (2012). On smatra da je takav odnos, uz veliko zanemarivanje minimalizma od strane kritike, razlog zbog kog ovaj termin još uvek nije stekao široko priznatu kulturološku vrednost. Ono čega su se autori po svoj prilici pribojavali je rizik da bi elementarnost i svedenost poetike mogle postati drugo ime za siromaštvo i ograničenost vizije i stila. Ispostaviće se da je ovakva bojazan nepotrebna, jer je svedenost u delima pisaca poput Karvera i Bitijeve svesno odabrana i pažljivo sprovedena. Dakle, u ovom radu, En Biti će biti tretirana kao pisac minimalističkog prosedea, budući da njena proza poseduje

najvažnije odlike ovog pravca: sažetost, egzaktnost i fragmentaran izraz, jednostavnu kompoziciju, redukovanu tematiku, sveden siže i usredsređenost na mali broj likova.

## 1.2 Kratka priča kao književni žanr

Ni jedno delo nije savršeni primerak žanra. Prema Četmenu, žanrovi su konstrukcije ili zbirovi karakterističnih svojstava (1978: 18). U inherentna svojstva kratke priče Solar ubraja koncentraciju izraza i usmerenost ka završetku, zapažajući da, za razliku od kratkog pripovedanja, „dugotrajno pripovijedanje nužno „ide u širinu” i teži da čitaoca zadrži u napetosti tačno odmjerenim odlaganjem završetka” (1974: 206-7). Definišući kratku priču, odnosno novelu<sup>5</sup>, jednostavno kao priču o nečem novom i prema tome zanimljivom za čitaoca, Solar o njenim tematskim osobnostima tvrdi sledeće:

Kako je kratkoća sili na ograničavanje, novela se mora u cjelini osloniti na jedan motiv koji mora uzdići do izuzetnosti. Izuzetnost pri tome ne znači nipošto da tema novele treba da bude izabrana isključivo u suprotnosti prema banalitetu svakidašnjice. Iako novela voli izuzetno, i kao neobično i kao nesvakidašnje [...] također i banalno svakidašnje može obradom biti uzdignuto na rang izuzetnosti: virtuozi obrade može banalnost svakodnevice učiniti čak izuzetno zanimljivom ako samo uspije mijenjanjem gledišta ili posebnim stilskim naglašavanjem učiniti vidljivim i ono što je u svakidašnjici neprimjetljivo upravo zbog prevelike blizine. (1974: 209)

Kako primećuje Martin Skofild, kritičari krake priče otišli su predaleko u svojoj zabrinutosti i angažovanju da utvrde definiciju ovog žanra. Ispostavlja se da pokušaj da se pronađe jedan element ili princip koji definiše kratku priču predstavlja uzaludan napor, jer uvek postoje pisci čije priče se opiru kriterijumima koje nalaže neki izdvojeni princip (2006: 4). Na primer, ako modernu kratku priču definišemo kao formu koja je zasnovana na principu epifanijske percepcije stvarnosti, sa naglaskom

---

<sup>5</sup> U ovom radu, koristimo termin „kratka priča” kada govorimo o delu fikcionalne proze koje obuhvata između pet stotina i petnaest hiljada reči, odnosno između jedne i četrdeset strana, dok je termin „novela” rezervisan za dugačku priču koja ima između dvadeset i četrdeset hiljada reči, odnosno između pedeset i sto pedeset strana. Ova pragmatična podela preuzeta je od Skofilda (2006: 4) i treba je shvatiti samo kao relativnu, ne i definitivnu podelu. Solar koristi termin „novela” u značenju „kratka priča”.

na momente u kojima dolazi do otkrovenja umesto na zaplet ili linearni narativni razvoj, primetićemo da ovakav obrazac nije primenjiv na kratke priče brojnih autora, prvenstveno Hemingveja. U njegovim kratkim pričama se pripoveda o događajima i nagomilavaju se značenja, bez dostizanja bilo kakvog momenta epifanije. Značajan princip koji Skofild ne gubi iz vida u svom iscrpnom istraživanju kratke priče jeste takozvana „ideja kao junak” (2006: 5). Termin je skovao Kingsli Ejmis kako bi ukazao na književna dela u kojima vodeća ideja o budućnosti društva upravlja razvojem celine. Skofild smatra:

Ova fraza može da, šire gledano, označi takav modus priče u kom ukupna ideja, pre nego lik, zaplet ili tema shvaćena u uobičajenom smislu, dominira koncepcijom dela i daje mu jedinstvo ili namernu razjedinjenost. I čini se posebno primenjivom na kratku priču, koja je često motivisana pojedinačnom idejom ili slikom [...] „Ideja kao junak” [ukazuje na] delo kojim dominira jedna vodeća ideja ili raspoloženje i u kom je postignuta primetna opšta estetska koherentnost. Ova ideja ili raspoloženje ostaju zapamćeni kao slika koliko i kao ideja. Henri Džejms je insistirao na ovoj fuziji ideje i slike kada je za svoju priču „Prava stvar” napisao: „To mora biti ideja – to ne može biti priča u vulgarnom smislu reči. To mora biti slika; mora ilustrovati nešto”. (2006: 5)

Gotovo istu ideju iznosi Solar, imajući u vidu da kratka priča osvetljava nešto što je tipična ljudska situacija, ali tipična samo za određen krug čitalaca:

Novela se ne mora baviti radnjom, ona ne mora biti ni strogo dramatična, ona ne mora niti slijediti bilo kakav utvrđeni oblik izražavanja, ali novela mora, upravo zato, nekom svom strukturalnom elementu dati osobito naglašeno značenje i važnost koju priznaje potencijalni čitalac. (1974: 213)

Posebno naglašavanje značenja nekog strukturnog elementa kratke priče, podseća Solar, nazire se još u interesantnoj teoriji Pola Hajzea poznatoj pod imenom „teorija sokola”. Prema ovoj teoriji, svaka novela ima jedan povezujući i centralni motiv, kao što je to motiv sokola u jednoj Bokačovoj noveli. Kada govori o kratkoj priči En Biti, Vladislava Gordić Petković govori o minimalističkom „jarkom objašnjavanju pažljivo odabranih ideja i motive koje okolinu ostavlja u potpunom mraku” (2011: 217), te prepoznaje u svakoj priči Bitijeve jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi.

Osnovni poetički problem kratke priče je ambivalentan odnos forme i sadržine (Gordić Petković 2000: 16). Paradoks skučenosti forme i beskonačnosti sugestivnosti

u kratkoj priči ovu proznu formu čini pogodnom za bavljenje graničnim područjima tematike (Gordić Petković 2000: 22) i, premda je kratka priča „više nego pogodna da izravno prenese događaj”, ona to čini bez utvrđenih žanrovskih konvencija (Gordić Petković 2000: 17). Jedino što je nepobitno kada je reč o ovom žanru jeste to da u njegovom razmatranju moramo posebnu pažnju posvetiti analizi njegovih sastavnih delova i njihovog sadejstva.

Teorija kratke priče počinje da se uobličava u 19. veku i još tada pisci ovog žanra najveće interesovanje pokazuju upravo za mogućnosti redukcije, isključivanja i prećutkivanja (Gordić Petković 2000: 144). Elizije i lakune<sup>6</sup>, kojima kratka priča obiluje, ostavljaju čitaocu mogućnost da ih dopuni, dorekne i pusti mašti na volju.

Ono što se u kratkoj priči ceni kao vrhunski umetnički domet po pravilu su poetske slike. [...] Naravno, ne manje važni elementi jesu i okruženje, zaplet, junaci, atmosfera i ton koji prožimaju priču. Svi oni su povezani u jedinstven efekat, ali ne moraju dovesti do kulminacije ili poente na kraju priče (Gordić Petković 2000: 21).

Kratka priča nikada ne prikazuje proces i nju, upravo zbog toga što se ne povinuje zakonitostima hronološkog povezivanja događaja, odlikuje utisak nedovršenosti i neodređenosti, kao i idejna i kompoziciona nesređenost (Gordić 1995: 169). No, iako je kratka priča lišena linearnosti, to ne znači da se formalnim imperativom žanra mogu smatrati fragmentarnost i nepovezanost (Gordić 1995: 170). Ispostavlja se da je jedino formalno svojstvo kratke priče koje svi teoretičari ovog žanra, od Poa naovamo, smatraju neizostavnim, jedinstvo efekta i učinka (Skofild 2006: 32). U središtu Poovog shvatanja estetike kratke priče nalazi se onaj potencijal kratke priče koji nedostaje romanu: kratka priča, kao prozna forma koja se čita u jednom dahu, postiže jedinstvo efekta i učinka, dok roman lišava sebe ogromne snage koja leži u *celovitosti* (navedeno u Skofild 2006: 31).

Judora Velti, američka spisateljica i profesionalni fotograf dvadesetog veka, rekla je sledeće o romanu i kratkoj priči u intervjuu za *Pariz Rivju* 1972. godine:

---

<sup>6</sup> Lakune predstavljaju ono što je namerno izostavljeno, a ne zaboravljeno ili zametnuto (Gordić Petković 2000: 21).

[...] dopada mi se to što pisac fikcije oseća da je u stanju da se suoči sa iskustvom i da ga razreši u obliku umetnosti, kako god to bilo nesavršeno i kratkotrajno – da ga uobliči i da pokuša da ga otelotvori – da ga obuhvati i izrazi kroz priču. Imate bolje šanse da uspete u ovome u romanu. Kratka priča je ograničena na jedno raspoloženje, sa kojim je sve ostalo u vezi. Junaci, vreme, okruženje, događaji – sve je to potčinjeno ovom raspoloženju. Osim toga, u kratkoj priči možete probati ono što je prolazno i kratkotrajno – možete raditi uz pomoć sugestije. U kratkoj priči, manje toga je razrešeno, a više je nagovešteno.

Kratka priča je jedna od književnih vrsta koja je u najvećoj meri usmerena ka svom završetku. On, kao što je rečeno, ne mora doneti ni kulminaciju, ni poentu. Hemingvej je, po mišljenju En Biti, pisac u čijim kratkim pričama nailazimo na završetke dostojne divljenja „koji vam se vraćaju kao bumerang, bacajući vam u oči sav sjaj, ali i prašinu koju priča nosi” (Koks 2011). Bitijeva smatra da dobar kraj jedne kratke priče ima sledeća svojstva i funkcije: on omogućava da se razume cela priča, omogućava čitaocu da uvidi da postoji lûk, nudi neku relevantnu sliku ili budi emociju srodnu onoj kojom je prožeta celokupna priča umesto da dešifruje početnu sliku, obrazac ili simbol, i tek jedva primetno menja ton i raspoloženje celokupne priče (Koks 2011). Grini, koji ispituje načine na koje minimalistički postupak utiče na strukturu kratke priče, za centralni argument svog istraživanja uzima tvrdnju da „minimalističke pripovedne tehnike stvaraju interpretativnu neodređenost koja zahteva da čitalac da svoj doprinos značenju i koja kulminira u svesti o onome što je otkriveno, pre nego rešeno, na kraju priče” (2012).

### **1.3 Zbirke kratkih priča En Biti**

Zbirke kratkih priča En Biti predstavljaju kolekcije pripovesti o malim misterijama svakodnevnog života. Ukoliko opus njene kratke proze posmatramo u celosti, zapazićemo da je u pitanju homogena celina sastavljena od monolitne građe. Naime, čini se da se od sedamdesetih godina na ovamo, pripovedni postupak, tematika i stil En Biti gotovo uopšte ne menjaju. Ipak, kako primećuje novinar magazina *Pariz Rivju*, Kristofer Koks, tokom godina došlo je do izvesnih promena u njenom stilu: spektar pripovednih glasova se proširuje, a proza postaje deskriptivnija, obuhvatajući širi spektar opisnih postupaka (2011). No, ono što se ne menja skoro četiri decenije i



što je prepoznatljivo već nakon čitanja prvih redova, jesu centralne teme, nostalgičan i ironičan ton i intimnost pripovedanja Bitijeve (Koks 2011).

Kratke priče koje je napisala na početku svoje karijere tematski su usredsređene na životna razočaranja protagonista koji pripadaju jednom užem miljeu: potiču iz imućnog srednjeg društvenog staleža, takozvane više srednje klase, i odrastali su šezdesetih godina. Ono što ovim uljuljkanim pripadnicima bejbi-bum generacije nikako ne polazi za rukom i što vodi u razočaranja i pritajeni, neodređeni očaj jeste mirenje mladalačkog idealizma sa zahtevima koje pred njih stavlja stvarni život. Iz zbirke u zbirku, u kratkim pričama Bitijeve prisutni su pripadnici istih ovih generacija i istog miljea, koji postaju stariji i promišljeniji, ali ne i srećniji. Deca cveća evoluiraju u mlade japije osamdesetih i devedesetih. Bitijeva nastavlja da prikazuje posthipijevski život u Americi, oštro razbijajući sve iluzije i razotkrivajući moralne slabosti bivših idealista koji su se, na ovaj ili onaj način, prilagodili sistemu.

Sa prvim objavljenim kratkim pričama *En Biti*, u američkoj pripovednoj prozi javile su se značajne inovacije, u vidu ravnih dijaloga nepromenljivog tona kroz koje junaci ne izražavaju nikakva osećanja i ogoljene deskripcije. Ove postupke su počeli da imitiraju mnogi pisci. Bilo je to nešto potpuno originalno i veoma popularno u tadašnjoj američkoj kratkoj prozi, primećuje Koks (2011). Na samom početku, *En Biti* se pokazala kao majstor za prikazivanje svih vrsta emotivnih veza – bile one rezultat razvoda, seksualne liberalizacije, ili mladalačke besciljnosti – koje su postajale norma za generacije koje su stasavale šezdesetih i sedamdesetih. O njenim likovima kritičari često pišu kao o ljudima koji su preživeli kraj šezdesetih<sup>7</sup>, premda upotreba glagola „preživeti” ovde čini stvari dramatičnijim nego što ih sama autorka vidi. *En Biti* smatra da postoji velika razlika između preživljavanja nečega i prolaska kroz nešto (Koks 2011).

Sama autorka, sa vremenske distance od skoro četiri decenije, svoje prve objavljene priče opisuje kao „amaterske fotografije pre nego formalne fotografske zapise” i objašnjava da su one mahom ispunjene njenim ličnim preokupacijama: „muzika, psi, sneg, sarkastične primedbe na račun predsednika Niksona” (Koks

---

<sup>7</sup> Survivors – preživeli.

2011). Ona takođe smatra da postoje i promene u pogledu strukture njenih priča, posmatrano od prve zbirke, *Izobličenja*, na ovamo:

Mislim da se promenio način na koji priča teče. Ako pogledate zbirku *Izobličenja*, videćete da je ta knjiga puna asteriska. To je zato što sam pravila skokove u vremenu radnje u tim pričama. Sada mislim da je taj metod pomalo napadan, ili previše jednostavan, ili prikladniji za predstavljanje nasumičnosti u životima likova, problema sa kojim sam se tada hvatala u koštac. Sada nastojim da pišem o drugačijim stvarima i ne mogu više da zamislim da koristim asteriske. [...] Te [prve] priče su bile veoma spekulativne, priče u stilu „Hajde da se pretvaramo da ...”. Priče koje sada pišem su klaustrofobičnije. Ulozi su viši. (Sentola 1990: 421)

Primećujući da postoji daleko veća doslednost u pogledu tona u pričama koje čine zbirku *Tamo gde me budeš našao*, nego u pričama iz ranijih zbirki, Sentola zaključuje da je osnovna razlika između ranih radova i kasnije objavljenih priča to što su one kasnije napisane bliže poeziji i lirskom tonu (1990: 421). Može se zapaziti da je liričnost inherentno svojstvo kratke priče kao književnog žanra: da bi stvarao u oblasti ove književne forme, autor mora posedovati umeće da prikuje čitaočevu pažnju za detalj i trenutak, umeće da stvori simbole, što potcrtava paralelizam sa lirskom poezijom (Gordić Petković 2000: 21).

Beuka smatra da postoje „primetne razlike u pogledu stila i tona između njenih ranih radova i emocionalno složenije kasnije proze” (2002: 111). Grini, koji u svojoj doktorskoj disertaciji na temu minimalizma u američkoj kratkoj priči, analizira dela koja su Hemingvej, Karver i Frederik Bartelmi napisali na samim počecima svojih karijera, u Uvodu iznosi zapažanje da se u ranim delima pisaca minimalista može naći „minimalizam u svom uzdržanijem, ekstremnijem i čak čistijem obliku”. On smatra: „Minimalizam ne ostaje stabilan tokom celog opusa jednog pisca, a tendencija, primetna kod svakog od pisaca, da postaje ekspanzivniji kako mu karijera napreduje, znači da njihov rani rad bolje predstavlja minimalizam od poznijeg rada” (2012).

#### 1.4 Ciljevi disertacije

Cilj ove disertacije je da pokaže da je moto „manje je više” opravdan kada je reč o pripovednim strategijama u kratkim pričama *En Biti*, jer „više” znači bogatstvo

dejstva, interpretativnu polivalentnost i interaktivnu vitalnost koja postoji *zbog* onog „manje” a ne *uprkos* njemu, zbog minimalističke usmerenosti na redukciju i zavisnost dejstva od odsustva. Iako čehovljevski svedeno pripovedanje En Biti ostavlja čitaoca u iluziji da ona samo priča jednostavnu priču – a pošto je dinamika priče svedena na minimum, često čak i u iluziji da se u priči ništa ne događa – gotovo svaki red u njenoj kratkoj priči prepun je značenja. Autorka ovo postiže tako što pušta da vizuelni detalji osvoje čitaočevu pažnju. Ona smanjuje količinu znakovitih realističkih detalja, ali u potpunosti eksploatiše one koje unosi u svoju priču: „ovi važni deskriptivni elementi ne samo da postaju deo celovitosti preciznog prikazivanja realnosti, već postaju reprezentativni i teže da formiraju figurativni jezik koji, šire gledano, počiva na simboli” (Grini 2012). Fino akumulirani detalji u kratkoj prozi Bitijeve nagoveštavaju više nego što to čitaocu kazuje njihov prost zbir. Pošto je čitalac njene proze pozvan da učestvuje u stvaranju značenja, kako primećuje Vladislava Gordić Petković, „jedini problem vezan za recepciju ovako znakovitih detalja jeste paradoksalna pozicija primaoca poruke: on mora da uči značenje u detalje koji dejstvuju očudenjem” (2011: 218). S druge strane, naspram vizuelnih detalja koji osvajaju čitaočevu pažnju, a koji „mogu dobiti funkciju džojsovske epifanije ili ostati na nivou nekonvencionalnog mehanizma u karakterizaciji junaka” (Gordić Petković 2011: 218), postoje i znakoviti detalji koji su namerno izostavljeni iz pripovedanja. Izostavljen detalj je onaj čije odsustvo čitalac oseća, tako da, dok čita priču, shvata da nešto nedostaje (Grini 2012). U analizi prećutanog i izostavljenog u naraciji En Biti, rad za ishodište uzima teoriju Simora Četmena, koji ove izostavljene znakovite elemente naziva jezgrima: „Jezgra su pripovedni momenti koji usmeravaju osnovnu srž priče u pravcu događaja. Oni su čvorovi ili šarke u strukturi, tačke grananja koje usmeravaju kretanje na jedan, dva ili više mogućih puteva” (1978: 53). Četmen pravi razliku između „priče” (ukupni zbir događaja, koji nije opisan na neki određeni način) i „diskursa” (izražavanje priče na određeni način). Pripovedno jezgro je najmanji mogući element pripovedanja, koji predstavlja suštinski deo priče. Usled ovoga, uklanjanje jezgra iz pripovedanja transformisalo bi priču u nešto potpuno drugačije. Naspram jezgra, Četmen uočava ono što naziva satelitom. Satelit pruža opise i daje kolorit. Bez njega bi pripovedanje bilo drugačije, ali bi priča bila ista. Grini primećuje

da se u ulozi izostavljenog pripovednog jezgra u minimalističkoj prozi najčešće nalaze sporedne informacije, razgovori i postupci iz prošlosti i izrazi eksplanatornih misli i osećanja, uključujući i motive likova. U kratkim pričama En Biti, kao što ćemo videti u poglavlju „Analiza”, pripovedna jezgra su namerno izostavljena usled tendencije da se uklone viškovi, da se sprovede minimalizmu svojstven „minus postupak”, što za posledicu ima čitaočevo iskustvo interpretativnog jaza. Odsustvo pripovednih jezgara potkopava potencijal pripovedanja da samo sebe objasni, da se otvori konačnoj interpretaciji. Čitalac se sreće sa pripovedanjem koje je nepotpuno i stoga nerešeno. Uklanjanje jezgra stvara neodređenost koju čitalac mora da prevaziđe kako bi uneo (više) smisla u priču (Grini 2012). No, dešava se da čitalac zna da nešto nedostaje, nešto što bi dalo ukupan ili delimičan smisao pripovedanju, ali da ne zna šta je to tačno. Ovo je slučaj na koji nailazimo u kratkoj prozi Bitijeve.

Korpus rada čine kratke priče iz zbirki *Tamo gde me budeš našao* i *Ludosti*, novela *Šetnje sa muškarcima*, kao i sporadično odabrane kratke priče koje su objavljivane u časopisima *Nju Ingrand Rivju*, *Virdžinija Kvoterli Rivju*, *Plaušerz*, *Pariz Rivju* i *Njujorker*.

U radu će biti korišćeni sledeći metodi: metod pomnog čitanja, takozvani *close reading method*, i metod kulturološke analize, u kojoj ćemo se fokusirati na „znakove vremena” u prozi En Biti. U ove znakove spadaju razne kulturološke reference na šezdesete i sedamdesete, poput brendova automobila, odeće i obuće, koje su veoma zastupljene u njenim kratkim pričama. En Biti je vešt pisac koji ume da iskoristi imaginativni potencijal kulturoloških referenci i toposa Amerike, što ćemo pokazati u poglavlju Analiza.

Tim Dželfs smatra da postoji nekoliko pisaca koji su u poslednjoj četvrtini dvadesetog veka doprineli kulturološkoj raspravi o pravom mestu materijalnih stvari u američkom životu, čiji počeci datiraju još iz vremena puritanskog doseljavanja u Novu Englesku. Dželfs smatra da je ova rasprava od esencijalnog značaja za razumevanje Amerike i da su njenom rasplamsavanju u periodu koji on naziva „duge osamdesete” snažno doprineli kapitalistička kriza iz sredine sedamdesetih i elitističko prisvajanje neoliberalnih doktrina koje su se počele javljati u ovom periodu. On takođe veruje da dela pisaca kao što su Rejmond Karver, Bobi En Mejson i En Biti

nude ovoj kulturološkoj diskusiji toliko neophodnu promenu tona<sup>8</sup>. U svom bavljenju ovom raspravom, Dželfs se oslanja na istorijske činjenice i na prethodne retke osvrtne na temu korišćenja svakodnevnih predmeta u američkoj fikciji, ali im dodaje ono što, po njemu, sve vreme nedostaje – pomno čitanje takvih tekstova. Dželfs dolazi do zaključka da su navedeni pisci vešto koristili predmete iz svakodnevnog života kako bi ukazali na brojna važna pitanja:

Stoga, dok je Džimi Karter 1979. rekao svojim sugrađanima da „posedovanje stvari i trošenje ne zadovoljavaju našu potrebu za značenjem” i dok vrlo mali broj postojećih književno-kritičkih tretiranja ove teme često ne uspeva da ode dalje od skupa dobro uvežbanih kritika kasno-kapitalističke potrošnje i konzumerizma, ja se pažljivo fokusiram na često previdane detalje iz fikcionalnih tekstova i kombinujem ovaj pristup sa korišćenjem raznovrsnih materijala iz oblasti potrošnje i sa „studijama objekta”, kako bih pokazao kako su, za mnoge američke pisce iz poslednje četvrtine dvadesetog veka, predmeti među kojima Amerikanci žive, zapravo bili prepuni značenja. Ovi pisci pomoću njih postavljaju niz značajnih pitanja o umetnosti, smrti, ljubavi, ratu – i, konačno, o suštini Sjedinjenih američkih država. (Dželfs 2013)

---

<sup>8</sup> Dželfs smatra da je ova rasprava poprimala oblike kako slavljenja tako i klevetanja američkog materijalizma i da je neophodno posvetiti pažnju brojnim nijansama značenja koje postoje između ove dve krajnosti (2013).

## 2. Književni uticaji prethodnih generacija pisaca na kratku prozu En Biti

### 2.1 Tragovi Hemingvejeve poetike u kratkoj prozi En Biti

Vraćajući na literarnu scenu mimetičko pripovedaje lišeno intenziviranja i dramtizovanja stvarnosti, poštovanje principa verovatnosti, realističku tematiku i običnog pojedinca kao junaka, pisci poput En Biti su svojim minimalističkim postupkom neminovno podsetili na velike pisce iz prošlosti. Jedan od tih velikih pisaca je svakako Ernest Hemingvej. Verom u izostavljanje i prećutkivanje, Hemingvej je utro put minimalističkoj prozi osamdesetih, zapaža Vladislava Gordić Petković (2000: 11), dok Fil Grini iznosi primedbu da Hemingvej po svemu sudeći ne pripada fenomenu minimalizma *per se*, ali da njegova proza definitivno ima sličnosti sa delom minimalista (2012). Hemingvej je svoju novu teoriju izložio početkom dvadesetih godina prethodnog veka, a sledeća rečenica najbolje sažima njegove ideje: „Možete izostaviti bilo šta ako znate to što izostavljate; izostavljeni deo ojačava priču i čini da čitaoci osećaju nešto više od onog što razumeju” (Bart 1986).

Postoje brojne dodirne tačke između kratke proze En Biti i Ernesta Hemingveja. Ova bliskost se najpre primećuje u strukturi njihovih priča. Hemingvejev strukturni obrazac podrazumeva principe antiteze i opozicije, tačnije konflikta i kontrasta suprotstavljenih snaga i vrednosti, kao i takozvanu graničnu situaciju u kojoj se rađaju konflikti ili zaoštravaju razlike i antagonizmi (Gordić Petković 2000: 195, 196). Graničnu situaciju veoma često predstavlja rat, ali ne i obavezno, pa se u ovoj funkciji javljaju i neke sasvim obične, svakodnevnne situacije. Neretko, na planu dešavanja ne postoji ništa što bi junake moglo dovesti u sukob, a on ipak nastaje, i to kao posledica različitosti junaka i principa koje oni otelovljavaju. Ovi sukobljeni principi predstavljaju uporište za strukturu priče, a sama struktura predstavlja konstrukciju preko koje Hemingvej razapinje mrežu simbola. U ovakav strukturni obrazac uklapaju se, u većoj ili manjoj meri, sve Hemingvejeve priče.

Kada je reč o tipičnoj strukturi priče En Biti, takođe se može uočiti da ona počiva na sukobu oprečnih mehanizama, koji dobijaju sopstveni glas kojim počinju govoriti

za sebe, nezavisno od pripovedača. Budući da njene priče za temu imaju bazičnu slojevitost ljudskih odnosa, prevashodno kompleksnost muško-ženskih odnosa, granična situacija u njima je gotovo uvek emotivni sukob dvoje ljudi za koji se ispostavlja da je dramatičniji nego što se to na prvi pogled čini. Na primer, iza prividno bezazlene rasprave između Harija i njegove devojke Beri na početku priče „Preuzimanje kontrole ” („Taking Hold”) krije se mnogo dublji sukob, čega čitalac postaje svestan tek na kraju priče, nakon što se završava poseta u koju ovaj par zajedno sa Harijevim odraslim sinom iz završenog braka, Orenom, odlazi svake godine i koja je poprimila odlike čudnog i za sve aktere vrlo neprijatnog rituala, čiji je krajnji cilj novčana dobit. Naime, na rođendan Harijeve majke, njih troje posećuju Harijevu bivšu ženu, Džoan-Bet, koja živi sa drugim mužem i dvoje dece, kako bi telefonirali staroj gospođi i uverili je da je sa brakom između Harija i Džoan-Bet sve u redu, nakon čega redovno stiže ček na poveću sumu novca. Dok je na početku priče Beri prikazana kao osoba koja se bori za svoje mišljenje i koja Hariju, koji upravlja volanom automobila, jasno poručuje kada se sa nečim ne slaže, do kraja priče, ona gubi snagu: jedva da izusti poneku ravnodušnu rečenicu, odbija da Hariju kaže zašto je plakala, a pripovedač nam, prenoseći svoju pripovest kroz Orenova razmišljanja, otkriva da će ona napustiti Harija za nekoliko dana. Nesigurnost koju Hari pokazuje u vožnji automobila na povratku, po putu klizavom od kiše i lišća, potcrtava odsustvo kontrole nad sopstvenim životom, koje u manjoj ili većoj meri postoji kod svih likova Bitijeve. Anatol Brojard primećuje sledeću osobenost u stilu Bitijeve: „Uprkos stilu koji bukvalno eliminiše ličnost, En Biti ipak uspeva da svojim delom obuzme čitaoca” (navedeno u Koks 2011). Brojard sagledava autorku kao utvaru koja upravlja stvarima ali se pretvara da ne postoji, te se čini da se delovi priče odvijaju bez ičije kontrole: bez kontrole likova, pa čak i bez kontrole od strane autora. „Ukoliko čitaoci primete autora, oni primećuju njegovo odsustvo”, princip je kojim se rukovodi En Biti (navedeno u Koks 2011).

Pored sličnosti u pogledu strukture, u pričama Bitijeve prepoznaje se izražen osećaj za detalj i njegovu prezentaciju, što je važna crta i Hemingvejeve proze. Ovaj pisac želi da rečima događaj evocira, a ne da ga opiše. Cilj mu je da se čitaocu pažnji nametne sam prizor, dok pripovedač ostaje diskretan i povučen. Da bi taj cilj

ostvario, Hemingvej je konstruisao vrlo uticajnu novu teoriju, koja se prikladno naziva teorijom izostavljanja i koju je u celosti izložio u spisu *Umeće kratke priče* (*The Art of Short Story*) koji je napisan još 1959. godine, a prvi put objavljen 1981. u časopisu *Pariz Rivju*. Temeljni princip ove teorije je takozvani „princip ledenog brega”, koji otelovljuje „tenziju redukcije”. Oba termina zahtevaju kratko obrazloženje. Princip ledenog brega Hemingvej je objasnio na vrlo jednostavan način u čuvenom odlomku o „dostojanstvu kretanja ledenog brega”, gde objašnjava da „dostojanstvo kretanja ledenog bega zavisi od samo jedne njegove osmine koja se vidi iznad vode” (navedeno u Gordić Petković 2000: 32). Kod izostavljanja, po Hemingveju, postoje dve važne zakonitosti: „Ako izostavite važne stvari ili događaje koje znate, priča postane jača. Ako izostavite ili preskočite nešto što ne znate, priča će biti bezvredna.” (navedeno u Gordić Petković 2000: 32).

Sve što pisac zaista zna, on može eliminisati, a da to ne oslabi priču, već da, naprotiv, učini ledeni breg čvršćim, poručuje Hemingvej u intervjuu za *Pariz Rivju* 1958. godine: „Piščevo znanje je deo ledenog brega koji je pod vodom, deo koji se ne vidi”. Tenzija redukcije, zasnovana na ovom principu, realizuje se u čitačevom intimnom poimanju priče. Kako primećuje Vladislava Gordić Petković, čitačeva želja hrani se prividnim siromaštvom manifestnog verbalnog sadržaja, a Hemingvejev receptivni cilj je „osećati više no razumeti” (2000: 129).

Kratke priče En Biti takođe se u početku više osećaju nego razumeju. Ova proza ne otključava se lako i na prvo čitanje. Emotivna drama prikazana je tako što je izostavljeno sve što je suviše delikatno i bolno da bi se izreklo ili je angažovana kompenzacija govorom o nevažnim i sporednim temama. Ponekad likovi pribegavaju nekim neobičnim radnjama koje na prvi pogled nemaju mnogo smisla, a koje zapravo daju oduška osećanjima koje junaci, a prevashodno junakinje Bitijeve, ne umeju da verbalizuju u kriznim životnim situacijama. Tako u priči „Dobra stara vremena” (‘Times’), Piter priznaje svojoj supruzi Kemi da ju je prevario, ali ona ne pokazuje nikakvu reakciju, već narednog dana odlazi u cvečaru po raskošan buket cveća koji kod kuće aranžira na vrlo neobičan način: svaki cvet stavlja u posebnu vazuu. Ubrzo potom, ona shvata da će ovaj neuobičajeni cvetni aranžman odati Piteru njena



osećanja, što ne želi, zbog čega uklanja taj aranžman i skuplja cveće u jedan konvencionalan buket.

Bitijeva nalazi da je način na koji Hemingvej čini da podtekst dopre do čitaočeve svesti, ili možda nesvesnog dela njegove ličnosti, kao da je u pitanju ružan san, vredan divljenja: „Izgleda nam kao da se Hemingvej suzdržava od korišćenja prizora, ali on zapravo pravi tako dobar izbor prizora da oni počinju govoriti” (Koks 2011). Ovakav Hemingvejev postupak primetan je u mnogim njegovim pričama, od kojih je jedna posebno zanimljiva kada je reč o paralelama između Hemingvejeve i kratke proze En Biti. Reč je o priči „Mačka na kiši”, po uzoru na koju je Bitijeva napisala priču „Veliki svet tamo napolju” (‘The Big Outside World’). Njena priča je, kako sama kaže, „namerna varijacija ” na temu navedene Hemingvejeve priče (Sentola 1990: 419). Robert Beuka daje vrlo uticajnu uporednu analizu ove dve priče, ispitujući, na univerzalnom planu, veze između pripovednih postupaka Hemingveja i Bitijeve.

„Mačka na kiši”, iz Hemingvejeve zbirke *U naše vreme* (1930), je priča o jednom američkom paru, muškarcu i ženi, koji zbog kiše provode jedno poslepodne sami u svojoj sobi u italijanskom hotelu. Njihovo nezadovoljstvo zbog situacije u kojoj su se našli odražava dublje nezadovoljstvo sopstvenom vezom. Posmatrajući turoban prizor napolju, žena ugleda „jadnu macu” šćućurenu ispod stola i odlučuje da je spase. Njen muž, Džordž, nudi joj da on ode i donese mačku, ali ova ponuda ostaje samo skup praznih reči, jer on ostaje statičan do kraja priče, ne pomerajući se sa kreveta na kom leži i čita knjigu, čak ni da bi pogledao mačku. Nakon što žena pokuša da dođe do životinje, uz pomoć služavke i vlasnika hotela, čitalac shvata da mačka za nju predstavlja želje koje joj se nisu ispunile u vezi sa Džordžom – želje materijalne, emotivne i seksualne prirode:

Želim da imam mače koje mi sedi u krilu i prede kada ga mazim. [...] I želim da jedem za stolom svojim sopstvenim srebrnim priborom i želim svećice. I želim da bude proleće i da češljam kosu ispred ogledala i želim mače i nešto nove odeće. (*U naše vreme* 2003: 93-4)

Džordž je nezainteresovan za njene želje do te mere da joj govori da ućuti i uzme nešto za čitanje. U tom trenutku ulazi služavka, noseći mačku koju ženi šalje vlasnik hotela. Na ovom mestu, Hemingvej naglo prekida priču, čiji otvoren kraj ostavlja

čitaoca u nedoumici da li je u pitanju ona ista mačka koju je žena želela i kojoj je dato toliko simboličkog značenja u ovoj priči, ili neka druga. Ne postoji način da se sa sigurnošću utvrdi značenje ovog završnog čina. Nerazrešen status mačke, kao centralnog simbola priče, odražava nerešene probleme u vezi ovog para. Različiti kritičari nude različita tumačenja ovog otvorenog kraja, a mnogi su bili skloni i da Hemingveju zamere nedostatak zapleta ili razrešenja. Vladislava Gordić Petković, međutim, navodi da za Hemingveja „zaplet” predstavlja pokret: „Sve se menja dok se kreće. Eto šta čini pokret koji stvara priču. Nekad je pokret tako spor da se čini kako se priča uopšte ne kreće. Ali, uvek postoji promena i uvek postoji pokret.” (navedeno u 2000: 163).

Rezultati tumačenja strukturaliste Dejvida Lodža ukazuju na to da je pogrešno učitavati bilo kakav konačan kraj u priču poput ove, čija sama struktura ne nudi konačnost. Lodž smatra da je priča „Mačka na kiši” odličan primer uspostavljanja značenja uz pomoć metonimije, umesto standardno korišćene metafore. Pomoću metonimije, značenje se otkriva postepeno, kroz neprekinut lanac tematskih i simboličkih opozicija (navedeno u Beuka 2002: 113-4). U priči postoje kontrasti između ženinih želja i Džordžove reakcije, između Džordža i vlasnika hotela, i između italijanskog okruženja i amerikanstva samog para, zapaža Beuka (2002: 114). Ovi kontrasti se nadovezuju jedan na drugi, omogućavajući čitaocu da postepeno sagleda položaj u kom se nalazi junakinja. No, uprkos ovome, čitalac je na kraju priče ostavljen bez završetka i bilo čega što bi se u vezi sa ovom pričom moglo smatrati definitivnim. Kao i u brojnim drugim pričama, zaključuje Beuka, Hemingvej i ovde postiže intenzivnu pripovednu jezgrovitost: izmeštanjem emocionalnog središta na fizičke objekte poput klaustrofobične hotelske sobe, mačke i praznog, kišom natopljenog trga, onemogućeno je pripovedno razrešenje.

En Biti priznaje da veština zahvaljujući kojoj postiže da stvari „isparavaju” sa stranica i da njene priče nude skrivene nagoveštaje, potiče od Hemingveja (navedeno u Beuka 2002: 112). Ona, po ugledu na Hemingveja, upošljava tehniku

jukstapozicije<sup>9</sup>. U pitanju je pripovedna tehnika preuzeta iz filmova i grafičke umetnosti, koja se zasniva na izostavljanju tranzicije ili bilo kakvih spona između naporedo izloženih konkretnih slika i koja je, kao takva, idealan način predstavljanja za autora koji želi da ostane u senci svoje priče (Gordić Petković 2000: 161). U priči „Veliki svet tamo napolju”, pomoću jukstapozicije i metonimijskog pomeranja, ukinut je autorski komentar i prizori su pušteni da govore sami za sebe. Kao i u Hemingvejevoj priči, i ovde je u središtu pažnje par koji ima nerešenih problema u svojoj vezi. Reni i Ted se pakuju jer treba da se presele iz Njujorka u Konektikat. Ovde se valja prisetiti Hemingvejeve strukturne metafore – metafore putovanja, gde se putovanje shvata kao svaka promena mesta. Ova metafora može da podrazumeva ili otpor ili težnju promeni, usled čega se otvara čitav niz sukoba (Gordić Petković 2000: 199). U priči „Veliki svet tamo napolju”, postoji pritajeni sukob između Reni i Teda: pošto je imala pobačaj, ona se plaši da neće moći da ima decu, dok Ted deluje kao da je digao ruke od te zamisli. Reni ispoljava svoju reakciju na stres izazvan pobačajem i selidbom, kroz vezivanje za psa i daje sebi oduška kroz plač kada nikog nema u blizini, dok kod Teda uočavamo odsustvo bilo kakve reakcije: on se zatvara u sebe, emocionalno je distanciran od svoje žene, kao i Džordž u priči „Mačka na kiši”, i pribegava šalama kako bi izbegao razgovor o svojim osećanjima. Pas u priči služi kao zamena za dete koje ovaj par nema. Predlog svoje žene da uzmu još jednog psa kada se presele, Ted dočekuje sa podsmehom i ironijom. Reni odlazi do prodavnice „Gudvil”<sup>10</sup> jer želi da donira punu torbu odeće koju Ted i ona više ne nose, no, pošto je radnja zatvorena, ona ostavlja torbu pored vrata i prisustvuje sceni koja je duboko uznemirava: pojavljuju se dva transvestita i počinju da isprobavaju stvari iz torbe. Reni je šokirana, kaje se što je ostavila stvari, ali, pošto ne može ništa više da učini povodom toga, vraća se u stan i prepričava događaj svom mužu. Metonimijskim asocijativnim kretanjem, priča se na kratko premešta u prošlost, kroz Tedovu

---

<sup>9</sup> Jukstapozicija označava stavljanje jednog pored drugog, graničenje s nečim, slaganje spolja, dodavanje. Tehnikom jukstapozicije na filmu se, na primer, mogu staviti različiti kadrovi jedan pored drugog, a da nisu narativno, strukturno ili tematski povezani.

<sup>10</sup> Neprofitna organizacija *Gudvil* u Americi postoji od 1902. godine. Osim što pruža različite vrste obuke i pomaže u traženju posla socijalno ugroženim i diskriminisanim grupama stanovništva, omogućava ljudima dobre volje da kroz različite akcije i programe, kao što su donacije i volontiranje, pomognu ovim grupama stanovništva u ostvarenju boljeg kvaliteta života.

reminiscenciju: on se priseća kako su se nekada kutije „Gudvila” mogle naći svuda, pa su on i njegova devojka iz srednje škole koristili hrpu odeće iz tih kutija kako bi improvizovali krevet. Reni oseća ljubomoru i ljuti se na Teda zbog ove priče i odlučuje da izvede psa u šetnju. Tako se priča završava, bez formalnog zapleta i raspleta. No, kao i u priči „Mačka na kiši”, nagomilani detalji omogućavaju čitaocu da sagleda emocionalnu izolovanost protagonistkinje: ona se identifikuje sa kućnim ljubimcima koje Ted ne želi, dok joj seksualnost i prodavnica „Gudvil”, koji su metonimijski povezani kroz pojavu transvestita, ostaju nedostupni (Beuka 2002: 115). Osnovni kontrast na kom, po Beuki, počiva radnja priče su sloboda i avanturizam sveta napolju suprotstavljeni skučenosti njujorškog stana, čija je klaustrofobičnost intenzivirana, budući da je zatrpan kutijama zbog preseljenja. Ovaj bazični kontrast potcrtava klaustrofobičnost braka u kom je junakinja zarobljena i koji je sprečava da oseti pripadnost „velikom svetu napolju”. Reni nikako ne uspeva da oseti pripadnost mestu niti zajednici u kojoj živi:

Iscrpljivao ju je prizor ljudi koji su iscrpljivali sebe u Njujorku. Izgledalo je kao da je ceo grad samo jedan usisivač energije. (*Tamo gde me budeš našao* 1986: 54)

Ono što nije volela u vezi sa Njujorkom bilo je to što nikad nije sigurna ko je ugrožen, a ko ne. I to što bi joj, dok je razmišljala o takvim stvarima, nepoznati prolaznici govorili da se osmehne. (*Tamo gde me budeš našao* 1986: 55)

Dakle, protagonistkinje dvaju priča koje su predmet Beukine analize imaju mnogo toga zajedničkog: frustraciju, ranjivost, izolovanost od ostatka sveta, otuđenost od muškarca sa kojim dele život, osećaj da se guše u sopstvenoj vezi. Ovo su ujedno i zajedničke teme dva autora koja Beuka upoređuje.

Osim očigledne sličnosti u pogledu tematike, Beuka zapaža i veliku sličnost u pogledu strukture dvaju priča, kao i izbora tehničkih sredstava pomoću kojih su izgrađene. U prvom redu, oponašajući Hemingveja, Bitijeva „odbija da upotrebi snagu i neposrednost metafore, kako bi angažovala aluzivni, asocijativni princip po kom funkcioniše metonimija” (Porter 1985: 4). Kako bi uspela da postigne svoj cilj uz pomoć metonimije umesto metafore, autorka koristi Eliotov „objektivni korelativ”, upečatljiv detalj iz neposrednog fizičkog okruženja junaka, koji priziva emocije koje su potisnute ili izostavljene. Kao i za Hemingvejevu kratku prozu, i za prozu Bitijeve

važi konstatacija Vladislave Gordić Petković da je u pitanju fikcija u kojoj „simbolički detalji rasvetljavaju strukturu i ideju priče na neki tajanstveni, zauman način i da je njihov rad toliko tih i neupadljiv da smo često pod utiskom priče kao celine, nesvesni njihovog značenja” (2000: 196). Objektivni korelativi su najčešće vizuelni detalji, ali u kratkim pričama En Biti postoje i brojni primeri u kojima umesto vizuelnog, zvučni ili taktilni detalj služi kao objektivni korelativ. U priči „Srednja škola”, junakinja je na večeri kod prijatelja iz srednje škole, a pored nje sedi čovek koji jede svež karfiol. Zvuk hrskanja karfiola pod njegovim zubima služi kao objektivni korelativ jer ovaj zvuk junakinju asocira na bol: „Kada bi bol imao zvuk, to bi mogao biti zvuk zuba pod kojima puca karfiol.” A sam bol uvek je u vezi sa sećanjem na bivšu ljubav, Montea, koji ju je napustio: „On mi pada na pamet svaki put kada se sapletem zbog neravnine na pločniku, ako me gurne neko u prodavnici, ako se isuviše naglo sagnem – svaki put kada se ozledim” (*Tamo gde me budeš našao* 97).

U istoj priči, nešto kasnije, hladnoća kupatila izaziva kod junakinje da se oseti starom, ujedno izazivajući metonimijsko pomeranje u njenoj svesti: „Pročitala sam negde da na Aljasci ljudi više ne šalju svoje rođake na more da umru na ledenom bregu” (*Tamo gde me budeš našao* 99). Osim toga, jasno je da Bitijeva ovim umetanjem slike ledenog brega u pripovedanje aludira na Hemingveja i njegov princip ledenog brega. Kontrast hladnoće i toplote i u priči „Vikend” omogućava prelazak iz sadašnjosti u prošlost: dok su krevet i soba u kojoj se vatra ugasila hladni, Lenora se priseća „jednog drugog vremena, kada je bilo toplo” (48) i slede slike vremena u kom su Džordž i ona bili srećni sakupljajući školjke na plaži.

U priči „Kada mogu ponovo da te vidim”, pismo (kovrta, zapravo) koje je dobila od sestre Martu podseća na pismo koje joj je poslao bivši ljubavnik, što omogućava da se u radnju gotovo neprimetno, u vidu flešbeka umesto u obliku ekspozicije, unese priča o njihovoj vezi: njen ljubavnik Toni raskinuo je vezu, objasnivši da nije prestao da voli svoju ženu, što nikada nije ni krio, a prethodnog dana od njega joj je stiglo pismo u kom je pita zašto ne bi mogli biti prijatelji i izražava želju da je ponovo vidi.

Objektivni korelativi funkcionišu kao suptilni podsetnici koji junaka neprimetno vraćaju na predmete koji zaokupljaju njihove misli, tako što komuniciraju sa

nesvesnim delom ličnosti junaka, onim delom u kom je smeštena potisnuta priča koju junak ne želi da otkrije. Objektivni korelativ u priči „Mostre” predstavlja štraftasti dezen suknji sa fotografije, koji junakinju podseća na zatvorske rešetke, jer je zatvor, u kom leži njen brat, predmet njenih razmišljanja:

Videla je prelepu uvećanu fotografiju tri žene na trkačkoj stazi, fotografisane s leđa, sa konfekcijskim šeširima, dok su vertikalne linije na njihovim modernim suknjama podsećale na ogradu ispred koje su stajale. Ali ove suknje su je podsećale na zatvorske uniforme – ne, uniforme više ne izgledaju tako: Leri nosi pastelno plavi kombinezon u kom liči na izgužvanog uskršnjeg zeku; no opet ju je ovo podsetilo na činjenicu da je Leri tamo, a ona ovde i da je odlazak na Lartigovu izložbu varanje, jer to ne spada u Lerijevo poimanje razgledanja Rima. (*Ludosti* 2005: 194)

Početak priče „Mostre” predstavlja primer metonimijskog pomeranja, odnosno nelinearnog pripovedanja koje povezuju slike u junakinjinom misaonom toku:

Nije se baš dobro snalazila u Rimu, pošto nije znala jezik. Bilo je teško pohvatati red vožnje autobusa i čak i kada bi uhvatila pravi autobus, stajala bi sve vreme vožnje do destinacije. Zaobilazila je autobus broj 64 zbog džeparoša. Češće je šetala, zadržavajući dah svaki put kada bi motocikli i skuteri prošli pored nje i samo za centimetar-dva izbegli da joj zakače nogu. U kasnim noćnim šetnjama stajala je gledajući u Fontanu di Trevi, razmišljajući kao Ivel Kinivel<sup>11</sup>, zamišljajući kako bi izgledalo kada bi motocikl preleteo preko čitave fontane. Zaboravi Anitu Ekberg<sup>12</sup>: Rimljani bi – ako bi iko od domaćeg stanovništva uopšte stajao i gledao u fontanu – mnogo više cenili neočekivani prizor predivne, srebrne mašine koja preleće iznad njihovih glava. Bio bi to sjajan prizor za dečiju knjigu: neki drzak mali gad na svom *motorinu* preleće preko grandioznih masivnih statua fontane, protresajući listove smokvi na statuama muškaraca i čineći da bradavice na statuama nimfi zatrepere.

Ciganima se to ne bi dopalo, s druge strane, jer bi u tom slučaju svi držali fotoaparate u rukama i fotografisali, umesto da su ih čušnuli u džepove pantalona, odakle ih spretni prsti mogu izvući na delikatan način. Vodiči su bili puni upozorenja: u toj meri da je pomislila da mora da bi ideal jedne paranoične osobe bio da piše ovakve vodiče. U neku ruku kao kad biste ponudili zatvorenicima priliku da grade brodove u bocama, potkrepljujući njihove fantazije o bekstvu dok oni rade na malenim jarbolima i jedrima sve dok ne završe brod, kako bi onda država mogla da proda njihove snove i zaradi na njima.

Njen brat, Leri, bio je u zatvoru. Iako joj je do detalja ispričao šta je učinio, bilo je toliko komplikovano da je jedva uspevala da išta shvati. (*Ludosti* 2005: 191)

---

<sup>11</sup> Kinivel je bio američki zabavljač, slikar i internacionalna ikona, poznat prvenstveno po svojim opasnim vratolomijama na motociklu.

<sup>12</sup> Anita Ekberg je bila švedsko-američka glumica, najpoznatija po ulozi Silvije u Felinijevom filmu *La Dolce Vita* (1960). Čuvena je scena iz ovog filma koja prikazuje Ekbergovu i Mastrojaniju u Fontani di Trevi.

Prva rečenica priče: „Nije se baš dobro snalazila u Rimu, pošto nije znala jezik.” (*Ludosti* 2005: 191), upućuje na junakinjinu nesnađenost i dezorijentisanost. Motocikli koji zuje pored nje asociraju je na legendarnog Kinivela i njegove vratolomije na motociklu, a onda zamišlja sliku motocikla koji preleće čuvenu Fontanu di Trevi. Metonimijski niz u njenog svesti nastavlja se slikama Cigana džeparoša koje poredi sa zatvorenicima, i tako stiže do onoga što ni u jednom trenutku boravka u Rimu ne može da zaboravi: činjenicu da je njen brat Leri u zatvoru.

Postoji jedna razlika kada je reč o junacima u pričama Hemingveja i Bitijeve, koja govori u prilog tezi da je Hemingvejeva proza uvod u minimalizam i inspiracija za ovu proznu školu, ali da Hemingvej ne pripada minimalizmu *per se*. Dok junaci En Biti krše moralne norme ponašanja, što je posledica nedostatka univerzalnih kriterijuma vrednosti i neshvatanja svrhe postojanja tih normi<sup>13</sup>, Hemingvejevi junaci imaju izgrađen lični kodeks koji im takvo ponašanje ne dopušta. Ako bismo želeli da povlačimo paralele između junaka Bitijeve i junaka drugih pisaca čija se proza može odrediti kao minimalistička, nešto veća sličnost bi se uočila posmatrano u odnosu na Karverove junake, koji, kao i u pričama Bitijeve, nisu prikazani kao društvena bića, u odnosima sa društvenim poretkom ili društvenim konvencijama, već im nedostaje izgrađen stav prema sopstvenom socijalnom okruženju. Odnosi koje njihovi junaci grade ograničeni su na relacije sa najužom sredinom, koju predstavljaju emocionalna veza, brak ili porodica.

Na kraju, Hemingvejeva proza i proza En Biti dele brojna jezička obeležja. Ovde u prvom redu spadaju upotreba proste rečenice, škrtoost poetskih slika i figura govora i uočljivo prisustvo vlastitih imenica. Kod Bitijeve nailazimo na kratke, deklarativne rečenice i odsustvo subordinacije. Najvažnija odlika jezika u Hemingvejevim pričama je repetitivnost sintakse, u kojoj se izjavne rečenice povezuju bez subordinacije jedne drugoj, suprotno pravilima tradicionalne retorike. Dejvid Lodž smatra da postoje dva razloga za Hemingvejevo odbacivanje tradicionalne retorike: književni i filozofski (1992: 90). On podseća na to da je Hemingvej dobrim pisanjem smatrao ono pisanje

---

<sup>13</sup> Vladislava Gordić napominje da je ovakva neetičnost primetna u minimalističkoj prozi gotovo kao opšte mesto (1995: 79).

koje „nastoji da prikaže ono što se zaista dogodilo, stvarne događaje koji su učinili da osetite upravo te emocije koje osećate dok čitate, služeći se jednostavnim, denotativnim jezikom koji je pročišćen i lišen stilskih ukrasa” (Lodž 1992: 90).

Stil Ernesta Hemingveja, uz mnoštvo karakteristika koje deli sa minimalističkom prozom, ujedno je i primer modernističkog proznog stila, budući da ovaj pisac koristi pripovedne strategije karakteristične za modernizam: kolaž, montažu, figure sinegdohe i metonimije (Gordić Petković 2000: 136). Za Hemingvejev stil kritičar Filip Jang smatra da je „osetno neintelektualan”, što bi se moglo uzeti kao određenje sveukupnog minimalističkog stvaralaštva (Gordić 1995: 45). U sledećem opisu ovog neintelektualnog stila mogu se prepoznati i obrisi kratke proze En Biti:

Ta neintelektualnost ogleda se u odricanju od nekih pripovednih postupaka: događaji se iznose isključivo hronološki, jer „ne postoji um koji ih raspoređuje ili analizira, i opažanja koja čitalac stiže nisu povezana sa autorskim komentarom”. Pisac čitaocu pruža samo nadražaj ili stimulans, što stvara utisak objektivnosti i vrlo izoštrene viđenja. (Gordić 1995: 45)

Vladislava Gordić Petković smatra da, dok u prozi pisaca poput Krejna i Andersona postoji primena minimalističkog postupka koja se jasno uočava ali se nikako ne može nazvati dominantnim obeležjem stila, Hemingvej uspeva da se nametne „zahvaljujući agresivnom eksponiranju svoje ličnosti” (1995: 43). Crte njegove proze obogaćene su snagom viđenja kakva njegovim prethodnicima nedostaje. Redukcija se izjednačava sa potiskivanjem ideja i motiva u dubinsku strukturu dela, što nam ukazuje na Hemingvejevo sasvim osobeno viđenje minimalističke tehnike (Gordić 1995: 46).

## **2.2 Umetnički kredo Rejmonda Karvera**

Pojavom Rejmonda Karvera, „samoniklog i samoukog talenta čiji umetnički kredo nije teorijski utemeljen” (Gordić 1995: 30) na književnoj sceni Amerike sedamdesetih godina prošlog veka, nakon duže dominacije metaprognozno eksperimenta, dolazi do revitalizacije realističkog koncepta, a sa njim i formalnih, tematskih i stilskih odlika klasične pripovetke, zasnovane na francuskim i ruskim uzorima iz devetnaestog veka.



Originalnost Karverove proze ogleda se prevashodno u tome što ovaj pisac svoj pripovedni postupak zasniva na sprezi tradicionalne i postmoderne poetike, a one se uspešno prožimaju u primeni minimalističke tehnike (Gordić 1995: 58). Postoje značajne sličnosti i razlike u pripovednim postupcima Rejmonda Karvera i En Biti, ali glavni zajednički imenitelj kratke proze ova dva autora jeste upravo pomenuta spregra, ostvarena upošljavanjem minimalističke tehnike.

Neosporna i na prvi pogled primetna sličnost između kratke proze Karvera i Bitijeve ogleda se u upotrebi jezika: Karver govori jezikom koji je lišen verbalnih ukrasa, i komunicira sa čitaocem pomoću nagoveštaja, fragmenata i prećutkivanja (Gordić 1995: 8). Iste postupke koristi i Bitijeva. Osim toga, u središtu pažnje oba autora je istraživanje ljudske prirode, a zanimaju ih pojedinac, njegova osobena reakcija, tipsko i individualno i oboje eksploatišu tipične, gotovo banalne opšteljudske situacije vezane za svakodnevni život. Dakle, druga značajna sličnost tiče se tematike njihovih kratkih priča. Vladislava Gordić zapaža da „tematika Karverovih priča nije ni usko psihološka, niti uzima u obzir socio-kulturne koordinate kako to čini klasična realistička proza, ali je toj vrsti proze ipak bliska po fokusiranju ličnih problema pojedinaca” (1995: 54). U pogledu tematike, kratke priče En Biti govore prevashodno o odnosima između ljudi i u tom okviru se mogu podeliti na priče o emotivnim vezama između ljudi, priče o vezama između članova porodice, priče o prijateljstvu i priče sazrevanja i iskustva. Naravno, ponekad se ove dominantne teme prepliću i nadovezuju jedna na drugu. Ipak, valja naglasiti da postoje i vrlo primetne razlike u pogledu tematike priča ovo dvoje pisaca, jer Bitijeva u centru svog interesovanja ima žensko iskustvo i ženski senzibilitet, što nije slučaj kod Karvera.

Kao i Karverove, priče o emotivnim vezama En Biti račvaju se u dva različita pravca: ili se prikazuju prizori iz svakodnevnog života para ili prelomni trenuci i krize. Iza monotonije svakodnevice često se kriju potisnuti problemi, osećanja koja junak ili junakinja u datom trenutku još uvek ne mogu da prihvate, a ponekad čak ni da osveste i, neretko, prigušena potreba za promenom. Probleme u partnerskim odnosima obično uzrokuju preljuba ili paničan strah od nje, otuđenje ili nepoverenje. Odnose među supružnicima remete i jednoličnost življenja, nedostatak komunikacije i

duboko nerazumevanje i nepoznavanje. Ono što je karakteristično za obe podgrupe ovih priča je odsustvo oscilacija, kako na planu dešavanja, tako i na planu pripovedanja: junaci ne ispoljavaju osećanja, a i pripovedačev ton je strogo kontrolisan – u njemu nema signala koji bi odali uzbuđenje, napetost ili šok.

Priče o odnosima između članova porodice prikazuju odnose između roditelja i dece ili šire porodice („Nađi i zameni”, „Brinuti o nečemu”, „Baštenska igra”, „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje”), ponekad između brata i sestre („Raj jedne letnje noći”, „Tamo gde me budeš našao”), a ponekad su porodični odnosi dodatno zakomplikovani činjenicom da je brak u kome ima dece razveden, a uz to su bivši supružnici pronašli i nove partnere („Preuzimanje kontrole”, „Letnji ljudi”). Posebnu grupu predstavljaju kratke priče u kojima se kao tema ili snažan motiv javlja prijateljstvo („Plejbek”, „Kartice”, „Zakopano blago”, „Srednja škola”), koje je kod Bitijeve uvek postojanija veza od ljubavne veze.

Priče sazrevanja i iskustva govore o važnim iskustvima i događajima u životu junaka, koji menjaju njihove stavove i težnje ili osvešćuju osećanja koja su bila potisnuta i neartikulisana. Ponekad je reč o neobičnim događajima i susretima sa neobičnim ljudima („Kada mogu ponovo da te vidim?”, „Dušé”, „Zakopano blago”).

Ni Karver ni Bitijeva ne teže pripovednom eksperimentu, a moglo bi se reći i da sintetišu eksperimentalno i realističko. Vladislava Gordić primećuje da, premda kod Karvera izostaju pripovedne strategije tipične za postmodernističku poetiku, kao što su mešanje žanrova, jezičke igre i citatnost, što ukazuje na izvesnu nesklonost ka pomenutoj poetici, on ipak „eksperimentiše sa tekstom tako što ga ogoljuje, redukuje, približava tišini” (1995: 10), a ako je eksperiment u srži postmodernizma, onda se Karver može smatrati postmodernistom. Još jedna značajna novina koju su od njega nasledili kasniji autori minimalističke proze ogleda se u laganom pomeranju kratke priče ka modernoj drami. Zbog ove karakteristike mnogim minimalističkim pričama bi bilo potrebno vrlo malo dorade za scensko izvođenje. Ni u prozi Bitijeve generalno nisu zastupljeni pripovedni manevri mešanja žanrova i konvencija, niti citatnosti i jezičke igre. Ni ona se ne bavi paralelnim svetovima, već svakodnevicom običnih ljudi koju predstavlja pomoću preciznog jezika koji tačno imenuje činjenice i nije obojen stavovima i osećanjima junaka. Ipak, mesto na kom se dela Karvera i

Bitijeve najviše približavaju postmodernizmu jeste njihova recepcija – njihov čitalac ne može biti pasivni recipijent, već je neizostavno i koautor, aktivni učesnik koncentrisan na samostalno tumačenje priče, jer redukcija pripovednih sredstava u delu oba autora lišava čitaoca bilo kakve druge mogućnosti do da se sam uhvati u koštac sa pričom. Kako primećuje Vladislava Gordić: „Ukoliko čitalac uspe da spozna srž priče i efekat kome priča stremi, ukoliko doživi prosvetljenje ili epifaniju, slike prerastaju u simbole, a štura priča počinje da dobija kompleksna značenja” (1995: 57). Ona takođe ukazuje na sledeće:

Karverove pripovedne tehnike kontrolišu čitaočevu imaginaciju; one vrlo diskretno usmeravaju njegovo razumevanje iznesenih činjenica, ali to ne znači da je autorovu poruku uvek moguće dekodirati, niti da „pravo” tumačenje uopšte postoji. Srž Karverove poetike je tipično postmodernističko odupiranje tumačenju, jednostranoj interpretaciji i jednoznačnosti. Zato se i koriste minimizirana pripovedna sredstva, preuzeta iz realističkog kanona i modifikovana. (Gordić 1995: 120)

Junaci Karvera i Bitijeve takođe pozivaju na poređenje i kontrastiranje. Svet Karverovih junaka je „jedan rasparčan, paranoični svet u kom obitavaju unezvereni i iskorenjeni ljudi” (Gordić 1995: 100). Isti takav svet zatičemo i u prozi Bitijeve, gde čitalac takođe oseća dezorijentaciju, neizvesnost i nestalnost junaka i njegovog okruženja. Međutim, dok su Karverovi junaci pripadnici siromašnih radničkih slojeva, zaokupljeni vrlo konkretnim životnim problemima, koji ih sprečavaju da se pozabave analizom svojih osećanja, junaci Bitijeve su dobro situirani pripadnici više srednje klase. No, iako je situacija drugačija, budući da se Karverovi junaci neretko bore za голу egzistenciju, a junaci Bitijeve nikada, reakcija i jednih i drugih na kriznu situaciju je ista: paralisnost, neartikulisanost i svesna ili nesvesna nastojanja da se promena koja je neizbežna, po svaku cenu izbegne.

Karverovi junaci poseduju neku vrstu senzibilitnosti, što se vidi iz činjenice da iz svog iskustva ipak crpu prosvetljujuća saznanja o svetu. Oni reaguju na male, svakodnevne stvari i kadri su da osete dejstvo spoznaje ili promene čak i ako im nije jasan njen smisao. [...] Iako su epifanije često prikazane ironijski i parodično, sa jasno naznačenim skepticizmom pripovedača u pogledu njihovog učinka, one nagoveštavaju promenu u svesti junaka; premda ne rasvetljavaju probleme i ne razvejavaju nedoumice, one donose trenutni predah i samozaborav koji ipak znače olakšanje za junaka i popuštanje napetosti. (Gordić 1995: 79)

Zanimljivo je da junaci Bitijeve, kao i Karverovi junaci, zapravo ne dolaze u sukob sa svetom, jer ne postoji jasno određen antagonizam između njih i tog sveta:

Izolacija Karverovih likova nije proizvod nesaglasja između junaka i njegovog okruženja, jer pravog kontakta između junaka i sveta zapravo ni nema. Njihov individualizam je ugrađen kvar koji predodređuje usamljenost – Karver je, poput Džozefa Konrada, hroničar usamljeničkih sudbina. (Gordić 1995: 197)

Tipični Karverov junak je pojedinac iz radničkog sloja, kome nisu strani bračno neverstvo, alkoholizam i finansijske nedaće. Njegovi junaci dele zajedničku nesposobnost da verbalno artikulišu svoje frustracije, što izaziva njihovu društvenu, moralnu i duhovnu paralizu. Ova pasivnost junaka uvek je moguća, budući da „svaki novi momenat može da zbuni junaka i da učini da se on zaledi od te zbunjenosti” (navedeno u Girhart 1989: 439). Karver zamenjuje implicitnu komunikaciju<sup>14</sup> verbalnom neartikulacijom, ali postoje sredstva koja sprečavaju junake da se udave u sopstvenoj neartikulisanosti. Stiven R. Porč govori o takozvanim *regulatorima*: na primer, kada se muškarac u priči „Kupanje” pomeri na stolici, odmahne glavom i pogleda dole u sto, on koristi regulator koji poručuje „Ne želim da razgovaram o tome” (Girhart 1989: 441). Regulatori služe da zamene ili da pojačaju govor u situacijama kada on jednostavno ne uspeva da bude dovoljno efikasan ili adekvatan, a kao neposrednu posledicu imaju to da „pružaju pauzu [...] ili poručuju govorniku da nastavi, ponovi ili elaborira” (Girhart 1989: 441). Pažljiv čitalac Karverove proze ih lako primećuje, čak i kada likovi nisu u stanju da ih prepoznaju. Kada junak nije u stanju da razume implicitnu komunikaciju, neizbežna je njegova paraliza, ali postoji i mali broj Karverovih junaka kojima polazi za rukom da dobiju bitku protiv neartikulisanosti. Takvi su En i Huard Vajs iz priče „Dobre male stvari”. Oni stižu do epifanije tako što stiču sposobnost da saosećaju sa bolom druge osobe u momentu kada su i oni sami u žalosti (Girhart 1989: 446). Oni svesno dopuštaju da im pekar svojim postupcima sitne pažnje pomogne da izdrže bol, što pokazuje da „ukoliko postoji svesno razumevanje neverbalne komunikacije, onda je komunikacija među ljudima – ne samo implicitna, nego i verbalna – moguća” (Girhart 1989: 446).

---

<sup>14</sup> Implicitna komunikacija suprotna je verbalnoj komunikaciji.

Karver svesno izostavlja sve političke i socijalne aluzije na konkretno istorijsko razdoblje, u ovom slučaju Ameriku sedamdesetih godina, kako bi izbegao da njegov fiktivni svet bude imitacija realnog sveta. On ostavlja u priči samo „onaj element stvarnosti koji na neki način određuje svest lika” (Gordić 1995: 54). U funkciji tog elementa nalaze se neki trivijalni objekti iz svakodnevnog života, poput kućnog aparata ili određene hrane i pića. S druge strane, Bitijeva daje aluzije na konkretan istorijski period, kroz pominjanje istorijskih ličnosti kao što je predsednik Nikson ili kroz imenovanje određenih brendova automobila, odeće i obuće i brojnih drugih proizvoda, čija je popularnost neretko obeležila neko razdoblje u istoriji Amerike.

### **2.3 Judora Velti**

Kritičarka Don Truar smatra da rad *En Biti* na polju fotografije daje ključne smernice o tome na koji način treba čitati njenu prozu (2007: ix). *En Biti* nije fotograf, ali se, kao što je pomenuto u uvodnom poglavlju, bavi pisanjem o ovoj umetnosti i savremenom slikarstvu. Bitijeva poredi fotografski metod sa postupkom romanopisca, smatrajući fotografa „posmatračem unutrašnjih stvarnosti, u kojima stvari funkcionišu samo ukoliko fotograf nasluti nešto istinito o subjektu” (Truar 2007: x). Stavovi *En Biti* prema fotografskom i pripovednom postupku odjek su rada američke spisateljice dvadesetog veka, Judore Velti.

Veltijeva, koja se osim toga što je bila pisac, bavila i profesionalnom fotografijom, ispitivala je granice i tačke preseka fotografije i pripovedanja. Njen rad iz sredine dvadesetog veka kao da je najavio interdisciplinarnost bez koje se danas gotovo ne može zamisliti savremeno istraživanje. Pre nego što je objavila svoju prvu priču, Judora Velti se ostvarila kao fotograf. Početkom tridesetih godina počela je da fotografiše prizore u svom rodnom Misisipiju. Bile su to fotografije iz svakodnevnog života belih i crnih stanovnika Misisipija, u vreme kada je Depresija bila na vrhuncu (Volf Skanlan 2011). Ove slike izložene su u Njujorku početkom 1936. godine, a iste godine je objavila svoju prvu kratku priču „Smrt putujućeg trgovca” i počela da radi

za WPA<sup>15</sup>. Njen posao sastojao se u tome da obilazi celu državu Misisipi sa olovkom i fotoaparatom u ruci, pišući članke o projektima ove agencije i fotografišući. Ali, njene fotografije nisu tipični rad dokumentarnog fotografa o bedi i siromaštvu – one su intimni isečci stvarnosti na kojima je prikazan čitav spektar emocija, od tuge do radosti, lepote, rešenosti i hrabrosti. I premda je autorka smatrala da nema direktne veze između njenih fotografija i priča, očigledno je da, kao pisac, Judora Velti kreće od vizuelnog. Osim toga, ona je izjavila da ju je fotografisanje ljudi u različitim situacijama naučilo tome da „svako osećanje čeka da se ispolji” i da mora uvek da bude spremna da prepozna momenat kada će se to desiti, kao i da su to „stvari koje pisac priče mora da zna” (Volf Skanlan 2011).

Harijet Polak smatra da je glavna odlika kratkih priča Judore Velti to što ona koristi akumulaciju detalja umesto klasične radnje, a ovo kompoziciju njene priče približava kompoziciji fotografije (1997: 15). Zgusnutost detalja i odsustvo radnje su dve zamerke koje je kritika često iznosila u oceni proze Judore Velti. Polakova objašnjava da kompozicija fotografije funkcioniše po principu uokviravanja ili kadriranja slučajnih detalja i da se recepcija u ovom slučaju odnosi na pažljivo sagledavanje tih detalja. Detalji na fotografiji mogu biti nasumično odabrani i ne nose značenje sami po sebi, već postaju nosioci značenja kada se kadriraju kroz fotografiju. Ovaj princip, tvrdi dalje Polakova, nema gotovo ništa zajedničko sa našim konvencionalnim idejama o radnji kratke priče, kao ni sa našim konvencionalnim strategijama za njihovu interpretaciju, budući da i jedne i druge počivaju na uverenju da u kratkoj priči nema detalja koji ne doprinosi celini (1997: 17). Rastuća akumulacija detalja prouzrokuje čitaočevu anticipaciju, jer ga poziva da primeni jednu od dve čitalačke strategije, od kojih ni jedna nije odgovarajuća, smatra Polakova, navodeći da je prva od tih pogrešnih strategija čitanje detalja kao simbola u alegoriji, a druga iščekivanje dramatične promene ili iznenadnog obrta koji će propratiti tihu akumulaciju detalja, gde se, dakle, detalji doživljavaju kao neka vrsta preludijuma za dramsku akciju koja će uslediti (1997: 21). Zapažanje do kog dolazi Polakova je sledeće: „Čitaoci koji su nezadovoljni „fotografskom” kompozicijom

---

<sup>15</sup> World Progress Administration bila je agencija Ruzveltovog Nju Dila koja je pružila posao milionima nezaposlenih radnika, kao i mogućnost kontinuiranog rada hiljadama umetnika.

Veltijeve – pričom koja kadrira detalje na način kojim se stvara sporo izlaganje (exposure) – kreiraju čitalačke strategije koje transformišu priču Veltijeve u tip priče koja se lakše čita” (1997: 22). Frustrirajući čitaočeva očekivanja, Judora Velti nas polako vodi do „nesigurne ivice žanra koji je zasnovan na principima umetničke ekonomije i selektivne akumulacije znakovitih detalja” (Polak 1997: 30).

Dakle, Polakova piše o problemu recepcije ovakve fikcije: iako, po njenom mišljenju, kratka priča Judore Velti ne mora nužno biti eksperimentalna, ne treba joj prići na suviše konvencionalan način, već je valja čitati kao priču koja opstruira čitaočeva očekivanja i izmešta konvencionalne formule. Bliskost kratke priče Judore Velti sa fotografijom ogleda se u tome što njena priča, baš kao fotografija, pomera tradicionalno akcentovanje događaja prema akcentovanju detalja. Njene kratke priče, odnosno radnje ovih priča su poput fotografija – „neiscrpni pozivi za dedukciju, spekulaciju i fantaziju”, koji nas „podstiču da razmišljamo i oslanjajući se na intuiciju shvatimo šta je ispod [površine] i kako mora izgledati stvarnost kada je površina ovakva” (Sontag 1973: 23).

Gomilanje detalja u kratkoj priči Judore Velti stvara prostranstvo koje decentralizuje likove. Radnja ne dominira prostorom. Okruženje u kom se junaci nalaze (a u okruženje osim samog pejzaža, odnosno fizičkog prostora, spadaju i neimenovane okolnosti i prošlost junaka) baca senku na njih i ograničava ih, kao na fotografiji na kojoj je figura prikazana naspram prostranstva pejzaža (Polak 1997: 29).

Eksperimenti Veltijeve sa detaljem stapaju se sa njenim višestrukim eksperimentima sa tačkom gledišta. Čitaocima priča Veltijeve dobro su poznati pripovedač koji spekulise i pomeranje lokacije pripovedne tačke gledišta. Još jedna tipična tehnika koju koristi Veltijeva jeste pomeranje sa udaljene perspektive na privilegovano selektivno sveznanje (omniscience) koje ne dozvoljava čitaocu da bude siguran kolika je njegova sopstvena distanca od centralnog lika i koje ga podstiče da stalno pokušava da se približi (1997: 30). Rezultat ovih pripovednih tehnika je fikcija koja na različite načine uključuje čitaoca. Tehnika *oko kamere* čini čitaoca posmatračem koji gleda sa dobro održavane razdaljine. Efekat je, smatra Polakova,

kao da gledamo slike Edvarda Hopera<sup>16</sup>: gledamo ljude kroz zatvoren prozor. Naša tačka gledišta je tačka gledišta prolaznika koji viri u osvetljenu sobu u kojoj sede stranci.

Vladislava Gordić Petković govori o fotografiji kao o semantičkom produžetku tekstualnog sadržaja. Zanimljivo je da su i fotografija i kratka priča dugo smatrane manje vrednim oblicima umetnosti, odnosno književnosti. Njihova marginalizovanost u odnosu na druge forme vizuelnih umetnosti, odnosno književnosti, prestala je relativno nedavno, a ovom izlasku iz senke naročito je doprineo razvoj digitalnih tehnologija u poslednje dve decenije. On je omogućio spregu pripovednog teksta sa oblicima kao što su fotografija i video materijali. Još početkom dvadesetog veka, Henri Džejms je, dajući piscima zadatak da pokažu umesto da ispričaju (show, not tell), direktno ukazao na vezu između pisane reči i vizuelnog sveta, a o sprezi pripovednog teksta i fotografije govori Fransoa Brunet u svom delu *Fotografija i književnost*, gde ispituje presek verbalnog i vizuelnog: kako su postepeno fotografija i književnost počele da razmenjuju sredstva i stapaju formate kako bi stvorile nov foto-tekstualni žanr.

---

<sup>16</sup> Edvard Hoper (1882-1967) bio je američki slikar i grafičar koji je svojim realističkim načinom slikanja postao jedna od preteča foto-realizma.



### 3. Teorijski okviri za analizu kratkih priča En Biti

Cilj ovog poglavlja je da pruži pregled teorijskih modela iz oblasti naratologije i stilistike, koji će biti primenjeni u analizi kratkih priča En Biti u poglavlju „Analiza”. Odeljak 3.1 predstavlja teoriju Simura Četmena, koja se u određenim tačkama prožima sa teorijama Mike Bal, Žerara Ženeta, Džonatana Kalera i Kete Hamburger. Drugi odeljak, 3.2, bavi se teorijskim razmatranjima o prenošenju misli i govora u pripovednom tekstu, a treći, 3.3, fokusira se na Ženetovu teoriju o pripovednom vremenu. Odeljak 3.4 bavi se distinkcijom između pripovedanja u trećem i pripovedanja u prvom licu, a polazi prevashodno od teorijskih razmatranja Kete Hamburger. Odeljak 3.5 predstavlja teoriju Mike Bal.

#### 3.1 Četmenova teorija o pripovedanju

##### 3.1.1 Priča i diskurs

U svojoj studiji *Priča i diskurs: struktura pripovedanja u fikciji i na filmu*, Četmen nastoji da odgovori na pitanje šta je pripovedanje, odnosno koji su to neophodni, a koji pomoćni elementi pripovedanja i u kakvom se međusobnom odnosu nalaze (1978: 10). Ovde se koncentrišemo prevashodno na njegova razmatranja o pripovedanju u fikciji, dok zapažanja o filmu ostaju po strani.

Prema Četmenu, teorija o pripovedanju ima za cilj stvaranje koordinativne mreže mogućnosti, pomoću utvrđivanja minimalnih pripovednih konstitutivnih svojstava:

Ona funkcioniše tako što postavlja pojedinačne tekstove na mrežu i potom postavlja pitanje da li njihovo postavljanje na to mesto zahteva prilagođavanje mreže. Ona ne nalaže šta bi autori trebalo da rade ili da ne rade. Umesto toga, ona postavlja pitanje: Šta možemo reći o načinu na koji strukture kao što je pripovedna organizuju same sebe? Ovo pitanje se dalje grana na sledeća potpitanja: Na koje načine čitalac prepoznaje prisustvo ili odsustvo pripovedača? Šta je zaplet? Lik? Okruženje? Tačka gledišta? (1978: 19)

Četmen pripovedni tekst vidi kao semiotičku strukturu. Po njemu, pripovedni tekst se sastoji iz izraza i sadržaja, a svaki od njih ima svoju materiju i formu. Sadržaj pripovedanja je priča, a forma pripovedanja je diskurs, gde je priča sadržaj ili lanac

dogadaja (radnji, dešavanja), uz ono što Četmen naziva egzistentima (likovi, okruženje), dok diskurs predstavlja izražavanje, odnosno sredstvo pomoću kog se sadržaj prenosi (1978: 19). Sasvim jednostavno rečeno, priča daje odgovor na pitanje šta se u pripovedanju opisuje, a diskurs na pitanje kako se to radi. Ovim terminima odgovarali bi termini fabula i siže iz teorije ruskih formalista, gde je fabula „uzročno-posljedični niz događaja koji pripadaju građi, odnosno zbilji izvan književnosti, suprotstavljena sižeju kao posebnom umjetničkom rasporedu fabularnih elemenata. Siže je tada način konstituisanja priče kao elemenata književnog djela, [...] a zaplet je način organiziranja sižea”<sup>17</sup> (Solar 1974: 88). Dakle, kao i ruski formalisti, Četmen predlaže sistem od dva nivoa analize. Mnogi teoretičari pripovedanja predlažu komplikovaniji sistem analize od tri nivoa. Na primer, Mike Bal razlikuje fabulu, priču i tekst, a razliku između priče i fabule vidi na sledeći način:

Razlika između priče i fabule [...] zasnovana je na razlici između sleda događaja i načina na koji su ti događaji predstavljeni. [...] Sa fabulom se dešava nešto što nije isključivo vezano za jezik. Razlika između priče i fabule bazirana je na *relativnoj* samostalnosti priče u odnosu na tekst. Ta samostalnost nikako nije apsolutna. Fabula se *vidi* na jedan određeni način, i ta *vizija* biva ispričana u tekstu. Jednostavno rečeno: A kaže da B vidi šta C radi, pri čemu A produkuje tekst, B priču koja je sadržina teksta, a C fabulu koja se u priči prezentuje. (Bal 2000: 12)

Dakle, priča govori o događajima koje su izazvali likovi ili koji se dešavaju likovima, koji se opet nalaze u određenom okruženju, a sve to čini formu sadržaja. Ovi događaji, likovi i okruženje se zasnivaju na i filtriraju kroz kulturološke kodove autora, to jest, društvene zajednice iz koje on potiče (1978: 24). Kada je reč o kratkim pričama koje su predmet analize u ovom radu, radi se o američkim kulturološkim kodovima, o čemu je bilo reči u uvodnom poglavlju. Ovakve aspekte Četmen naziva materijom sadržaja. Formu izraza čini pripovedni diskurs, koji se sastoji iz svih onih elemenata koji artikulišu priču, kao što su tačka gledišta, načini predstavljanja govora i misli, pripovednog vremena i slično. Materija izraza je medij kroz koji se diskurs manifestuje. Jezik nije jedini takav medij, već su to i, na primer, pokreti tela, slike,

---

<sup>17</sup> Ruski formalisti razlikovali su tri vrste odnosa fabule i sižea: normalan redolsed događaja (abc), gde se fabula i siže praktično poklapaju, zatim fleš-bek (acb) i događaje prenesene od sredine umesto od početka (bac).

filmski kadrovi, fotografije i slično. No, u ovom radu nas interesuje kratka proza En Biti, a medij kroz koji se ona manifestuje je jezik.

Pregled preseka izraza i sadržaja pripovednog teksta sa materijom i formom najbolje ilustruje sledeći Četmenov dijagram (1978: 24).

Dijagram 1. Četmenov dijagram semiotičke strukture pripovedanja

	Izraz	Sadržaj
Materija	Mediji koji mogu da prenose priče. (Neki mediji predstavljaju semiotičke sisteme sami po sebi)	Predstave objekata i radnji u stvarnim i zamišljenim svetovima koje se mogu podražavati u pripovednom mediju kao filtrirane kroz kodove društvene zajednice autora.
Forma	Diskurs (struktura pripovedne transmisije)	Komponente priče: događaji, egzistenti i veze između njih.

Osnovnu jedinicu Četmenove teorije o strukturi pripovedanja čini pripovedni iskaz. Četmen smatra da „niz povezanih pripovednih iskaza čini pripovedni diskurs” (1978: 31), a razlikuje dve vrste ovih iskaza: procese i statičke radnje. Modus procesa je „raditi” ili „desiti se”, a statičke radnje „je”. I kod jednog i kod drugog razlikujemo posredovan od neposredovanog oblika.

O pripovednim iskazima koji prenose procese govorio je još Platon, koji je razlikovao dijegezu (posredovan događaj) od mimeze (neposredovanog događaja). Savremenom terminologijom rečeno, radi se o razlici između pričanja i prikazivanja. Statički pripovedni iskazi se, ukoliko su neposredovani, otkrivaju, a ako su posredovani, predstavljaju. Na primer, u iskazu „Džon je bio ljut”<sup>18</sup> reč je o otkrivanju, a u iskazu „Nažalost, Džon je bio ljut” o predstavljanju. U pogledu aspekta, statički iskazi mogu da identifikuju („Džon je bio advokat”) ili da kvalifikuju („Džon je bio ljut”). Kete Hamburger razlikuje mimesis, odnosno fiktionalno pripovedanje, od stvarnosti, odnosno iskaza stvarnosti:

<sup>18</sup> Ukoliko nije naglašeno da je drugačije, svi primeri u odeljku 3.1 preuzeti su iz Četmenove studije *Priča i diskurs: struktura pripovedanja u fikciji i na filmu*, a sa engleskog na srpski ih je prevela autorka rada.

Fikcionalno pripovijedanje je, naime, ono koje u sistemu pjesništva<sup>19</sup> i jezika zauzima odlučujuće mjesto kao razmeđe koje odjeljuje fikcionalni ili mimetički rod – epsku fikciju i u njenom slijedu i dramsku – od iskaznog sistema jezika. (1976: 81)

Događaj u priči može biti radnja ili dešavanje. Radnja je promena stanja koju izvodi akter ili koja pogađa pasijensa. Ako je radnja važna za radnju priče, onda se akter ili pasijens nazivaju likovima. U vrste radnji koje lik ili neki drugi egzistent može izvesti, osim konkretne fizičke radnje spadaju i neverbalne fizičke radnje, govor, misli, osećanja, zapažanja i senzacije. Dešavanje podrazumeva predikaciju kod koje lik ili neki drugi egzistent koji se nalazi u fokusu priče predstavlja pripovedni objekat, na primer: „Oluja je bacila Pitera u more”. Ono što je za teoriju pripovedanja važnije od precizne jezičke manifestacije jeste logika priče. Recimo, u rečenici: „Piter je pokušao da spusti jedra, ali je osetio kako se jarbol odvaja i kako ogroman talas zahvata brod”, Piter je subjekat niza radnji na površinskom, manifestnom nivou. Na dubljem nivou priče, on je pripovedni objekat.

Pod diskursom Četmen podrazumeva elemente koji artikulišu priču, kao što su tačka gledišta, načini predstavljanja govora i misli, pripovednog vremena i slično. U analizi diskursa, Četmen je koncentrisan na pripovedačev glas, odnosno meru njegove zastupljenosti, te razlikuje nekoliko nijansi između negativnog pola, gde spadaju minimalno naratizovani tekstovi iz kojih je pripovedač izbrisan, odnosno koji nastoje da pruže zapis junakovog ponašanja bez ikakvog uplitanja pripovedačevog komentara, i pozitivnog pola, gde spadaju tekstovi u kojima pripovedač jasno stavlja do znanja da je prisutan jer „progovara sopstvenim glasom, koristi zamenicu prvog lica jednine, tumači, iznosi opšta i moralna zapažanja” (1978: 166).

Da bismo razumeli koncept pripovedačevog glasa (uključujući i njegovo odsustvo, odnosno minimalno prisustvo), treba da razmotrimo tri preliminarna pitanja: najpre, ulogu koncepata koje Četmen naziva pravim autorom, implikovanim autorom, pripovedačem, pravim čitaocem, implikovanim čitaocem i sabesednikom u pripovednoj transakciji; zatim, značenje fraze „tačka gledišta” i njen odnos sa

---

<sup>19</sup> Prevodilac studije Kete Hamburger *Logika književnosti*, Slobodan Grubačić, napominje da se termin „pjesništvo” u ovom delu koristi kao sinonim termina „književnost”.

pripovednim glasom i, na kraju, prirodu činova govora i mišljenja koje Četmen posmatra kao jednu podklasu u klasi činova.

### **3.1.2 Pravi i implikovani autor, pravi i implikovani čitalac, pripovedač i sabesednik**

Budući da je pripovedanje komunikacija, kako Četmen više puta ističe u svojoj studiji (1978: 28, 31), ono pretpostavlja postojanje dve strane: pošiljaoca i primaoca. Svaka od ovih strana obuhvata tri različita koncepta, što je ukupno šest: sa jedne strane su pravi autor, implikovani autor<sup>20</sup> i pripovedač (ako uopšte postoji), a naspram njih prava publika (čitalac, slušalac, gledalac), implikovana publika i sabesednik (1978: 147).

Mike Bal smatra da je termin „pripovedač” problematičan i koristi termin „pripovedna instanca”, pod kojom podrazumeva lingvističku instancu koja se izražava jezičkim znakovnim sistemom i koja utemeljuje priču. Naravno, ta instanca nije biografski autor ispričanog teksta (pisac) (Bal 2000: 19), ali pod tim terminom se može podrazumevati i fiktivno „ja” (Bal 2000: 20). Vidljivo fiktivno „ja” koje se po sopstvenom nahodjenju nameće u priči ili kao akter uzima udela u radnji je specifična *forma* koju pripovedna instanca, pored ostalih mogućih formi, može prihvatiti (Bal 2000: 20).

No, pripovedna instanca nije ni takozvani *apstraktni autor* ili *implikovani autor*. Balova kritikuje nepravedno izjednačavanje ovih dvaju pojmova i daje sledeće objašnjenje:

Najpristupačnije i najbolje razmatranje pojma *implied author* nalazimo u članku Bronzvaera (1978). But (1961) je taj pojam uveo da bi se ideološka i moralna polazišta narativnog teksta mogla analizirati odvojeno od biografskog autora. Šmit (1973) je termin *apstraktni autor* koristio u jednom sličnom značenju i smestio ga u semiotički model instanci koje tvore značenje. Upravo pri postavljanju takvog modela pojavljuje se najveći problem. I But i Šmit daju *značenjsku strukturu*, kako za svaki pojam posebno, tako i za celokupnost značenja koja se u tekstu mogu pročitati. U tom slučaju je apstraktni autor (Butov implied autor) *rezultat* istraživanja značenja teksta, a ne *proizvođača* tih značenja.

---

<sup>20</sup> Rastislava Mirković prevodi termin „implied author” kao „autor koji se sam po sebi podrazumeva” (Bal 2000: 19).

Tek pri interpretaciji teksta, na osnovu opisa teksta može biti reči o apstraktnom autoru. Na taj način se pojam apstraktni autor ne ograničava na narativne tekstove, već može biti prihvaćen za bilo koji tekst. Zbog toga taj pojam ne potpada pod naratologiju koja kao objekat ima specifičan narativni kvalitet narativnog teksta. Bronzvaer (1978) proširuje pojam implied autor. On pod tim pojmom podrazumeva i *tehničku* instancu koja obuhvata i ostale instance, iz koje nastaju sve ostale instance i od koje zavisi izgrađivanje celog narativnog teksta. Bilo bi korisno napraviti razliku i termin *implied author* rezervisati za tehničke, a ne ideološke funkcije. U tom slučaju oba pojma imaju vidljivo različito značenje, i na taj način mogu i dalje postojati. (Bal 2000: 19-20)

Shematski prikazano, rešenje koje predlaže Mike Bal izgleda ovako:

Dijagram 2: implikovani autor  $\Rightarrow$  TEKST  $\Rightarrow$  apstraktni autor

Iz ove shematske reprodukcije proizilazi da se iz ograničene oblasti naratologije izostavlja implikovani autor. U svakom tekstu bi trebalo pretpostaviti implikovanog autora. Taj pojam pripada teoriji književnosti, najčešće teoriji teksta, ali ne i naratologiji onako kako tu disciplinu shvata Mike Bal. Za Balovu, naratologija počinje tamo gde počinje *rezultat* aktivnosti implikovanog autora: implikovani autor postavlja *narativni tekst* ispred nas (Bal 2000: 20).

Kod Četmena, dijagram pripovedno-komunikacione situacije u pripovednom tekstu izgleda ovako (1978: 151):

Dijagram 3:

pravi autor  $\Rightarrow$  implik. autor  $\Rightarrow$  (pripovedač)-(sabesednik)  $\Rightarrow$  implik. čitalac  $\Rightarrow$  pravi čitalac

Vejn But uvodi termin implikovanog autora – to nije pripovedač već princip koji je izmislio pripovedača, kao i sve ostalo u pripovedanju (1976:152). Za razliku od pripovedača, implikovani autor nam ništa ne može reći. On nema glas, niti direktna sredstva komunikacije. On nije isto što i pravi autor, već je to slika koju čitalac neizbežno ima o autoru, koliko god se ovaj trudio da bude bezličan tj. odsutan; Ketlin Tompson ga naziva „autorovo drugo ja” (navedeno u Četmen 1978: 148). Zahvaljujući principu implikovanog autora, jedan te isti pravi autor može da stvori

dela potpuno različitog tona i dizajna. Implikovani autor uvek postoji, čak i ako ne postoji jedan jedini pravi autor, već njih nekoliko koji rade u ko-autorstvu.

Ova distinkcija (implikovani autor naspram pripovedača) posebno dolazi do izražaja kada je u pitanju slučaj takozvanog nepouzdanog pripovedača. I ovaj termin potiče od Vejna Buta koji svoju podelu na tipove pripovedanja zasniva na verodostojnosti, odnosno pouzdanosti iskaza, te razlikuje kazivanje i prikazivanje. Kazivanje je saopštavanje radnje sa stanovišta autora koji predstavlja svojevrsan autoritet, dok je prikazivanje predočavanje radnje kroz situaciju (1976: 18). U prvom slučaju, čitalac mora bezrezervno verovati pripovedaču, dok je u drugom slučaju podstaknut da sam sudi o verodostojnosti iskaza. Ono što, prema Četmenu, pripovedača čini nepouzdanim jeste to što se njegove vrednosti uočljivo razlikuju od vrednosti implikovanog autora (1978: 149). Ostatak pripovesti u konfliktu je sa pripovedačevim izlaganjem i mi postajemo sumnjičavi kada je reč o njegovoj iskrenosti ili kompetenciji da ispriča „pravu verziju”. Nepouzdan pripovedač je suprotstavljen implikovanom autoru. U suprotnom, njegova nepouzdanost ne bi mogla da se ispolji (1978: 149).

Naspram implikovanog autora stoji implikovani čitalac: to nije čitalac od krvi i mesa (pravi čitalac), već pretpostavljena publika. Kao i implikovani autor, i implikovani čitalac uvek je prisutan.

Na kraju, isto kao što pripovedač može ili ne mora postojati, ne mora postojati ni sabesednik. On može biti lik, ali je isto tako moguća i situacija u kojoj se njegovo prisustvo oseća uprkos tome što nema reference koja ukazuje na njega. Kada u pripovesti nema sabesednika, onda je moguće samo naslutiti stav implikovanog čitaoca o uobičajenim kulturološkim i moralnim odredbama. Kao i pripovedač, i sabesednik ima spektar: od u potpunosti okarakterisanog pojedinca do „nikoga”. Ponovo, „odsustvo” ili „neobeležnost” je pod znacima navoda – u izvesnom smislu svaka priča podrazumeva slušaoca tj. čitaoca, kao što podrazumeva i govornika koji je pripoveda.

### 3.1.3 Tačka gledišta i njen odnos sa pripovednim glasom

Prema Četmenu, u teoriji o pripovedanju važno je razlikovati tri vrste tačke gledišta, odnosno tri značenja ovog pojma (1978: 152):

- perceptualna tačka gledišta: „Sa Džonove tačke gledišta, pogled zaliv San Franciska sa vrha tornja Koit ostavljao je posmatrača bez daha”.

- konceptualna tačka gledišta: „Džon je rekao da je, sa njegove tačke gledišta, Niksonov položaj, premda ima podršku svojih simpatizera, manje nego dostojanstven”.

- interesna tačka gledišta: „Iako to nije shvatao u tom trenutku, razvod je sa Džonove tačke gledišta predstavljao katastrofu”.

Perceptualna i konceptualna tačka gledišta se odnose na radnje, budući da percepcija i konceptualizacija jesu radnje, a interesna tačka gledišta se odnosi na pasivno stanje (Četmen 1978: 152). Čak i običan tekst ili razgovor mogu imati jedan pojedinačan smisao tačke gledišta ili kombinaciju ova tri smisla. Kod pripovednog teksta imamo još kompleksniju situaciju: postoje dva prisustva – pripovedač i junak, ukoliko izostavimo implikovanog autora – a svako od njih može manifestovati jednu ili više tački gledišta.

Zato je od izuzetnog značaja razlikovanje tačke gledišta od pripovednog glasa: tačka gledišta je fizičko mesto, ideološka situacija ili praktična životna orijentacija u odnosu sa kojom pripovedni događaji stoje. Suprotno ovome, glas se odnosi na govor ili neko drugo sredstvo kojim se događaji i egzistenti direktno prenose publici. Tačka gledišta ne znači izražavanje; ona samo znači perspektivu u odnosu na koju se izražavanje odvija. *Ta perspektiva i to izražavanje ne moraju biti smešteni u istu osobu*<sup>21</sup> (Četmen 1978: 153). Prema Četmenu, tačka gledišta se nalazi u priči (kada je u pitanju tačka gledišta lika), ali glas je uvek izvan, u diskursu (1978: 154). Henrik Skov Nilsen takođe smatra da se odnos pripovedača i pripovednog glasa mora pažljivije sagledati, te upućuje na kritičku analizu Ženetove distinkcije između pitanja

---

<sup>21</sup> Četmenovo podvlačenje.



„ko govori” i „ko vidi”, čija autorka Monika Fludernik smatra da je manjkavost ove distinkcije u tome što se ona temelji na „sumnjivoj a priori pretpostavci da pripovedač uvek postoji” (navedeno u Skov Nilsen 2004: 134). Time izvan delovanja ove Ženetove distinkcije ostaju tekstovi u kojima je pripovedačevo prisustvo dato samo implicitno, odnosno u kojima se radi o prikrivenom pripovedaču.

Ženetovim predlogom da se pitanje „ko govori” razdvoji od pitanja „ko vidi”, pozabavio se i Vladimir Biti:

To je posebno dobro vidljivo u tzv. unutarjnim monolozima gdje vidi lik, a govori pripovjedač, ali i u tekstovima pisanim u prvom licu gde vidi doživljajni subjekt smešten na raniju vremensku točku, a govori pripovedni subjekt smješten na kasniju vremensku točku. Očito je da pojam „viđenja” ovdje treba shvatiti široko, tako da obuhvati emotivnu, misaonu i ideološku dimenziju, zbog čega Genette predlaže da se pojmovi gledišta, perspektive, viđenja i slični zamijene pojmom „fokalizacija”. Postoje, međutim, tekstovi ili dijelovi tekstova gdje su nosilac glasa i nosilac fokalizacije spojeni na položaju izvan pripovijedanog svijeta pa za njih Genette predlaže da se nazovu nefokaliziranima. (Biti 1992: 12)

Dakle, pripovedni tekst u kome pripovedač zna više nego lik, Ženet naziva *nefokalizovanim*, jer ima takozvanu „nultu fokalizaciju”. Kada su znanje pripovedača i lika izjednačeni, reč je o *unutrašnjoj fokalizaciji*. Kada pripovedač ima uže vidno polje nego lik, odnosno zna manje od njega, reč je o *spoljnoj fokalizaciji* u kojoj „pripovedač prenosi delanje junaka, ne ulazeći u njegove misli i osećanja, te se tako stvara utisak tajnovitosti ili nedorečenosti” (Gordić 1995: 150) i ovakvom fokalizacijom odlikuje se objektivno pripovedanje i uopšte, svako pripovedanje u kom je razmak između percepcije i verbalizacije veći.

Pošto je objektivno pripovedanje cilj minimalističke proze, logično je da je spoljna fokalizacija veoma zastupljena u tekstovima ovog tipa. Vladislava Gordić zaključuje da je, na primer, za Karvera spoljna fokalizacija najpogodniji vid usredsređenja pripovedanja, jer omogućava dinamičnu i zanimljivu ekspoziciju, kao i ostvarivanje utiska zagonetnosti i nedoumice (1995: 165). Preciznije rečeno, Karver kombinuje nultu i spoljnu fokalizaciju, dok se unutrašnja javlja najređe. En Biti koristi isti postupak i to tako što u eksternalizovano viđenje radnje povremeno uključuje sveznajuću svest. Ona znalački barata pripovednom perspektivom – kada njena junakinja pravi neobične cvetne aranžmane, upropašćuje tek napravljenu tortu ili

pokuša da pobaca pite, ona je sagledava spolja, u svojstvu posmatrača, kako bi potcrtala apsurdnost postupka; kad želi da ukaže na bol i nemoć koji takve postupke motivišu, ona „ulazi” u svest junakinje. Naknadno otkrivanje uzroka produžava efekat iznenađenja kod čitaoca.

Koristan je sledeći komentar koji iznosi Vladislava Gordić o autorskom, odnosno pripovedačevom glasu u minimalistički vođenom pripovedanju:

Minimalizam baca novo svetlo na poziciju pripovedača. Autorski glas stiće pritajenu dominaciju; iako skriven i zamagljen, on je autoritativan. Vrlo često njegova nakana ostaje nejasna, postmodernistički neprozirna i nepodatna tumačenjima „po ključu”. Taj autorski glas varira od učesnika i svedoka do sveznajućeg entiteta i nadređene inteligencije, može biti uključen u radnju ili ostati van nje. (Gordić 1995: 120-1)

Pripovedačeva konceptualizacija je heterodijegetička ili konceptualizacija drugog reda o priči, za razliku od konceptualizacije prvog reda lika unutar priče. Ove razlike najjasnije se ispoljavaju kada su ova dva u konfliktu, gde pripovedač dela na osnovu primetno drugačijeg skupa stavova od onih koje ima lik. Tada pripovedačeva konceptualna tačka gledišta (osim kada je on nepouzdan) teži da nadjača onu koja pripada liku, uprkos činjenici da lik ostaje centar interesovanja i svesti.

Kaler ne govori o prikrivenom pripovedaču, ali prepoznaje takozvanu tačku gledišta pripovedača u trećem licu sa ograničenim uvidom (third person limited omniscient point of view): prema Kaleru, priče fokalizovane prvenstveno kroz svest jednog junaka javljaju se kako u prvom, tako i u trećem licu, a u slučaju potonjeg reč je o ograničenom uvidu (1997: 90). Četmen se ne slaže sa Kalerom. On prepoznaje postupak koji se zove „oko kamere”: to je konvencija koja nastoji da prikaže da su se događaji jednostavno dogodili u prisustvu neutralnog beležnika. Pogrešno je, insistira Četmen, zvati takvu pripovednu transmisiju „ograničeno treće lice”, jer ona određuje samo tačku gledišta, a ne i pripovedni glas. Važno je praviti razliku između situacije „ograničena tačka gledišta trećeg lica koju prenosi prikriveni pripovedač” i situacije „ograničena tačka gledišta trećeg lica koju prenosi pripovedač čije je prisustvo nedvosmisleno naznačeno” (Četmen 1978: 154). Interna analiza<sup>22</sup> ili pripovedačev

---

<sup>22</sup> Četmen internom analizom ili izveštajem prikrivenog pripovedača naziva interpretaciju koja potiče od prikrivenog pripovedača, odnosno pripisivanje osećanja ili stanja junaku od strane prikrivenog pripovedača.

izveštaj je svakako ono što kritičari misle pod frazom „ograničeno pripovedanje u trećem licu”, smatra Četmen, no termin „treće lice” se pogrešno koristi:

Kod prikrivenog pripovedanja, pripovedač uopšte ne koristi referencu na samog sebe, tako da nije moguć paralelizam sa pripovedanjem u prvom licu. Kod pripovedanja u prvom licu, pripovedač zaista daje referencu na samog sebe, kroz zamenicu za prvo lice. Ali u pripovedanju u „trećem licu” reč je o liku – lik je taj na kog se upućuje zamenicom trećeg lica, dok pripovedač uopšte ne upućuje odnosno ne daje referencu na samog sebe (inače, kako bi bio prikriven?). (1978: 209)

U četvrtom poglavlju ovog rada će ipak biti korišćen termin „pripovedač u trećem licu” da označi pripovedača koji ne daje referencu na sebe, već zamenicom za treće lice upućuje na junaka, naspram termina „pripovedač u prvom licu” u kom pripovedač daje referencu na sebe, zamenicom za prvo lice.

### **3.1.4 Govorni činovi pripovedača i likova**

Četmen se ovde oslanja na teoriju govornog čina, ali ne u strogom lingvističkom smislu. Ova teorija nalaže razlikovanje ilokutorskog aspekta (ono što rečenica nastoji da prenese) od čisto gramatičkog, odnosno lokutorskog aspekta, kao i od takozvanog perlokutorskog aspekta (kakav efekat rečenica zaista ima na slušaoca). Teorija govornog čina nam pomaže da shvatimo da fundamentalne pripovedne jedinice – iskazi priče – ne mogu da se izjednače sa rečenicom, bila u pitanju njena površinska ili dubinska struktura.

Govorni činovi likova bitno se razlikuju od govornih činova pripovedača. Pripovedanje nikada ne može biti centralna funkcija lika, jer u tom slučaju on postaje pripovedač, napušta priču i ulazi u sekundarni diskurs.

Na osnovu ovih razmatranja o odnosima između relacija pravog i implikovanog autora i čitaoca, kao i pripovedača i sabesednika, kao i na osnovu distinkcije između tačke gledišta i pripovedačevog glasa i analize govornih činova likova i pripovedača, Četmen je u neposredovane odnosno nenaratizovane tekstove ubrojao: epistolarne i dnevničke zapise, čiste zapise govora (dramski monolog kao govor jednog lika i

neposredovani dijalog kao govor između dva ili više likova), monolog, unutrašnji monolog koji još naziva i direktnim slobodnim stilom, i tok svesti (1978: 166).

Na sredini skale, posmatrano od odsutnog pripovedača pa do onog koji je jasno uočljiv, nalazi se nekoliko puta pomenuti prikriveni pripovedač:

Kod prikrivenog pripovedača mi čujemo glas koji govori o događajima, likovima i okruženju, ali njegov vlasnik ostaje skriven u diskurzivnim senkama. Za razliku od nenarativizovane priče, ona u kojoj postoji prikriveno pripovedanje može izraziti govor ili misli junaka u indirektnom obliku. No, neka osoba u funkciji tumača mora pretvarati misli junaka u indirektni izraz, a mi ne možemo sa sigurnošću reći da lična interpretacija te osobe ne stoji iza njenih reči. Tako rečenica „Džon je rekao da će doći” može da prenese više nego rečenica „Džon je rekao: „Doći ću.””, budući da u prvoj rečenici ne može biti garancije da je Džon koristio upravo te reči. U prvoj rečenici, intuicija nam govori da negde postoji prikriveni pripovedač. (1978: 197)

### 3.2 Prenošnje govora i misli u pripovednom tekstu

Lič i Šort predlažu kategorizaciju načina na koje se prenose govor i misli u pripovednom tekstu. Njihova kategorizacija zasnovana je na eksplicitnim lingvističkim kriterijumima i podrazumeva deset načina prezentacije; pet kada je u pitanju govor i još pet kada se radi o mislima (navedeno u Ivata 2008: 73-4):

(1) Načini predstavljanja govora

Direktni govor (DG):

„Nema nikakvih problema u vezi sa tim,” rekao je Kup preko telefona.<sup>23</sup>

Indirektni govor (IG):

Kup je rekao preko telefona da nema nikakvih problema u vezi sa tim.

Slobodan direktni govor (SDG):

Nema nikakvih problema u vezi sa tim.

Slobodan indirektni govor (SIG):

Nije bilo nikakvih problema u vezi sa tim.

---

<sup>23</sup> Primeri za načine predstavljanja govora uzeti su iz priče „Srednja škola” (*Tamo gde me budeš našao* 95) u originalnom obliku ili transformisani tako da ilustruju navedene kategorije.

Pripovedni izveštaj o govornom činu (PIGČ):

Kup im je preko telefona naglasio da nema nikavih problema u vezi sa tim.

(2) Načini predstavljanja misli

Direktna misao (DM):

Pitala se: „Kako li će se ova situacija završiti?”<sup>24</sup>

Indirektna misao (IM):

Pitala se kako li će se ta situacija završiti.

Slobodna direktna misao (SDM):

Kako li će se ova situacija završiti?

Slobodna indirektna misao (SIM):

Kako li će se ta situacija završiti?

Pripovedni izveštaj o činu mišljenja (PIČM):

Bila je zamišljena nad mogućnostima izlaza iz situacije.

Četmen, međutim, zamera Ličovoj i Šortovoj kategorizaciji to što ona zanemaruje duboke semantičke relacije<sup>25</sup>:

Osnovnu razliku čini distinkcija između direktnog i indirektnog oblika. Površinske razlike su vrlo jasne. Na primer, očigledne razlike između rečenica „Moram da idem”, ona je rekla” i „Ona je rekla da mora da ide” sastoje se u tome da direktna rečenica ima znake navodnika i nezavisna je u odnosu na uvodnu rečenicu *ona je rekla*, kojom se izražava ko obavlja čin govora ili mišljenja i kada, dok se indirektna rečenica povezuje sa uvodnom rečenicom pomoću veznika *da* i u njoj se po potrebi vrše promena lica subjekta i promene svih drugih odredbi, kao što su vremenski ili prilozi za mesto. Međutim, dublje semantičke relacije između ova dva oblika nisu tako jasne. Da značenje nije uvek isto u direktnom i indirektnom obliku, upozorili su i lingvisti, jer, na primer, rečenica „Egbertu je izletelo: „Što mi se sviđalo tamo!”” ne može da se transformiše u indirektni oblik prema pomenutim pravilima („Egbertu je izletelo što mu se sviđalo tamo”), a da zadrži originalno značenje. (1978: 199)

---

<sup>24</sup> Primeri za načine predstavljanja misli uzeti su iz priče „Janus” (*Tamo gde me budeš našao* 105) u originalnom obliku ili transformisani tako da ilustruju navedene kategorije.

<sup>25</sup> I sami autori, Lič i Šort, napominjali su da granice između navedenih kategorija nisu uvek jasne i očigledne, već da ih treba shvatiti kao „kontinuum različitih stepeni slobode i direktnosti” (navedeno u Ivata 2008: 74).

Indirektni oblik u pripovedanju podrazumeva za trunku više intervencije pripovedača, pošto ne možemo biti sigurni da su reči u klauzi zaista one koje je izgovorio navedeni govornik (u gore navedenom primeru, junak Egbert). Postoji nekoliko ekspresivnih efekata kojima se ukazuje na to da se govor ili misli junaka citiraju direktno: specifični dijalekat, oklevanje, poseban naglasak na nekoj reči, premeštanje nekog dela rečenice na neuobičajeno mesto radi naglašavanja, znak uzvika (Četmen 1978: 200).

Četmen upozorava da značenje indirektno slobodne forme nije prosto ono što ostane kad se od indirektnog govora ili misli oduzmu uvodna rečenica i veznik *da*. Ipak, odsustvo uvodne rečenice i veznika *da* čini da slobodni direktni govor i slobodna direktna misao zvuče više kao da lik govori ili misli nego da je u pitanju pripovedačev izveštaj.

### 3.2.1 Međublici: indirektni govor i slobodni indirektni govor

Mike Bal takođe daje puno značajnih komentara o prenošenju govora i misli u pripovednom tekstu. Ona smatra da su znaci emotivne funkcije istovremeno i znaci ukazivanja na samog sebe i da postoji više ovakvih znakova (2000: 32). Može biti reči o dve različite jezičke situacije: jezik o kontaktu između govornika i slušaoca – personalna jezička situacija; i jezik o trećem, nazvan impersonalna jezička situacija.

a) Stejnov duboki glas odjekivao je u holu. Uplašila se od njegovog glasa pošto je bila jako osetljiva na zvuke. Oh, taj Stejnov glas!<sup>26</sup>

a) I Oh, taj Stejnov glas! – prosiktala je mama Otile između zuba.

a) II Oh, taj Stejnov glas! Potpuno razumem zašto Otile to više ne može da podnese. (2000: 30)

U primeru a) II, govornik ima veze sa onim o čemu govori. Jezik govornika je *personalan* kada ukazuje na poziciju samog naratora ili govornika. On sebe na taj

---

<sup>26</sup> Primeri u 3.2.1 i 3.4.4 preuzeti su iz studije Mike Bal, *Naratologija*.

način stavlja na isti nivo na kojem se nalazi onaj o kome je govorio. On sebe time može učiniti mogućim (još uvek nerealizovanim) akterom. Balova zaključuje sledeće:

Možemo reći da se ovde ukrštaju četiri nivoa. Impersonalna jezička situacija koja se prikazuje u fragmentu a) je poremećena. Umešala se personalna jezička situacija, ali ne kao u primeru a) I gde se to dešava na drugom nivou. Kada akter iz fabule vodi reč, on uglavnom govori u personalnoj jezičkoj situaciji, u kontaktu sa drugim akterom. U uobičajenoj pripovednoj situaciji govori se samo u okviru jednog pripovednog nivoa u personalnoj jezičkoj situaciji. Na prvom nivou se to dešava kada se pripovedač eksplicitno ili implicitno obraća čitaocu, a na drugom nivou kada akter govori nekom drugom akteru (eventualno i samom sebi). U primeru a) II dolazi do „preplitanja” ta dva pripovedna nivoa, i tu pojavu možemo nazvati *tekstualna interferencija*. (2000: 33)

Pokazatelji personalne tj. impersonalne situacije u tekstu su sledeći, smatra Balova (2000: 34):

Tabela 1:

	personalno	impersonalno
1. Lične zamenice	ja/ti	on/ona
2. Gramatičko lice	I i II lice	III lice
3. Glagolsko vreme	ne sva prošla vremena	sva prošla vremena
4. Pokazne zamenice	ovaj/ovo	onaj/ono
prilozi za mesto	ovde/tamo	na tom mestu
prilozi za vreme	danas, sutra	tog dana, dan nakon toga
5. Emotivne reči glagolski vid: obraćanje, naredba, molba.	(prisutni)	(odsutni)
6. Konotativne reči glagolski vid: obraćanje, naredba, molba	(prisutni)	(odsutni)
7. Modalni glagoli i prilozi koji ukazuju na govornikovu nesigurnost.	možda	(odsutni)

Kada ne postoje izrični glagol i veznik, a akterove reči su ponovljene sa najvećom tačnošću i detaljno su prikazane, dobijamo slobodni indirektni govor, često nazvan i *doživljeni govor*. Tada postoji i oblik interferencije pripovednog teksta i teksta aktera. Signali personalne jezičke situacije aktera i (im)personalne jezičke situacije pripovedača se ukrštaju, a da na to nigde nije eksplicitno ukazano. Tada dobijamo:

b) Els bi sutra ipak mogla sa njime izaći.

Reči „sutra” i „ipak” ukazuju na personalnu jezičku situaciju aktera Els, dok ostali signali ukazuju na impersonalnu jezičku situaciju: treće lice, prošlo vreme.

Upravo zato što nedostaje drugo obeležje indirektnog govora – eksplicitni znak da se radi o indirektnom govoru – ne možemo biti sigurni da li taj odlomak treba da vidimo kao slobodni indirektni govor ili kao „čist” pripovedačev tekst. Zbog toga slobodni indirektni govor razlikujemo od pripovedačevog teksta jedino u slučaju kada vidimo pozitivne pokazatelje da su zaista ponovljene *akterove reči* (Bal 2000: 37). Takvi pokazatelji su:

- 1) Gore pomenuti signali personalne jezičke situacije koja pripada akteru;
- 2) Upadljiv personalni stil koji pripada akteru;
- 3) Više detalja o tome što se kaže nego što je neophodno za tok fabule.

Da bi ovo dokazala, Balova prikazuje jedan događaj na više načina – Els upozorava Jana, poslednji put, da mora da izvrši svoju dužnost:

direktni govor: c) Els je rekla: „Ja odbijam da tako nadalje živim”.

indirektni govor: d) I Els je rekla da ona odbija da tako nadalje živi.  
II Els je rekla da tako nadalje više ne može živeti.

slobodni indirektni govor: e) I Els je odbila da tako živi nadalje.  
II Els nije želela da tako nadalje živi.

pripovedni tekst: f) I Els nije htela nadalje da živi na dati način.  
II Els je bilo dosta svega.

Očigledno je da u primeru c imamo direktni govor i zbog toga mu autorka ne posvećuje dalje komentare, ali o ostalim primerima kaže sledeće:

U primeru dI karakteristično je ponovljen akterov tekst. Sadržajno se to dešava i u primeru dII, ali je u njemu ipak prepoznatljiv lični stil uznemirenog aktera koji ukazuje na personalnu jezičku situaciju aktera, najverovatnije svađu. Razlika između primera dI i dII i između eI i eII, jeste u prisutnosti ili odsutnosti izričnih glagola sa veznikom. Akterov tekst je u primeru eII ponovljen sa manjom tačnošću nego u primeru eI. Naravno da u autentičnim pripovednim tekstovima nikada nemamo pri ruci takve kombinacije. Ipak, i bez tog upoređivanja možemo reći da je primer eI u velikoj meri „obojen” akterovim tekstom a primer eII pripovedačevim. I u primeru eII je reč o slobodnom indirektnom govoru, pošto prilog „tako” ukazuje na personalnu jezičku situaciju aktera. Ta jedna reč razlikuje i eII od fI. U primeru fI koristila sam nešto jači izraz „na dati način”, da bih



sprečila bilo kakav priloški element. Ali, čak i da je stajalo „na takav način”, ovo „takav” bi ukazivalo na ranije rečeno, dakle, na jezičku situaciju pripovedača, a ne aktera: „tako” je mnogo jače personalno označeno. U primerima fI i fII imamo pripovedačev tekst. Ne može se razlikovati ni jedan signal personalne jezičke situacije aktera. Nemamo razloga da primer fI shvatimo kao ponavljanje određene izgovorene reči. Konačno, rečenica fII je najtipičnija forma pripovedačevog teksta. Sadržaj je prezentovan kao čin, jezički ili mentalni čin aktera. Ne postoje reči u kojima bi se, eventualno, izrazilo odbijanje. (Bal 2000: 38)

Dakle, indirektni govor, slobodni indirektni govor i pripovedačev tekst kojima se iskazuju jezički činovi predstavljaju oblike u okviru kojih se akterove reči iskazuju na prvom nivou. Nivo na kome je akterov „tekst” ispoštovan, u ovom nizu, opada, dok je nivo na kome se na govor aktera gleda kao na čin u ovom nizu u usponu. U pripovedačevom tekstu, u kom se akterove reči ponavljaju kao „čin”, a ne kao „tekst”, nije više moguće govoriti o tekstualnoj interferenciji (Bal 2000: 39).

### 3.3 Ženetova teorija o pripovednom vremenu

U pripovedanju postoji vreme čitanja i vreme dešavanja radnje, a Četmenovi pojmovi koji odgovaraju ovim terminima su vreme diskursa, odnosno vreme koje je potrebno za pažljivo čitanje, i vreme priče, odnosno trajanje događaja pretpostavljenih u pripovedanju (1978: 62). Balova upotrebljava termine *vreme fabule* i *vreme priče*. Ona razlike između rasporeda u priči i hronologije fabule naziva *odstupanjem od vremena* ili *anahronijom* i dodaje:

Nema potrebe za dokazivanjem da ovim terminima ne treba dodavati negativno, dodatno značenje; oni su shvaćeni isključivo tehnički. Anahronizmi su prisutni u skoro svakom romanu. [...] Na njih nailazimo i u kratkim pričama (u manjoj meri). Izgleda da je hronologija promenljivija ukoliko je fabula komplikovanija. [...] Konvencionalno građenje romana jeste početak *in medias res* koji čitaoca odmah *prenosi* u sredinu fabule. Sa te tačke se čitalac vraća u prošlost i od tog momenta priča teče, više-manje, hronološki do kraja. Pod terminom raspon podrazumeva se isečak vremena koji pokriva anahronija. (2000: 63-4)

Najsistematičnije objašnjenje pripovednog vremena dao je Ženet. U njegovoj elegantnoj analizi odnosa između vremena diskursa i vremena priče, ključni termini su red, trajanje i učestalost.

Pod redom se podrazumeva to da diskurs može menjati mesto događaja priče koliko hoće, sve dok je moguće razaznati redosled po kom su se dogodili. Ukoliko ovaj uslov nije ispunjen, prekršeno je pravilo jedinstva. Ženet razlikuje tri mogućnosti: normalan redosled (priča i diskurs imaju isti redosled, shematski prikazan kao 1234), anahroni redosled (flešbek ili analepsa i flešforvard ili prolepsa) i ahroniju (ona ne dopušta hronološku, ili kako je Četmen naziva, hrono-logičku vezu između priče i diskursa).

Mike Bal smata da se u pripovedom tekstu može govoriti i o dvostrukoj linearnosti: tekstualnoj linearnosti – niz rečenica, i linearnosti fabule – niz događaja. Postoje raznorazne mogućnosti da se probije kroz tu striktnu linearnost i da se čitalac time navede na intenzivnije čitanje: „Igra sa rasporedom nije samo književna konvencija, to je isto tako sredstvo da se skrene pažnja na određene stvari, stavi akcenat, ostvare estetski ili psihološki efekti, pokažu različite interpretacije jednog događaja ili ukaže na suptilne razlike između očekivanja i realizacije” (Bal 2000: 63).

U flešbeku, odnosno analepsi, diskurs razbija tok priče, kako bi prizvao ranije događaje (shematski prikaz je 2134), dok u flešforvardu, odnosno prolepsi, diskurs pravi skok unapred, do događaja koji slede iz srednjih događaja. Flešforvard se može prepoznati isključivo retrospektivno. On se, naglašava Četmen, razlikuje od anticipatornog satelita, pošto je jasno da flešforvard predstavlja važan događaj koji se ne može izostaviti, a to je ništa drugo do jezgro (1978: 64). Posebno zanimljiv način funkcionisanja flešbeka predstavlja ekspozicija. Ona je „pre funkcija nego podklasa analepse i prolepse” i kao takva funkcija, ona pruža „neophodne informacije o liku i događajima koji su se desili pre nego što je započela radnja priče” (Četmen 1978: 67). Ona ima strog eksplanatorni akcenat. Ekspozicija se tradicionalno javlja u sumarnom modusu – to je takozvano zgusnuto sažimanje (lumped summary).

Pod trajanjem se podrazumeva odnos vremena koje je potrebno da se pročita ispričano i vremena u kom su trajali događaji priče tj. odnos vremena diskursa i vremena priče. Postoji pet mogućnosti: sažimanje, elipsa, scena, usporavanje i pauza. Mike Bal takođe govori o ovih pet mogućnosti, pet različitih tempa.

*Sažimanje* - vreme diskursa je kraće od vremena priče. Odnosno, diskurs je kraći od opisanih događaja. Jezik pruža mnogo gramatičkih i leksičkih svojstava za indiciju

sažimanja. Pripovedni iskaz sažima grupu događaja; u verbalnom pripovedanju ovo može podrazumevati neku vrstu trajnog glagola ili priloga („Džon je živeo u Njujorku sedam godina”) uključujući i iterativne oblike.

*Elipsa* – vreme diskursa je nula tj. diskurs je na pauzi, dok vreme priče teče. Elipsa se javlja još u *Ilijadi*. Ali, elipsu ne treba mešati sa rezom. Elipsa se odnosi na pripovedni diskontinuitet između priče i diskursa. Rez, s druge strane, jeste manifestacija elipse kao procesa u specifičnom mediju, aktuelizacija paralelna praznom prostoru ili asteriscima na štampanoj stranici. Drugim rečima, rez *može* preneti elipsu, ali može i prosto predstavljati pomeranje u prostoru, to jest, povezivanje dve radnje koje se apsolutno ili bukvalno nadovezuju.

Balova daje sledeći komentar o elipsi:

To što je izostavljeno – sadržaj elipse – ne mora uvek biti nevažno, naprotiv. Događaji koji se prećutkuju mogu upravo biti tako bolni da su zbog toga prećutani. Na taj način nam elipsa može reći ono što se ne može izraziti rečima. Druga mogućnost je da se događaj već desio ali akter ne želi to da prihvati. Time što o tome ćuti, pokušava da ga opovrgne. (2000: 86)

*Scena* predstavlja inkorporaciju dramskog principa u pripovedanje. Vreme priče i vreme diskursa su ovde gotovo izjednačeni. Dve uobičajene komponente su dijalog i otvorena/eksplicitna radnja relativno kratkog trajanja, za koju treba skoro isto onoliko vremena da se uradi koliko i da se ispriča, odnosno prenese pričom.

*Usporavanje* – vreme diskursa je duže od vremena priče. Ovo je u filmu dobro poznati *slow motion* – usporeni snimak. Ima i drugih načina da se vreme diskursa učini dužim, na primer pomoću preklapanja ili ponavljanja scena na filmu. Književne pripovesti, nemaju mogućnost usporenog snimka niti preklapanja, no reči se mogu ponavljati ili parafrazirati, a dati događaji verbalizovati mnogo puta. Osim toga, verbalni izraz može trajati duže od samih događaja koje prenosi – dobar primer za ovo su mentalni procesi. Klasičan primer usporavanja su zato svi oni primeri u kojima fantazija junaka traje samo jedan trenutak u njihovoj svesti, ali je prenesena u pripovedanju kroz nekoliko stotina reči – vreme diskursa je dugo, dok je to na nivou priče samo nekoliko sekundi koliko maštanje zaista traje.

*Pauza* – vreme priče se zaustavlja, dok se vreme diskursa nastavlja. Prema Četmenu, ovo je generalno neizvodljivo na filmu, gde priča teče sve dok se slike

ređaju na ekranu, a u književnom pripovedanju, to bi bili deskriptivni pasusi. Moderna naracija nastoji da izbegava deskriptivne pasuse, preferirajući dramski modus.

### 3.3.1 Anticipacija

Anticipacije se ograničavaju na nekoliko, najčešće skrivenih, aluzija na završetak fabule, a taj se završetak mora znati da bi se anticipacije (naknadno) kao takve mogle prepoznati. One mogu da pobude napetost ili izraze fatalističku viziju o životu (Bal 2000: 77).

Jedan od uobičajenih oblika anticipacije jeste sažimanje na početku. Ostatak priče daje *objašnjenje* ishoda koji je prezentovan na početku. Ovaj oblik oduzima priči napetost, barem jednu određenu vrstu napetosti: napetost koja se pobuđuje pitanjem „Kako će se završiti?” nestaje. Umesto toga možemo pitati: „Kako je došlo do toga?” sa varijantama kao što su: „Kako je glavni junak mogao biti tako glup?” (Bal 2000: 77).

Tekstovi u prvom licu, sa internim pripovedačem, najpogodniji su za upućivanje na budućnost, smatra Balova. Instanca koja pripoveda priču i koja tvrdi kako prezentuje vlastitu prošlost, može vrlo lako sadržavati aluzije na budućnost koja je u odnosu na pripovedni momenat „sadašnjost” ili čak ponovo prošlost. Sledeća rečenica iz priče „Nauk padanja” sadrži takvu anticipaciju:

Sledećeg leta, kad sam se udavala za Artura, napisala je pesmu o mom nevestinskom buketu od ljiljanovih pupoljaka. U pesmi ih je uporedila sa raketama – izgledali su joj veliki kao rakete za vatromet, napisala je. To je zvučalo kao da će moj buket eksplodirati i zasuti nas krhotinama. Toj sam se pesmi smejala. Reagovali smo pogrešno. Sada, kad se moj brak raspada, ispostavlja se da je ta pesma bila predskazanje. (*Ono što beše moje* 9)

U odnosu na momenat iz fabule („sledećeg leta, kad sam se udavala za Artura”), kraj junakinjinog braka sa Arturom je anticipacija, s tim što se ne govori o kraju braka već uništenju nevestinskog buketa kao simbola tog braka („buket će eksplodirati i zasuti nas krhotinama”), ali u odnosu na pripovedni momenat („sada”), to je retroverzija.

### 3.3.2 Ahronija

U prethodnim delovima pretpostavka je da je moguće odrediti pravac, distancu i raspon odstupanja u hronologiji. Međutim, nekada je jasno da imamo posla sa odstupanjem koje je nemoguće definisati, ili zato što ima previše podataka koji se ne mogu razvrstati ili stoga što je podataka premalo. Takvo odstupanje nazivamo ahronijom, odstupanje koje se ne može dalje analizirati (Bal 2000: 80).

Postoje različite vrste odstupanja:

- 1) Anticipacija-u-retroverziji jeste ukazivanje na budućnost iz prošlosti. Ta forma ne mora uvek voditi ahroniji. Primer gde ova anticipacija jeste sklona ahroniji je sledeći: „Kada me je zaprosila, obećala je da će svake večeri biti kod kuće, da će imati mnogo vremena za mene”<sup>27</sup>. Očekivana sadašnjost je ovde u oštrm kontrastu sa realizovanom sadašnjošću, a ovaj kontrast je upravo efekat anticipacije-u-retroverziji koja je sklona ahroniji. Ova pojava je veoma zastupljena u kratkim pričama Bitijeve: u njima postoje desetine brakova koji nisu ispali kako je na početku očekivano. Recimo, u priči „Veliki svet tamo napolju”:

Govorio je, naročito u poslednje vreme, da mu neće smetati ako ne budu imali dece. Nije mu verovala. Imala je trideset pet godina, a kad su se venčali, rekao je da želi troje dece. (*Ono što beše moje* 60)

Ili, u priči „Dobra stara vremena”:

Dve godine živeli su skupa pre nego što su iznenada odlučili da se venčaju, ali su se pre venčanja složili da je naivno očekivati vernost do groba. Ako se jedno od njih dvoje zaljubi u nekog drugog, razrešiće to na najbolji način, neće se šepuriti s tom drugom osobom, i neće o tome govoriti.

Nekoliko meseci pre poslednje posete njenim roditeljima za prošli Božić, Piter ju je jedne noći probudio da joj ispriča o kratkoj avanturi koju je imao s jednom ženom. [...] Tada je Piter plakao na njenom jastuku. Još uvek se sećala njegovog izraza lica – jedino ga je tada videla da plače. (*Ono što beše moje* 56)

- 2) Retroverzija-u-anticipaciji znači da se unapred objavi na kakav način će se čuti kako je bilo u „sadašnjosti”, na primer: „Kasnije će Jan razumeti da je pogrešno protumačio Elsinu odsutnost”<sup>28</sup>. Otkrivanje Janove greške će doći kasnije ali je „sada” nagovešteno.
- 3) „Prave” ahronije mogu se javiti u dva oblika: 1) Ahronija može biti „nedatirana” tako da se ničim ne ukazuje na pravac, distancu i raspon, na

---

<sup>27</sup> Primer Mike Bal.

<sup>28</sup> Primer Mike Bal.

primer: „Nikada ga nisam video bez perike.”. 2) Druga mogućnost je grupisanje događaja na osnovu kriterijuma koji nisu hronološki, bez navođenja hronološkog redosleda.

Pripovedanje uspostavlja osećaj sadašnjeg trenutka, takozvano pripovedno *sada*. Ako je pripovedanje eksplicitno, odnosno u njemu postoji markiran pripovedač, postoje po nuždi dva *sada*, to jest sadašnji trenutak diskursa – momenat koji zauzima pripovedač u sadašnjem vremenu („Ispričaću vam sledeću priču”) i sadašnji trenutak priče, momenat kada je radnja počela da se događa, obično u prošlom vremenu. Ako je pripovedač potpuno odsutan ili prikriven, jasno se primećuje samo sadašnji trenutak priče. Vreme pripovedanja je u ovom slučaju prošlo vreme, osim sadašnjeg vremena u dijalozima i spoljašnjem i unutrašnjem monologu (Četmen 1978: 63). Ovakav obrazac vremena pripovedanja postoji u sledećim pričama En Biti: „Plejbek”, „Ono što beše moje”, „U beloј noći”, „Kosturi”, „Veliki svet tamo napolju”, „Preuzimanje kontrole”, „Kada mogu ponovo da te vidim”, „Na visini”, „Janus”, „Dobra stara vremena”, „Spiritus”, „Letnji ljudi”, „Raj jedne letnje noći”, „Šrapnel”, „Duše”, „Brinuti se o nečemu”, „Mostre”, „Upravo izlazim napolje”, „Baštenska igra”, „Taj poslednji čudni dan u Los Anđelesu”, „Takve prilike”, „Uragan Karlvil”, „Med”, „Završno kamenje”, „Ugostiteljka”, „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu”.

### 3.3.3 Kako se manifestuju distinkcije u vremenu

Sistem vremena u engleskom jeziku, ne posebno bogat, bez pomoći adverbijala, daje mogućnost za barem četiri temporalne faze: 1) najranija –past perfect 2) period koji sledi – past simple/past progressive 3) još kasniji period u odnosu na prve dve faze – present simple/present progressive 4) najnovija – budućnost (ili sadašnje vreme u toj funkciji). To su: davno prošlo vreme, prošlo vreme, sadašnje i buduće vreme. Uz to, napominje Četmen, postoji i opšta referenca koja nije vremenski određena, na primer: „Život je predivan” ili „Vreme ide dalje”. Najčešće je *sada* priče u drugoj fazi – prošlo vreme, ali moguće su i prva, treća, pa čak i četvrta. *Sada* diskursa je obično u trećoj fazi – sadašnjem vremenu, osim kada su u pitanju okvirna

pripovedanja (na primer, Marlou u romanu *Srce tame* pripoveda o događajima koji su se ranije dogodili).

Odnos vremenskih adverbijala i glagola može komplikovati stvari. U rečenici „Nije bilo nade za njega *ovog puta* ” namerno nije upotrebljen adverbijal *tog puta* jer se želi naglasiti *sada* koje pripada entitetu „Ja kao lik”, želi se oživeti njegova tačka gledišta kao drugačija u odnosu na njegovu kasniju inkarnaciju, a to je „Ja kao pripovedač” koji se osvrće unazad na osećanja koja je imao u prošlosti. Ovo služi za takozvanu *kontemporizaciju lika*. Paralelno sa sadašnjim trenutkom priče i sadašnjim trenutkom diskursa, postoje i sadašnji trenutak lika i sadašnji trenutak pripovedača. Četmena interesuje koji je odnos između vremena i čisto lingvističkih fenomena kao što su gramatičko vreme i aspekt (1978: 83). Njegov zaključak je da je vreme stvar pripovedanja, odnosno priče i diskursa, dok je izbor gramatičkog vremena stvar gramatike određenog jezika. Tačke i periodi vremena su *u* priči, a izražene su *preko* diskursa tj. diskursom. Diskurs se, zauzvrat, manifestuje kroz medij. U verbalnom pripovedanju, dati vremenski element može se manifestovati različitim izborom glagolskih oblika, vremenskih priloga, vokabulara i tako dalje. Često je gramatički izbor minimalan – kontekst biva dovoljan, bez i jednog od upravo nabrojanih gramatičkih izbora.

Još jedno obeležje kontemporizacije lika je upotreba preterita u izjavama koje imaju opštu, vanvremensku ili takozvanu gnomsku svrhu. Na primer, ako je pripovedanje u preteritu, a javi se rečenica „Rat *je* pakao”, ova rečenica se smatra generalizacijom koja važi za pripovedača i (ili pre nego) za likove. Međutim, rečenica „Rat *je bio* pakao” mora značiti da lik tako misli.

Postoje pripovesti na engleskom jeziku koje su napisane u sadašnjem vremenu (vreme diskursa je prezent), ali je vreme priče zapravo prošlo vreme. Ovo je takozvani istorijski prezent, koji predstavlja surogat za preterit jer je distinkcija između sadašnjosti diskursa i sadašnjosti priče jasna: pošto pripovedač zna ishod priče, jasno je da njegov prezent dolazi posle prezenta likova. O istorijskom prezentu biće još reči u razmatranju teorije Kete Hamburger u odeljku koji sledi. Ovakav obrazac, u kom pripovedač koristi istorijski prezent i zna ishod priče jer njegov prezent dolazi nakon prezenta likova (iako je neretko i on sam jedan od likova),

nalazimo u sledećim kratkim pričama En Biti: „Nauk padanja”, „Kao staklo”, „Gravitacija”, „Kuća u plamenu”, „Zakopano blago”, „Govorkanja”, „Oktaskop”, „Sneg”, „Koni Ajlend”, „Srednja škola”, „Kartice”, „Tamo gde me budeš našao”, „Vikend”, „Plesanje”, „Pronađi i zameni”, „Zečija rupa kao verovatno objašnjenje”.

### **3.4 Kete Hamburger: pripovedanje u trećem i pripovedanje u prvom licu**

U studiji *Logika književnosti* (1976) Kete Hamburger nudi jednu teoriju pripovedanja koja ne priznaje postojanje pripovedača. Skov Nilsen smatra da je svim teorijama koje odriču postojanje pripovedača zajedničko problematično mesto to što u teoriji u kojoj nema mesta za pripovedača nije moguće naći mesto za fikcionalno pripovedanje u prvom licu.

Pre nego što ukratko predstavimo teoriju Kete Hamburger, valja reći da je termin „iskaz stvarnosti” od kritičnog značaja za njeno razumevanje. Iskaz stvarnosti jednak je korelaciji subjekat-objekat i pokazuje se kao „instrument spoznaje najvećeg efektiviteta, jer, u poređenju sa fikcionalnim pripovijedanjem, kao jedinom uporedivom pjesničkom strukturom, ističe njegove posebne zakonitosti” (Hamburger 1976: 320). Kako primećuje Slobodan Grubačić u predgovoru studiji *Logika književnosti*, „da bi odredila kriterije pjesmotvornog jezika u odnosu na jezik koji ne stvara pjesništvo, ona uključuje jedno istraživanje koje se ne obazire na oblast književnosti, nego se bavi strukturom jezika tj. onim što naziva *iskaznim sistemom jezika*. Od presudne važnosti za svrstavanje rodova pjesništva neće se pokazati pojam same stvarnosti, nego pojam iskaza stvarnosti” (1976: 18).

Kete Hamburger deli književno stvaralaštvo u dve velike grupe: epiku i dramu s jedne strane, a lirsku poeziju sa druge. Temeljna karakteristika prve grupe jeste fikcija, a karakteristika fikcije je upravo to da ona nije ničiji realni iskaz, iskaz stvarnosti. Presudni faktori koji razdvajaju rodove su kategorije mimezisa i iskaza: mimezis određuje fikciju, a iskaz ne-fikciju, odnosno stvarnost. Dakle, na jednoj strani, Kete Hamburger razlikuje fikcionalni rod, a u ovaj rod, prema njoj, spada isključivo pripovedanje u trećem licu. Sa druge, kao njemu suprotstavljen, razlikuje opšti iskazni sistem. Ovaj sistem u sebe uključuje lirski rod, kao jednu od svojih



posebnih oblasti. Na sredokraći između fikcionalnog roda i iskaznog sistema, nalazi se pripovetka u prvom licu. Pošto ona predstavlja takozvani fingirani izraz stvarnosti (za razliku od pripovetke u trećem licu koja pripada fikcionalnom rodu jer predstavlja fiktivni iskaz stvarnosti), čiji je pripovedač u prvom licu fingirani iskazni subjekt, pripovetka u prvom licu ispunjava kriterijum da bude svrstana u iskazni sistem na drugom mestu njegove oblasti:

Između iskaza stvarnosti i fikcionalnog pripovijedanja pruža se granica, pa čak i uzan, ali nepremostiv jaz koji razdvaja fikcionalni rod kao posebnu oblast od opšteg iskaznog sistema, koji, opet, uključuje u sebe lirski rod, a na drugom mjestu svoje oblasti i pripovijetku u prvom licu. (Hamburger 1976: 320)

Dakle, Hamburgerova vidi pripovetku u prvom licu kao granični slučaj ili mešoviti oblik, a ovakvi oblici su posebno zahvalni za njena razlikovanja fikcionalnog od nefikcionalnog. Budući da i lirika i pripovetka u prvom licu imaju svoje mesto u iskaznom sistemu, a to znači da imaju zajedničku logičko-jezičku strukturu, lakše je razumeti njihovu očiglednu sličnost. Ipak, fingirani izraz stvarnosti koji postoji u pripoveci u prvom licu razlikuje je s jedne strane, od fikcije, a sa druge strane od lirike (1976: 298). O fenomenu fingiranosti, Kete Hamburger iznosi sledeće:

U pojmu fingiranog iskaza stvarnosti [...] imamo pred sobom jedan *oblik* iskaza stvarnosti, to jest, jednu korelaciju subjekt-objekt, za koju je presudno to da iskazni subjekt, pripovjedač u prvom licu, može govoriti o drugim licima samo kao o objektima. On ih nikad ne može otpustiti iz svog sopstvenog polja doživljavanja, njegov Ja-Origo<sup>29</sup> je uvijek prisutan, on ne nestaje, što bi, kako je posebno pokazano, imalo za posledicu to da se na njegovom mjestu javljaju fiktivne Ja-Origines. A ovaj zakon, koji je dobro opažen i označen kao jedinstvo perspektive, tačke gledišta, prouzrokuje da se lica koja nastupaju u jednoj pripovijeci u prvom licu, vide uvijek samo u odnosu prema pripovijedaču u prvom licu. To ne znači da oni svi moraju stajati u ličnom odnosu prema njemu, nego samo da ih on i samo on vidi, posmatra, opisuje. (1976: 298)

Što se tiče pojma fikcije, on, prema Kete Hamburger, nije ispunjen pojmom izmišljenog, jer bi u suprotnom jedan izmišljeni i utoliko „fiktivni” pripovedač u prvom licu bio dovoljan za pojam fikcije. Iz ovoga sledi da je samo pripovedačka struktura u trećem licu, u preciznom smislu fikcionalno pripovedanje, ono od čega može početi jezičko-teoretski opis:

---

<sup>29</sup> Origo je u teoriji Kete Hamburger nulta tačka u prostorno-vremenskom koordinatnom sistemu koji zauzima Ja (Ja doživljava i iskaza) (1976: 87).

Fikcionalno pripovijedanje je, naime, ono koje u sistemu pjesništva i jezika zauzima odlučujuće mjesto kao razmeđe koje odjeljuje fikcionalni ili mimetički rod – epsku fikciju i u njenom slijedu i dramsku – od iskaznog sistema jezika. Struktura fikcionalnog pripovijedanja može otuda biti iskristalizirana samo stalnim poređenjem sa iskazom, koji je bio gore prikazan u svojim osnovnim crtama kao subjekt-objekt-struktura. (Hamburger 1976: 81)

Dakle, Hamburgerova insistira na tome da je iskaz pripovedačkog izveštaja drugačiji od iskaza stvarnosti. Premisa od koje ona polazi je sledeća: „Ako realna stvarnost jeste, jer postoji, onda fiktivna stvarnost „jeste” zato što je ispričana” (Hamburger 1976: 143-4).

Epska fikcija, ono što je ispričano, ne predstavlja objekat pripovedanja. „Između ispričanog i pripovijedanja ne postoji odnos relacije, a to znači iskaza, već funkcionalna povezanost. To je logička struktura epske fikcije koja nju kategorijalno razlikuje od logičke strukture iskaza stvarnosti” (Hamburger 1976: 144). Fenomeni kao što su promena značenja preterita, prelaz deiktičkih adverbijala iz deiktičkog polja u polje pojmova ili simbola jezika, mogućnost primene glagola unutrašnjih zbivanja, jesu simptomi fiktivnog sveta koji je ovde stvoren i u kojem nema realnog prostora ni realnog vremena.

Iz ovoga Hamburgerova zaključuje da je odlučujući momenat strukture ovog fiktivnog sveta, a time i uzrok navedenih pojava, nestajanje iskaznog subjekta. No, stvar je u sledećem: „Odsustvo realnog Ja-Origa i funkcionalni karakter fikcionalnog pripovijedanja su jedna te ista pojava. To su samo razni aspekti [...] toga da pripovijedanje nosi pečat doživljaja ne-stvarnog” (Hamburger 1976: 145). Ovaj doživljaj nastaje u onom momentu kada nastupaju fiktivni likovi ili Ja-Origines ili kada očekujemo njihov nastup, pošto smo kontekstom pripremljeni na to (1976: 145).

Pojmovi objekt i subjekt javljaju se u fikciji očigledno u drugačijem značenju nego što je značenje relacionih polova iskaza. Objekt iskaza znači iskazano, a subjekt iskaza sam iskaz: to su iskazno-logički pojmovi.

Nezaobilazan koncept u nastojanjima Hamburgerove da teorijski uobličiti razlike između iskaza pripovedačkog izveštaja i iskaza stvarnosti jeste koncept pripovedača. Ona ovde pronalazi jednu činjenicu koja se često zanemaruje: autor pripovednog književnog dela nije iskazni subjekt onog što se pripoveda, a u osnovi ove greške leži

pogrešno shvatanje karaktera fikcionalnog pripovedanja i njegove kategorijalne razlike prema iskazu:

Epska fikcija je jedino, kako jezičko, tako i spoznajnoteoretsko mjesto gdje se o trećim licima ne govori – ili ne samo – kao o objektima, nego i kao o subjektima, tj. gdje se subjektivitet nekog trećeg lica može prikazivati *kao* subjektivitet trećeg lica. Zato su to, ako gledamo obratno, upravo fiktivna lica koja pripovijedanju pripovjedačkog pjesništva oduzimaju strukturu iskaza tj. ne uspostavljaju relaciju između pripovijedanja i pripovijedanog, već funkcionalnu povezanost. A to znači da [...] autor pripovjedačkog pjesničkog djela nije iskazni subjekt onog što se pripovijeda. (Hamburger 1976: 146)

Hamburgerova smatra da je termin *pripovedač* uneo zabunu zato što se nije obraćala pažnja na strukturalnu razliku između iskaza kao relacije subjekt-objekt, i fikcionalnog pripovedanja kao funkcije. Ona podvlači da je svesna toga da, od svih umetničkih sredstava pripovedanja, ovaj personifikujući termin najviše budi privid „osobe” koja se stavlja u relaciju ne samo prema likovima koje je stvorila nego i prema čitaocu (1976: 147). Kada se uspostavlja „fiktivni pripovedač” kako bi se izbegao biografski identitet sa autorom, samo se prividno izbegava personifikovanje pripovedača. Autorka kategorički tvrdi da ne postoji fiktivni pripovedač koji bi, kako se očito zamišlja, trebalo da se shvati kao projekcija autora, a takvog pripovedača nema ni u onim slučajevima kada se ubačenim floskulama kao što su ja, mi, naš junak i slični, probuđuje takav privid. Ona ocenjuje da „postoji samo pripovjedački pjesnik i njegovo pripovijedanje. I samo onda kada pripovjedački pjesnik stvarno „stvara” pripovjedača, naime pripovjedača u prvom licu pripovijetke u prvom licu, može se o njemu govoriti kao o (fiktivnom) pripovjedaču” (Hamburger 1976: 147) i nalazi potkrepljenja za ovakav svoj stav:

Romansijer i teoretičar romana Michel Butor, predstavnik nouveau roman-a, rezervira zato pojam pripovjedača za pripovjedača u prvom licu i naziva, skoro iznenađujuće, ali potvrđujući našu teoriju, pripovijedanje u trećem licu „izveštajem bez pripovjedača”. Ali u tradicionalnom pominjanju pripovjedača misli se na pripovjedača u trećem licu. A što se sada tiče ovog terminusa, to je svrsishodno za opis sistema pjesništva, za spoznaju njegovog jezičko-teoretski strogog reda, ako se pojam pripovjedača ne opterećuje zbunjujućom dvoznačnošću te se upotrebljava kako za epičara tako i za *eipein*, nego se rezervira za prvog. Treba ga staviti u isti red sa pojmovima dramatičar, liričar, pa, nadalje, slikar, kipar, kompozitor – to jest, kao naziv vrste umjetnosti koju zastupa umjetnik, a ne naziv umjetničkog sredstva kojim se on služi. (Hamburger 1976: 147)

Dakle, Hamburgerova kritikuje koncept pripovedača i pominje da kada se uzme u obzir i poređenje pripovedača sa režiserom koje daje J. Petersen „postaje još jasnije da se ovdje radi o manje ili više adekvatnim *metaforičkim prividnim deskripcijama*

koje su se u književnoj jezičkoj upotrebi zgusnule i pohabale do uhodanih parola kao što su „autoritet” ili „sveznanje pripovjedača”, ili se čak mitiziraju do upoređenja sa božjim sveznanjem” (1976: 148) i upravo zato i izazivaju negativne kritike.

### 3.4.1 Sistem dijaloga

Kete Hamburger smatra da su dijalog, monolog i doživljeni govor tri međusobno srodna oblika koja u najrazličitijem doziranju i nijansiranju izražavaju osobenost fikcionalnog pripovedanja, kao i da predstavljaju „dokaz koji najviše važi da to pripovijedanje nije pripovijedanje prošlosti, već uvijek izaziva privid prezentnosti” (1976: 178).

Hamburgerova smatra da je dijaloška situacija jedno od fikcionalizirajućih sredstava (1976: 315). Dijalog, isto kao i doživljeni govor, ima svoje autohtono mesto samo u pripovedanju u trećem licu, u čistoj fikciji, jer samo u njoj pripovedanje može tako fluktuirati da se pripovedanje u obliku izveštaja i sistem dijaloga sliju u jedinstvo funkcije pripovedanja. „Pripovijedanje je jedna funkcija oblikovanja, naime mimetička funkcija, o kojoj se isto tako dobro može reći da je umetnuta pored drugih funkcija oblikovanja kao što su dijalog, monolog, doživljeni govor, kao i – i to egzaktnije – da *fluktuirajući* poprima čas ovaj, čas onaj oblik” (Hamburger 1976: 180). U fikciji otpada svaki sistem odnosa između pripovedanja i pripovedanog. Razgovor i monolog, oblik indirektnog govora i doživljeni govor, stapaju se sa izveštajem, a i ovaj sa njima, u jedan oblik, *u oblik sa fluktuirajućom funkcijom*, koji, poprimajući čas jedan, čas drugi od ovih svojih oblika, proizvodi fikciju (Hamburger 1976: 186).

Hamburgerova insistira na razlici između indirektnog i doživljenog govora. Oblik indirektnog govora često služi stapanju izveštaja i dijaloga. Ovaj se oblik razlikuje od doživljenog govora po tome što može reprodukovati ne samo sadržaj mišljenog, nego i rečenog, izraženog, kao i samim oblikom – imenovanjem uvodnog glagola.

Dok je doživljeni govor isključivo oblik prikazivanja funkcionalnog pripovijedanja, indirektni govor nastupa, kao što je poznato, kao čest oblik iskaza saopštavanja, čak je tamo i jedini legitimni oblik reproduciranja iskaza trećih lica. Ali mada u ovom obliku ova dva kategorijalno različita načina izvještavanja izledaju kao da se zbližuju, ipak putem

njih nije ukinuta granica među njima, nego ostaje i dalje jasno da ona postoji. (Hamburger 1976: 183)

Hamburgerova dodaje da se mora dobro oslušnuti da bi se ova granica primetila. Ono što nam u tome pomaže nije ništa drugo do sam direktni govor, koji ima prirodno i legitimno mesto samo u fikcionalnom pripovedanju.

Ona zaključuje da, pošto se u jednom književnom delu stapaju svi oblici – izveštaj, direktni, indirektni, doživljeni govor – samo od stilske, a ne strukturalne razlike zavisi koji će od pripovedačkih elemenata prevagnuti u nekom delu i dati mu svoj karakter. Recimo, rečenična slika pripovedanja kod Hemingveja ili Selindžera pokazuje dijalog kao osnovnu supstancu. Ali svugde je reč o stepenu doziranja elemenata fluktuirajućeg pripovedanja. I upravo prevlast ovog ili onog elementa ima svoj značaj za smisao i vrstu pojedinačnih priča.

### **3.4.2 Pripovetka u prvom licu**

Hamburgerova razlikuje pravu pripovetku u prvom licu od okvirne pripovetke u prvom licu i svoj rad posvećuje samo ovoj prvoj. Prava pripovetka u prvom licu jeste autobiografski oblik, koji izveštava o zbivanju i doživljavanju što se odnosi na pripovedača u prvom licu. Okvirna pripovetka je oblik u kom jedan pripovedač u prvom licu izveštava o trećim licima. Presudna za to što je pripovetka u prvom licu prisutna u sistemu književnosti jeste samo prava pripovetka u prvom licu jer „ja koje se ovdje pojavljuje jeste strukturalni stranac u epskom prostoru. [...] Pripovetka u prvom licu ponijela je svoju strukturu, strukturu iskaza, u epsku oblast” (Hamburger 1976: 294). I obrnuto, ona se od autobiografije razlikuje svojim karakterom književnosti.

Problem koji sačinjava strukturalnu a delimično i estetsku problematiku pripovetke u prvom licu jeste to što se doživljaj ne-stvarnosti/fikcije koji se nameće u mnogim slučajevima pripovetke u prvom licu ne može logički zasnivati kao u slučaju prave fikcije.

Pojam „pravog” iskaza stvarnosti je ono što vodi do specifične vrste pripovedanja koju predstavlja pripovetka u prvom licu, smatra Kete Hamburger (1976: 296). Nju

interesuje njegova suprotnost, ne-pravi iskaz stvarnosti koji naziva *fingiranim iskazom stvarnosti*. „Pojam fingiranosti [...] označava tačku sistema pjesništva na kojoj pripovijetka u prvom licu ima svoje logičko mjesto” (1976: 296). Da bi se spoznalo kako ta tačka izgleda, moramo se pozabaviti kategorijalnom razlikom između pojmova „fingiran” i „fiktivan”:

Pojam fingiranog označava nešto unapred dato, nebitno, nepravo, a pojam fiktivnog, naprotiv, način bivstvovanja onoga što nije stvarno: iluzije, privida, sna, igre. Dijete koje se igra može, doduše, fingirati odraslog, ali time što se igra, a ne predstavlja lažno da *jeste* odraslo, ono igra fiktivnu ulogu odraslog, kao glumac koji ne fingira lik pjesništva koji predstavlja već ga predstavlja kao fiktivnog. Postavljanje fikcije jeste sasvim drugačiji stav svijesti nego postavljanje fingiranosti. Ovoj se razlici podvrgava i jezik kada proizvodi razne oblike pjesništva. On drugačije postupa pri stvaranju epske fikcije nego pri stvaranju pripovijetke u prvom licu. (Hamburger 1976: 296-7)

Osim toga, pojam fingiranog otkriva mnogostruko promenljiv fenomen doživljaja. Pripovetka u trećem licu, bez obzira na to da li je u starom epskom ili modernom obliku romana, pobuđuje uvek isti doživljaj nestvarnosti. Ne postoji razlika u stepenu fikcionalnosti. I pokazano je da fingirano mešanje pripovedača kao autorskog lica ne umanjuje fenomen fikcije. Pripovetka u prvom licu mogla bi imati ovakvu skalu – skalu stepena fingiranosti: to znači da stepen fingiranosti može biti tako mali da se ne može sa sigurnošću razlikovati da li je u pitanju neka prava autobiografija ili tvorevina koja je već roman (Hamburger 1976: 297).

G.Misch smatrao je da se produktivno predstavljanje lakše rađa u obliku prikaza u prvom licu nego u pripoveci u trećem licu, navodi Kete Hamburger (1976: 299). Ona ispituje ovu tvrdnju: naime, tvrdnja ne važi ako se uporede oba oblika pod aspektom logičke strukture koja neposredno deluje kao estetski doživljaj ovih oblika. Sa psihološkog gledišta se to ne razotkriva, već je logički oblik taj koji čini spoznatljivim da se produktivno predstavljanje, zadovoljstvo u fantaziranju, ponašanje kao „second-creator”, baš obrnuto, u području fikcije, pripovetke u trećem licu, vrši znatno lakše i bezopasnije nego u ma koliko fingiranom iskazu stvarnosti, koji predstavlja oblik pripovetke u prvom licu. Jer upravo ovaj oblik i njegov zakon su ti koji postavljaju granice slobodnoj stvaralačkoj fantaziji, za koju se fikcija ne mora brinuti.

Zbog toga nije slučajno, već strukturalno uslovljeno, što presudno fikcionalizirajući oblici prikazivanja, glagoli unutrašnjih zbivanja, primjenjeni na treća lica, a time doživljeni govor, pa i monolog, ukratko oblikovanje subjektiviteta trećih lica, ne mogu da se pojave u romanu u prvom licu – i to niti u odnosu na treća lica, niti u odnosu na samog

pripovijedača u prvom licu, koji bi se sam kao pripovijedač ukinuo i postao pripovijedačka funkcija. Ovi oblici označavaju apsolutnu granicu preko koje pripovijetka u prvom licu ne može napustiti oblast iskaza stvarnosti. Nikakva, ma koliko očigledna fingiranost pripovijetke u prvom licu ne može tu ništa izmeniti, ne može pripovijetku u prvom licu pretvoriti u fikciju. (Hamburger 1976: 299)

Na osnovu svega što je ustanovila kada je reč o pripovesti u prvom licu, Hamburgerova za konačni nalaz ima zaključak da se fikcija „ne konstituira preko „pripovijedača” nego preko pripovijedačke funkcije, te da je pojam pripovijedača terminološki ispravan samo za pripovijetku u prvom licu. Pripovijetka u prvom licu ne „proizvodi” ono što pripovijeda, već pripovijeda o njemu na način svakog drugog iskaza stvarnosti” (1976: 300).

### 3.4.3 Problematika fingiranosti

Pojam fingiranosti je u teoriji Kete Hamburger ključni pojam za osvetljavanje odnosa pripovetke u prvom licu prema epskoj fikciji, s jedne strane, i prema lirici s druge strane. Lirska pjesma je *pravi* iskaz stvarnosti, jer sve što doživi lirsko Ja, makar to bilo i nešto krajnje nestvarno, poput sna ili vizije, spada u doživljaj stvarnosti. Ne može postojati sumnja u autentičnost lirskog Ja, a time ni u autentičnost njegovog iskaza. Ovo je osnovno obeležje lirskog doživljaja.

Kod pripovetke u prvom licu vladaju potpuno suprotni odnosi, jer se ova pripovetka svojim oblikom prvog lica, a ne sadržajem stvarnosti, predstavlja kao književni oblik koji je varijabilan kao iskaz stvarnosti – kao fingirani iskaz stvarnosti:

Dok ma koliko veliki sadržaj ne-stvarnosti lirske pjesme ne umanjuje njen karakter iskaza stvarnosti, dotle pripovijetka u prvom licu izgleda manje stvarna, tj. fingiranija što je veći njen sadržaj ne-stvarnosti. Oblik prvog lica ne garantira sadržaj stvarnosti. Ali oblik ipak garantira to da ovaj u velikom stepenu fingirani sadržaj izvještaja ne stekne karakter fikcije. Na ovoj tački se opet pokazuje, iz jednog drugog aspekta, da se pojam ne-stvarnog ne smije pobrkati sa onim što nije stvarno, što je fiktivno. Sadržaj romana u trećem licu, koliko god se poklapao sa empirijskom stvarnošću, ipak će biti doživljen kao da nije stvaran, kao da je fiktivna stvarnost fiktivnih lica. Sadržaj jedne pripovetke u prvom licu, ma koliko bio basnoslovno ne-stvaran, ma koliko malo se poklapao sa stvarnošću koja se može doživjeti – ipak neće dosegnuti fikciju, kao ni bilo koji drugi iskaz koji fantazira. (Hamburger 1976: 310)

U odnosu na liriku, pripovetka u prvom licu zauzima isti stav kao i pravi iskaz: ona ne želi da bude lirsko Ja, već istorijsko. Upravo ovakav stav prouzrokuje da ona

po spoljašnjem obliku ne liči na lirsku pesmu, nego na opširni prozni iskaz stvarnosti, bilo kao roman u pismima, bilo kao memoarski roman. Pripovetka u prvom licu je *mimesis iskaza stvarnosti* – što nije isto što i *mimesis same stvarnosti*, kojim nastaje fikcionalni rod. Kao iskaz stvarnosti prvog lica, pripovetka u prvom licu, doduše, govori o sebi i ne može prenebregnuti da primi u sebe i subjektivnu istinu, ali je ujedno, kao svaki pravi izveštaj u prvom licu, usmerena na to da prikaže objektivnu istinu i stvarnost. Ona želi da pripoveda svet ne samo kao doživljaj jednog Ja, nego i kao stvarnosti koja je nezavisna od tog Ja i koja stoji prema njemu. Zato je za njenu strukturu sadržaj stvarnosti isto toliko relevantan kao i za stvarni, ne-lirski iskaz stvarnosti. To je i razlog zbog čega specifični sadržaj nestvarnosti kod nje ne ide na konto subjektivne istine lirskog Ja, nego na konto objektivne ne-istine, fingirane stvarnosti, a time i jednog fingiranog subjekta (1976: 311).

Tek na osnovu jedne takve strukturalne analize koja objašnjava fenomene, postaje jasno u kojoj meri je neadekvatno uobičajeno obrazloženje oblika prvog lica: da je on garant za verodostojnost pripovedanog, pre svega za verodostojnost ne-stvarno-čudesnih dogodovština. To je možda tačno za pojedine pripovetke u prvom licu. Ali, ima dela u prvom licu u kojima se ne stiče utisak da je autor oblikom prvog lica hteo da nam svet učini verodostojnim – pojam fingiranosti nije pokriven pojmom stvaranja uverljivosti.

Kako je fingiranost pripovedača u prvom licu očiglednija i veća što je sadržaj iskaza nestvarniji, sledi da nije oblik prvog lica taj koji ne-stvarno čini „stvarnijim”, nego obratno, ne-stvarnost izveštaja čini da i izveštavajuće Ja izgleda ne-stvarno, fingirano (1976: 312).

Postavlja se pitanje zašto se najveći deo pripovedaka u prvom licu u našem čitalačkom doživljaju ne razlikuje naročito od doživljaja pripovetke u trećem licu, od fikcije. Prema Hamburgerovoj, razlog za ovo leži u tome što su one, u većini slučajeva, opremljene bogatim fikcionalizirajućim sredstvima: opisima situacija, razgovorima i sličnim elementima, što se i nehotice događa utoliko neusiljenije ukoliko je pripovetka bogatija likovima i okruženjem (1976: 313).

Pošto se pripovetka u prvom licu razlikuje i od pravog iskaza stvarnosti i od lirike, ovo ima posledice i na status pripovedača:



Pojam fingiranog iskaznog subjekta koji je pripovijedač u prvom licu (jedne tako date pripovijetke u prvom licu) razlikuje ga, s jedne strane, od pravog iskaznog subjekta jedne autobiografije, a s druge strane i od pripovijedačkog ja autora, te konačno od lirskog Ja. Ako se upravo zato ne može i ne mora odlučivati o identitetu lirskog Ja sa pripovijedačkim Ja, jer je on realni iskazni subjekt, onda fingiranost pripovjedača u prvom licu govori da on strukturalno nema veze sa pripovjedačkim Ja autora koji ga je izmislio, kao i svako drugo lice romana (i da je otuda u pjesničko-fenomenološkom pogledu, jednako irelevantno kako za pripovjetku u prvom licu tako i za pripovetku u trećem licu, da li i do koje mjere autor želi da predstavi sebe u bilo kojoj figuri). (Hamburger 1976: 314)

Hamburgerova uzima kriterijum vremena kao pokazatelj toga kom zakonu se podvrgava pripovetka u prvom licu – zakonu fikcije ili zakonu fingiranosti – i dolazi do sledećeg zaključka:

Ako uporedimo čitalački doživljaj jednog romana u prvom licu sa doživljajem jednog romana u trećem licu, primijetićemo da je preterit sačuvao svoju funkciju prošlosti [...] Pošto se prošlost u kojoj se odigralo ono što se ovdje izvještava, odnosi na pripovjedača u prvom licu, na fingirani iskazni subjekt, mi nju nazivamo fingiranom prošlošću ili još pregnantnijim terminom *kvazi-prošlost*. Kvazi-prošlost, odnosno kvazi-sadašnjost pripovjedača u prvom licu otvara nam dalji uvid u strukturu epske oblasti. (1976: 315)

### 3.4.4 Razmatranja Mike Bal o razlici između pripovedanja u prvom i pripovedanja u trećem licu

Stavove Kete Hamburger podržava i Mike Bal, koja takođe smatra da je tradicionalna razlika između pripovednog „ja” koje govori o sebi i pripovednog „ja” koje govori o drugima suviše gruba. Kako kaže Balova, i „ja” i „on” su „ja” (2000: 21). Pripovedno „ja” može isključivo pripovedati, ili može istovremeno i opažati, ili se pojaviti kao akter. Ukoliko se pripovedač pojavljuje kao akter, ta aktivnost može biti ograničena na svedočenje. Tradicionalna razlika između izraza „priča u prvom licu” i „priča u trećem licu” nije odgovarajuća samo iz terminoloških razloga, smatra Mike Bal (2000: 28). Rizik koji pri tome postoji jeste da se razlika koju ćemo videti u primerima g) i h) ne ispolji u potpunosti pošto se infiltracija „ja” u *priči* može prevideti:

- g) Stejnov duboki glas odjekivao je u holu.
  - Dođi, Džek, dođi, kuče, hajde sa gazdom! Ideš li sa mnom?Zadovoljno lajanje terijera odjekivalo je, i u svojoj veseloj brzini sjurio se niz stepenište. Kao da se saplitaio o sopstvene šape.
- Oh, taj Stejnov glas! – prosiktala je mama Otile kroz zube i besno zalupila knjigu koju je čitala.

- h) Jednog dana je jedan gospodin – zvaćmo ga, da bismo vam olakšali, Stejn – krenuo sa svojim psom u šetnju dok je njegova žena dremala u sobi. Stejnov duboki glas odjekivao je u holu. Uplašila se od njegovog glasa pošto je bila jako osetljiva na zvuke. Oh, taj Stejnov glas!<sup>30</sup>

Funkcija rečenice g) u obliku formule se može predstaviti kao: EP/FL(Otile) Stejn/, gde je EP eksterni pripovedač, a FL fokalizator vezan za lik. Dakle, pripovedač, fokalizator i akter su, sva tri, različitog identiteta: pripovedač je eksterni pripovedač, fokalizator je Otile, a akter je Stejn.

U primeru h) u tekstu se pojavljuje reč „ja”. Pripovedač sebe imenuje, ali on nije akter u fabuli. Ipak, on ne ukazuje samo na svoj identitet kao „ja”. Rečenica: „[...] pošto je ona vrlo osetljiva na zvuke” prezentuje se kao objašnjenje koje može da ukaže i na pristrasnost ili na osuđivanje Otile zbog toga što je je preosetljiva. U slučaju ukazivanja na pristrasnost reč je o takozvanoj dvostrukoj fokalizaciji: anonimni fokalizator može pripadati kako pripovednoj instanci tako i instanci lika koji je pristrasan: EF+FOt.-Stejn. Da fokalizacija ne pripada isključivo eksternom fokalizatoru proizilazi iz sledeće rečenice: Otile se ipak uplašila od zvuka Stejnovog glasa. Ono što je važno u ovom primeru jeste činjenica da mada pripovedač otvoreno sebe prikazuje u tekstu, ukazuje na sebe kao „ja”, mi moramo imati u vidu da to „ja” nije lik, nije akter. Ovde postoji delimično poklapanje dve ili tri instance, dok su u igri tri različita identiteta.

Ovde analizirane *pripovedne situacije* – različiti odnosi između pripovednog „ja” i objekta pripovedanja – najčešće se nalaze unutar *jednog* narativnog teksta. To znači da se direktno (već na prvim stranicama) može videti koja se pripovedna situacija koristi. Ipak, pogrešno je misliti da se pripovedna situacija ne može promeniti. Pripovedač može duže vremena biti nevidljiv, da bi neočekivano počeo da ukazuje na sebe. Ponekad on to i čini na tako suptilan način da čitalac to i ne primeti. U mnogim postmodernističkim tekstovima namerno se koriste neočekivane izmene u pripovednim situacijama. Takav postupak ima za posledicu nestabilnost i usled toga čitalac postaje svestan konstrukcije koju predstavlja fiktivni svet.

---

<sup>30</sup> Primeri g) i h) preuzeti su od Mike Bal 2000: 24, 26.

Međutim, fokalizacija ne mora u svim slučajevima da pripada istim instancama. To je tehnički skoro neodrživo, smatra Balova i dodaje da spektakularan primer jednog romana, u kome fokalizacija zaista, od početka do kraja, pripada eksternom fokalizatoru, a pripovedanje eksternom pripovedaču, jeste roman *Ljubomora* Alen Rob-Grijea. Upravo zbog istrajavanja na ovoj tehnici su skoro svi kritičari tu anonimnu instancu objasnili kao lik: ljubomorni muž (2000: 29).

Tezu Mike Bal da i „ja” i „on” zapravo jesu „ja”, koja predstavlja novo, netradicionalno gledište na odnos između pripovetke u prvom i u trećem licu, može ilustrovati sledeća rečenica iz kratke priče „Plejbek” (*Ono što beše moje*: 22):

i) Polovinom avgusta Holin brat Tod došao je na dve nedelje.

U ovoj rečenici možemo razlikovati:

- 1) Događaj koji je predstavljen u fabuli: dolazak lika Toda koji je brat junakinje Holi.
- 2) Nekog ko taj dolazak opaža i ko zna detalje o dolasku, na primer, koliko dugo će trajati boravak.
- 3) Govornu instancu, koja događaje i njihovo opažanje beleži.

Govorna instanca pri tome sebe ne imenuje, mada je to mogla da uradi:

i) I (Ja pričam:) Polovinom avgusta Holin brat Tod došao je na dve nedelje.

U upravo datoj analizi rečenice time se niša ne bi promenilo, jer, kako objašnjava Mike Bal:

*Za status pripovedanja* nije toliko bitna razlika da li pripovedač ukazuje na sebe ili ne. Ukoliko postoji jezičko izražavanje, postoji i govornik koji to izražavanje vrši. Kada jezičko izražavanje formira pripovedni tekst, postoji i pripovedna instanca, pripovedni subjekt, a to je, gramatički viđeno, *uvek* „prvo lice”. Izraz poput „pripovedač u trećem licu” time postaje apsurdan: pripovedač nije „on”, već pripovedač koji „o” njemu ili nekom drugom pripoveda. (2000: 22-3)

Naravno, ovo ne znači da je razlikovanje izraza „priča u prvom licu” i „priča u trećem licu” besmisleno. Uporedimo sledeće rečenice:

- j) Sutra ću odneti stvari na hemijsko čišćenje.
- k) Šeli će sutra odneti stvari na hemijsko čišćenje.

Ukoliko bi razlikovanje izraza „priča u prvom licu” i „priča u trećem licu” bilo besmisleno, obe rečenice bi se, shodno teoriji Mike Bal, ponovo mogle napisati:

j) I (Ja kažem:) Sutra ću odneti stvari na hemijsko čišćenje.

k) I (Ja kažem:) Šeli će sutra odneti stvari na hemijsko čišćenje.

Obe rečenice izrazio je jedan govorni subjekat – „ja”. Razlika leži u objektu jezičkog izražavanja. U primeru j) „ja” govori o sebi, u primeru k) „ja” govori o nekom drugom. Kada pripovedna instanca nigde u tekstu eksplicitno ne ukazuje na sebe kao lik, možemo govoriti o eksternom pripovedaču (EP). On ne igra nikakvu ulogu u fabuli. Ali kada je „ja” identično liku iz priče koju sam pripovedač pripoveda, tada je reč o pripovedaču vezanom za lik (PL) (Bal 2000: 23).

Razlika između eksternog i pripovedača vezanog za lik, odnosno između pripovedača koji priča o nekom drugom i pripovedača koji priča o sebi, može nam ukazati na različite pripovedačke namere. Pripovedač vezan za lik najčešće tvrdi da priča o stvarnim događajima. On, smatra Balova, teži pisanju autobiografije (2000: 23):

l) (Ja kažem: (autobiografski govorim:)) Osećala sam se kao ubica sa čijeg noža kaplje krv<sup>31</sup>.

I eksterni pripovedač može, isto tako, imati nameru da priču predstavi kao stvarnu. U tom slučaju, prezentovaće se ovako:

lj) (Ja govorim: (ja svedočim:)) Džejn se osetila kao ubica sa čijeg noža kaplje krv.

Međutim, ukoliko uopšte nema pokazatelja da pripovedač želi reći istinu, tada dobijamo:

m) (Ja govorim: (ja izmišljam:)) Džejn se osetila kao ubica sa čijeg noža kaplje krv.

Pokazatelji pripovedačeve namere da ispriča izmišljenu priču jesu, na primer, žanrovske indikacije: „bilo jednom” na početku bajki, podnaslov „roman” ili „zimski priča”. Takve indikacije ukazuju na fiktivnost.

Na osnovu svega ovoga jasno je da se zaključak Balove poklapa sa zaključkom Kete Hamburger: nema principijelne razlike, što se tiče nivoa fokalizacije, između priča u prvom licu i priča u trećem licu (2000: 132).

---

<sup>31</sup> Rečenica je iz priče „Plejbek” (*Ono što beše moje*: 26).

### 3.4.5 Pripovedač i pripovedni glas u pripovedanju u prvom licu

Henrik Skov Nilsen smatra da postoji bezlični glas u pripovedanju u prvom licu. On najpre dokazuje da je pripovetka u prvom licu bliža pripovesti u trećem licu nego što se uobičajeno smatra. Smatra da postoje dva ključna pokazatelja za ovo: prvo, čitalac pripovetke u prvom licu prirodno i bez oklevanja prihvata promene iz prvog u treće lice pripovedanja. Drugo, čitaoca ovakve pripovetke ne muče pasusi u kojima pripovedač u prvom licu saopštava ono što ne zna. Skov Nilsenovo mišljenje je da čitalac pripovetke u prvom licu na ovakva prekoračenja granica koje se tradicionalno očekuju kod pripovedača u prvom licu ne samo da ne reaguje iznenađenjem, već da ne reaguje uopšte, budući da data prekoračenja uopšte ne primećuje. Ali, potpuno iste pojave imale bi sasvim suprotan efekat u govoru ili klasičnom autobiografskom proseyu :

Isti ovi fenomeni bi nas sasvim zbunili kada bismo ih čuli od govornika koji priča uživo ili ih pročitali u tradicionalnom nefikcionalnom pripovedanju. Ova činjenica navodi na dva zaključka. Prvo, ako prekoračenja očekivanih granica pripovedanja u prvom licu ne iznenađuju opštu čitalačku publiku, čini se da je to zato što je čitalac prećutno prihvatio prisustvo jednog glasa, izvora znanja, u okviru fikcije ispriповedane u prvom licu, koji ne pripada ni jednoj osobi. Drugo, u većini slučajeva čitalac tačno stiže do zaključaka koji su potpuno drugačiji od onih do kojih bi došao kada bi zaista čitao fikciju kao faksimil autobiografije. (Skov Nilsen 2004: 143)

Skov Nilsen na primeru romana *Mobi Dik* pokušava da dokaže da postoje dva glasa u pripovedanju u prvom licu: glas pripovednog Ja i glas koji ne pripada ni jednom liku. Primer romana *Mobi Dik* koristio je i Ženet, koji je tvrdio da ovaj roman pokazuje kako fokalizacija u pripovedanju u prvom licu ne mora biti ograničena na pripovedača u prvom licu već se može pomeriti na druge likove. Ženet ovaj roman smešta u kategoriju homodijegetskih pripovesti sa nultom fokalizacijom. Ukoliko bismo koristili terminologiju Franca Štancela, ovaj roman bi bio roman u prvom licu u kom se javlja auktorijalna pripovedna situacija: tokom velikog dela romana pripovedačevo znanje i opseg njegovog uvida ograničeni su na znanje i uvid lika Išmaela, ali postoje i delovi kada se čini da je pripovedač skoro sveznajući. Skov Nilsen podvlači da nije važno čija terminologija se koristi, već je suština u tome da u

fikciji u prvom licu ne mora uvek postojati egzistencijalni indeksni kontinuitet između lika na kog se upućuje u prvom licu i upućujućeg glasa.

Koncept bezličnog glasa Skov Nilsen definiše kao glas koji ne pripada ni pripovednom Ja („narrating I”), ni pripovedanom Ja („narrated I”). Ovim konceptom mogu se objasniti česta prevazilaženja ograničenja koja bi pripovedno Ja moralo imati. Skov Nilsen navodi sledeće nedoslednosti kada je reč o realnim mogućnostima pripovednog Ja:

- 1) Vrlo često u pripovedanju postoji toliko mnogo detalja, da ni jedna stvarna osoba ne bi mogla da ih zapamti;
- 2) Često se dešava da nailazimo na vrlo dugačke nizove monologa, dijaloga, opisa i prisećanja prethodnih misli, koji se razilaze sa modelom tradicionalne autobiografije, koja se najčešće smatra idealom koji pripovedanje u prvom licu nastoji da dosegne<sup>32</sup>. Dorit Kon ovu pojavu naziva „mnemonic overkill” (2004: 136), a ona se gotovo uopšte ne razmatra u naratološkim teorijama, već se pripovedaču u prvom licu *a priori* dodeljuje pravo koje inače pripada epskom pripovedaču – pravo na slobodan pristup prethodnim mislima, govoru i detaljima.
- 3) Postoje situacije u kojima pripovedač naizgled bez ikakvog razloga prenosi sabesedniku informacije koje ovaj već poseduje. Džejms Felan ovaj fenomen, koji nije nimalo neuobičajen u pripovedanju u prvom licu, naziva suvišnim pripovedanjem („redundant telling”).

Prema Skov Nilsenu, u svim ovim situacijama postoji razlaz sa mimetičkim modelom pripovedanja u prvom licu u kom se veruje da pripovedač ima ista ograničenja, mogućnosti i tehnike kao autor tradicionalne autobiografije. Kod ovih fenomena interesantno je to da čitalac sa lakoćom čita tekst u kome se neki od njih javlja, a da pri tome uopšte ne registruje da se bilo šta neuobičajeno događa. Njegov zaključak je sledeći:

S jedne strane, veoma često se u fikcionalnom pripovedanju u prvom licu mogu naći obeležja koja su veoma neuobičajena za nefikcionalno pripovedanje, a ponekad i obeležja koja nam jasno pokazuju da date rečenice nikako ne može pripovedati personalni pripovedač u prvom licu. S druge strane, isto tako je značajno to da se protagonist u pripovedanju u prvom licu često može prepoznati na osnovu svog idiolekta, svojih idiosinkrazija, predrasuda i slično, pošto se oni direktno javljaju u prenošenju pripovedanja. Uz to, u pripovedanju u prvom licu tipično nalazimo veliki broj rečenica koje se povinuju ograničenjima personalnog pripovedača i poklapaju sa onim što bi pripovedno Ja bilo u stanju da kaže kada bi to Ja bilo nefikcionalni subjekat iskaza. (Skov Nilsen 2004: 136)

---

<sup>32</sup> Skov Nilsen nije pristalica ovog shvatanja.

Da bi ispitao vezu između rečenica koje ne mogu dolaziti od pripovednog Ja i mnogo češćeg tipa rečenica koje karakterišu idiomi i znanje protagoniste, Skov Nilsen ispituje slobodni indirektni govor u pripovesti u prvom licu i zaključuje da on omogućava postojanje dvoglasa u ovakvoj pripovesti: reči i misli doživljavajućeg/iskustvenog Ja, koje ne pripoveda priču, mogu se javiti i na izvestan način i preplitati sa prezentacijom priče. Skov Nilsenov cilj nije da pripovedaču pripiše slobodni indirektni govor koji ne pripada liku, ali mu jeste cilj da dokaže da se slobodni indirektni govor javlja i u pripovedanju u prvom licu, a ne samo u pripovedanju u trećem licu. Zato i uvodi koncept bezličnog glasa pripovesti. Ovaj glas može da se seli od lika do lika, ograničavajući svoj opseg uvida, vokabular i tačku gledišta na jedan određeni lik u jednom pasusu, a na drugi lik u sledećem. Ovaj glas u stanju je da kaže ono što pripovedno Ja nije u stanju, proizvodi detalje koje ni jedna osoba ne bi mogla da zapamti, prenosi misli drugih likova, govori kada lik ostaje nem, i tako dalje. Ali, on govori u prvom licu i kada su mogućnosti osobe na koju se odnosi zamenica prvog lica prevaziđene i kada govori ono što ova osoba jeste u stanju da kaže.

Primer pripovedača koji govori više nego što je moguće da zna, a opet mu čitalac bez ostatka veruje, jeste Nik Karavej iz *Velikog Getsbija*. Felan zato smatra da pripovedač fluktuiru od toga da je potpuno nepouzdan, preko toga da je pouzdan sa ograničenom privilegijom, pa do toga da je potpuno pouzdan i autoritativan. Skov Nilsen se slaže u potpunosti sa Felanovom tvrdnjom da kada pripovedne funkcije funkcionišu nezavisno od funkcija likova, pripovedanje je pouzdano i autoritativno (Skov Nilsen 2004: 144) ali i dodaje da u takvim slučajevima – slučajevima kada pripovedne funkcije operišu nezavisno od funkcija likova – nema potrebe za održavanjem veze između lika i glasa koji pripoveda ono što lik ne želi, ne treba ili ne može da ispriča. Zbog ovoga je za Skov Nilsena od formulacije da pripovedač fluktuiru između pouzdanosti i nepouzdanosti mnogo tačnija tvrdnja da bezlični glas pripovedanja ponekad fokalizira kroz protagonistu i ograničava opseg svog uvida, svoje znanje i svoju pouzdanost, na opseg uvida, znanje i pouzdanost protagoniste, usled čega pripoveda samo ono što bi dati protagonista osnovano mogao da ispričava. U drugim slučajevima, pak, bezlični glas je slobodan da napusti ovu

fokalizaciju i da ispripleveda ono što pripovedač vezan za lik ne treba, neće ili ne može da ispripleveda (2004: 144).

Kada se izloži na ovaj način, pripovedna situacija u prvom licu veoma se približava pripovedanju u trećem licu. A ako se vratimo teoriji Kete Hamburger, shvatamo da koncept bezličnog glasa u pripovedanju jednostavno eliminiše njenu distinkciju između pripovedanja sa i bez iskaznog subjekta: kada čitalac rečenice koje jasno upućuju na to da je pripovedač nepouzdan doživljava kao autoritativne, na delu je ono što Felan naziva nezavisnim operisanjem pripovednih funkcija od funkcija likova, a Skov Nilsen objašnjava pripisivanjem ovih rečenica bezličnom glasu pripovedanja umesto njihovom nedvosmislenom pripisivanju liku ili kasnijoj verziji lika. Ovo je važno zato što upućuje na sledeći zaključak: rečenice fikcionalnog pripovedanja u prvom licu, za razliku od rečenica autobiografije ali veoma slično rečenicama pripovedanja u trećem licu, ne predstavljaju iskaze o stvarnosti, već proizvode fikcionalni svet koji ne postoji nezavisno od njih.

### 3. 5 Teorija Mike Bal

Već je pomenuto da Mike Bal razlikuje tri nivoa u pripovedanju, a to su tekst, priča i fabula. Tekst karakterišu reči, priču aspekti, a fabulu elementi, te autorka svim ovim činiocima posvećuje pažnju u svojim teorijskim razmatranjima. Ona ova tri nivoa vidi kao međusobno isprepletana, ali ih razdvaja radi analize, naglašavajući ipak da je to razdvajanje veštačko i da se samo zarad analize pravi razlika između pričanja i onog što se priča, premda je inače forma teksta nerazdvojivo povezana sa njegovim sadržajem.

Za Balovu, priča predstavlja direktni sadržaj pripovednog teksta, ono što se pripoveda (2000: 59). Ipak, naglašava ona, ni ono što se priča ne možemo, tek tako, redukovati na niz događaja. Taj niz je uređen na specifičan način:

Karakteristike koje možemo videti u uređenoj priči u odnosu na fabulu nazivam *aspektima*. Tim terminom želim skrenuti pažnju da se priča, srednji sloj, od postojeća tri sloja u okviru kojih se pripovedni tekst može razdvojiti, ne sastoji od drugog materijala do fabule, a taj se materijal posmatra na određeni, specifičan način. Ukoliko se fabula [...] posmatra kao proizvod *mašte*, priča bi se mogla videti kao proizvod *uređenja*. Naravno da je to razlikovanje samo teorijske prirode. U praksi jedan pisac radi na jedan, a drugi na



drugi način. Cilj istraživanja teksta, u tom slučaju, i nije objašnjavanje procesa pisanja, već objašnjenje uslova procesa percepcije. (Bal 2000: 59)

Fabula je, prema ovoj teoretičarki, „serija logično i hronološki međusobno povezanih događaja, koji su prouzrokovani ili trpe od strane aktera”, gde su akteri „instance koje usmeravaju radnju” (Bal 2000: 11). Materijal od kog je sačinjena fabula može da se подели na elemente koji su stabilni i na one koji su promenljivi, a to bi bili objekti i procesi. Obe vrste elemenata neophodne su za formiranje fabule i ne mogu postojati odvojeno jedna od druge. Jedino radi jasnosti analize, razmatraju se odvojeno (Bal 2000: 142). Pristup Mike Bal fabuli može se nazvati strukturalističkim jer ona pokušava da opiše elemente u njihovom međusobnom odnosu, a ne kao izolovane jedinice. Njena polazna tačka je to da utvrđeni odnosi između klasa pojava čine osnovu narativnog sistema nivoa fabule.

### 3.5.1 Tekst

Pripovedna teorija Mike Bal počiva na njenom uverenju da bi obeležja pripovednih tekstova bi trebalo da budu sledeća:

- 1) U jednom pripovednom tekstu srećemo dve vrste govornika; onog koji ne izvršava nikakvu funkciju u fabuli, i onog koji to čini (razlika postoji čak i ako su pripovedač i akter ista osoba).
- 2) U jednom pripovednom tekstu razlikuju se tri nivoa: tekst, priča i fabula. Sva tri nivoa se mogu opisati.
- 3) Ono o čemu se u jednom tekstu radi, „sadržaj”, jeste serija međusobno povezanih događaja koji su prouzrokovani ili trpe od strane aktera.

Ova obeležja uslovljavaju sledeću definiciju: jedan pripovedni tekst jeste tekst u kome se mogu označiti pomenuta tri obeležja (Bal 2000: 16). Budući da postoje tekstovi koji pokazuju sva tri obeležja, a ipak, po tradiciji i intuiciji, nisu pripovedni<sup>33</sup>, očigledno je da pomenuta obeležja ne mogu dovesti do apsolutnog postavljanja granica građi pripovednih tekstova. To podrazumeva da „jedna narativna

---

<sup>33</sup> Na primer, mnoge pesme pokazuju sva tri obeležja.

teorija može opisati samo [ono što je] narativno u tekstovima, ali ne sva obeležja pripovednog teksta” (Bal 2000: 17).

Suštinski koncept u analizi pripovednog teksta je, prema Balovoj, pojam pripovedne instance. Kao što je već rečeno u odeljku o Četmenu, Balova je insistirala na tome da je pripovedna instanca jedini prikladan termin da se označi ono što se do tada pogrešno obeležavalo terminima apstraktni autor ili autor koji se sam po sebi podrazumeva (implied author): lingvistička instanca koja utemeljuje priču ali koja nije biografski autor ispričanog teksta tj. pisac. Pošto je ova instanca, po njenom mišljenju, bliska drugoj instanci, instanci fokalizacije, možemo reći da je fokalizacija drugi veoma značajan faktor u analizi pripovednog teksta. Najveći deo studije Mike Bal *Naratologija* posvećen je upravo pojmovima pripovedne instance i fokalizacije, pomoću kojih autorka određuje i pojam pripovedne tehnike:

Identitet pripovedne instance, uolikoj meri i na koji način se taj identitet u tekstu označava, kao i izbor koji pri tom pravimo, pruža tekstu njegov specifični izgled. Pored toga, ovaj pojam usko je povezan sa fokalizacijom, terminom koji [...] često [biva] nazvan „perspektiva” i koji je u tradicionalnom smislu blizak pojmu pripovedne instance. Pripovedna instanca i fokalizacija zajedno određuju ono što se tradicionalno naziva „pripovednom tehnikom”. Ipak, to nije u potpunosti tačno pošto jedino pripovedna instanca *pripoveda*, izražava se jezičkim znacima, i jeste narativna na osnovu činjenice da za objekat ima „priču”. Kada se fokalizacija shvati kao deo pripovedanja, ne pravi se razlika između *jezičkih*, dakle *tekstualnih* instanci, i *objekta* njihove aktivnosti. U tom slučaju se čini svrsishodnije pojmove koji se razrađuju u ovoj knjizi, ili samo pojmove koji se javljaju u drugom poglavlju, podvesti pod pojam pripovedne tehnike. *Pripovedna tehnika* tada ima šire značenje – „sve tehnike koje se koriste pri pripovedanju priče”. (Bal 2000: 21)

Zapažanja Mike Bal o odnosu između pripovedne instance i instance fokalizacije veoma su dragocena za savremenu teoriju pripovedanja. Kako ističe Rastislava Mirković u Pogovoru studiji *Naratologija*, teorija Mike Bal predstavlja kritičku reakciju na Ženetovu teoriju o naratologiji izloženu u knjizi *Diskurs pripovednog teksta* iz 1973. godine. Ženetova teorija je predstavljala veliki korak pošto je srušila objektivističke iluzije. On je napravio razliku između fokalizacije (vizija fabule koja je vezana za subjekat) i pripovedanja (vizija pretočena u reči). Ženet vidi fokalizaciju kao fenomen tipičan za subjektivističke tekstove. Međutim, Ženet pretpostavlja mogućnost nulte fokalizacije, odnosno smatra da postoje tekstovi ili delovi teksta u kojima su nosilac glasa i nosilac fokalizacije spojeni na položaju izvan pripovedanog sveta. Ženet veruje da se u ovakvim tekstovima prikazuje, odnosno pripoveda,

objektivna fabula. Mike Bal kritikuje mogućnost postojanja nulte fokalizacije i pretpostavlja da u svakom pripovednom tekstu postoji fokalizator. Ova mala intervencija Balove na Ženetovom naratološkom modelu implicira epistemološku revoluciju: definitivno se zatvaraju vrata objektivnosti u pripovednim tekstovima. Rastislava Mirković zaključuje: „Takva implikacija je uzdrmla većinu savremenih teoretičara koji su još uvek imali pozitivističke iluzije i izazvala je brojne reakcije. Data teorija ne menja samo status narativnog, već i naučnog teksta, koji je prema ovoj teoriji takođe narativan, dakle – subjektivan” (Bal 2000: 194).

Vladimir Biti primećuje da Mike Bal one vrste fokalizacija gde se spajaju dve instance (pripovedna i instanca fokalizacije), bilo unutar pripovednog sveta (u tekstovima pripovedanim iz prvog lica) ili izvan njega (u tekstovima pripovedanim iz trećeg lica), zove spoljašnjim, a one gde su te dve instance razdvojene (tako da pripovedač postoji izvan pripovedanog sveta, a fokalizator unutar njega, što je moguće i u tekstu u prvom i u tekstu u trećem licu), zove unutrašnjima (1992: 12). Ovu podelu na spoljašnju i unutrašnju fokalizaciju, koja se temelji na položaju *subjekta* fokalizacije (onog ko gleda, oseća, misli) treba razlikovati od podele prema *objektu* fokalizacije (onog šta se gleda, oseća, misli). Objekat fokalizacije, napominje Biti, takođe može biti prikazan izvana ili iznutra (1992: 12).

### **3.5.2 Priča**

Aspekti su karakteristike koje se mogu videti u uređenoj priči u odnosu na fabulu (Bal 2000: 59). U aspekte spadaju: redosled, ritam, frekvencija, akteri, prostor i fokalizacija. Redosled, ritam i frekvencija već su razmatrani u prethodnim odeljcima. O akterima će biti reči u petom poglavlju disertacije. Ovde će stoga biti predstavljena zapažanja Balove o prostoru i fokalizaciji.

#### **3.5.2.1 Prostor**

Balova razmatra teorijske aspekte koncepta *prostora u priči*, dok mesto vidi kao topološku poziciju na kojoj se akteri nalaze i gde se događaji odigravaju (2000: 110).

Mesta se u principu mogu izmeriti, uneti u karte [...] Koncept *mesta* stoji u vezi sa fizičkim, matematički merljivim formama prostornih dimenzija. Naravno da mesta *ne postoje* u fikciji na isti način kao što je to slučaj u stvarnosti. Ali ona *moraju* postojati u fabuli, zbog naših vlastitih mogućnosti imaginacije. (Bal 2000: 111)

O samom odnosu prostora i mesta, Balova kaže: „Priča je određena načinom na koji je fabula prezentovana. U toku tog procesa, mesta su povezana sa određenim tačkama opažanja. Ta mesta, viđena u odnosu prema njihovoj percepciji, nazivamo prostorom” (2000: 111). Što se tiče tačke opažanja, ona može biti lik koji se nalazi u prostoru ili pak neka anonimna tačka opažanja može dominirati prezentacijom određenog mesta. Između prostora i likova se, uz pomoć čula vida, sluha i dodira, može prezentovati više različitih odnosa.

Prostor *u kome* se likovi nalaze ili ne nalaze, vidi se kao *kadar*. Balova naglašava da razlika između zatvorenih i otvorenih prostora može dati kadar koji funkcioniše veoma simbolično. Suprotnost snabdeva značenjem i unutrašnji i spoljašnji prostor. Na primer, lik se može naći u nekom prostoru koji on doživljava kao siguran, dok se pre toga, izvan tog prostora, osećao nesigurnim. I obrnuto, unutrašnji prostor može biti doživljen kao nesiguran, kao zatvaranje, dok spoljašnji može značiti oslobađanje i sigurnost. Primer upotrebe odnosa između unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora nalazimo i u kratkim pričama Bitijeve. Nebrojani junaci i junakinje njenih priča zaglavljani su u teskobi svojih malih, pretrpanih njujorških stanova, koja je odraz njihove unutrašnje teskobe, pod čijim pritiskom ni spoljašnji prostor ne deluje sigurno i oslobađajuće, ali makar može da na trenutak pruži nadu da postoji mesto na kom je moguće uklopiti se. Zato se mnogi njeni junaci sele na drugo mesto ili planiraju da to urade. U kratkim pričama Bitijeve, dakle, prostor gradi odnose sa likovima tako što odražava njihov karakter, način života i mogućnosti.

Može se ukazati i na način na koji je prostor popunjen. Ispunjavanje prostora se određuje objektima koji se u prostoru nalaze. Objekti svojom veličinom, bojom, oblikom, kao i rasporedom, određuju prostor, odnosno efekat koji taj prostor proizvodi na onoga koji se u njemu nalazi ili ga posmatra sa neke distance. Moguće je da u priči samo jedan objekat bude prezentovan u detalje. Na primer, u priči „Janus”, Andreina činija predstavlja objekat koji je tako prikazan. Balova razlikuje okvirni od tematizovanog prostora:

Okvirni prostor predstavlja samo okvir, mesto dešavanja. Presentacija ovakvog prostora, manje ili više detaljna, dovodi do manje ili više konkretne slike tog prostora. Prostor isto tako može ostati u potpunosti neprimećen. Ipak prostor je u većini slučajeva „tematizovan”, čak i napravljen samim objektom prezentacije, zarad samog sebe. Više nego mesto dešavanja, prostor postaje „mesto koje deluje”. Ima uticaja na fabulu i fabula postaje podređena prezentaciji prostora. Nije toliko bitno da se „*ovo* dešava ovde”, već je reč od tome da „je *ovde* tako” i ta činjenica dozvoljava da se to baš tu može desiti. (Bal 2000: 113)

Obe vrste prostora, i okvirni i tematizovani, mogu delovati kao stabilni ili dinamični prostor. Stabilni prostor je fiksirani okvir, tematizovan ili ne, u kojem se događaji odigravaju. Prostor koji funkcioniše dinamično jeste faktor koji omogućava kretanje likova. Taj prostor ne postoji kao fiksiran okvir već kao distanca koja treba da se pređe, kao prostor u kome se lik premešta. Pri tom, napominje Balova, „premeštanje može da ima različite ciljeve, a prostor je pri tome jedna od više ili manje važnih međufaza između odlaska i dolaska i može biti lakši ili teži za prelazak” (2000: 114).

### 3.5.2.2 Fokalizacija

U teoriji Balove, focalizacija je definisana kao „odnos između vizije i onoga što se vidi, uočenog” (2000: 119). Uz to, ona nalazi da je focalizacija „najbitnije, najprodornije i najsubtilnije sredstvo manipulacije” (Bal 2000: 138). Autorka smatra da je manjkavost prethodnih teorija, poput Fridmanove ili Štancelove, u kojima se koriste termini perspektiva ili pripovedačka perspektiva ili pripovedna tačka gledanja, u tome što ne prave eksplicitnu razliku između vizije putem koje se elementi prezentuju i identiteta instance koja tu viziju pretače u reči (2000: 119). Dakle, ne prave razliku između onoga *ko vidi* i onoga *ko kazuje*. Ženet je 1972. godine izneo uvid da instanca koja vidi ima drugačiji status od instance koja pripoveda. Ženet je uveo termin focalizacije u značenju koje je slično onome koje koristi i Mike Bal, koja smatra da je ovaj tehnički termin pozajmljen od fotografije i filma neuporedivo prikladniji od termina „perspektiva”, jer se vizijom „u velikoj meri može manipulirati, i time ju je teže odvojiti od emocija kako focalizatora i lika, tako i čitaoca Stoga jedan tehnički termin može pomoći da se pažnja zadrži na tehničkoj strani takvog sredstva manipulacije” (Bal 2000: 121).

Fokalizacija je, dakle, odnos subjekta i objekta fokalizacije, a odnos je sadržajna kategorija kada se radi o pripovednom tekstu: A govori ono što B misli da C radi (Bal 2000: 123). Zbog toga fokalizacija ne pripada nivou priče, srednjem sloju između jezičkog teksta i fabule.

Subjekt fokalizacije, fokalizator, jeste tačka sa koje se elementi posmatraju. Ta tačka se može nalaziti pri liku, dakle pri elementu fabule, ili izvan nje. Kada se fokalizator poklapa sa likom, taj će lik, tehnički posmatrano, biti u prednosti u odnosu na ostale likove. Čitalac gleda zajedno sa likom, i u principu će biti sklon da prihvati viziju koju prezentuje taj lik. Ovakvog fokalizatora, Balova označava kao LF, napominjući da on za posledicu ima pristrasnost i ograničenost. Fokalizator vezan za lik ne mora ostati vezan samo za jedan jedini lik, već se može premeštati sa jednog na drugi lik. U svakom slučaju, fokalizaciju koja se nalazi pri jednom liku koji nastupa u fabuli, Balova naziva internom fokalizacijom, dok onu koja ima fokalizatora koji funkcioniše izvan fabule, naziva eksternom, a takvog fokalizatora označava kao eksternog fokalizatora, EF.

Moguće su različite kombinacije: eksterna fokalizacija se može smenjivati sa fokalizacijom vezanom za lik ili se više likova može razmenjivati sa eksternom fokalizacijom. U vezi sa ovim, Balova razlikuje *nivoe fokalizacije*. Tipična situacija je ta da EF predstavlja prvi nivo fokalizacije (F1) i da u jednom trenutku poverava fokalizaciju internom fokalizatoru, fokalizatoru na drugom nivou (F2). Ponekad postoje eksplicitni znaci koji ukazuju na promenu nivoa: na primer, glagol „video/la” ili neki drugi glagol percepcije, predstavlja takav znak. U nekim drugim slučajevima, znak je implicitan i mora se izvesti iz drugih podataka. Postoji i mogućnost da eksterni fokalizator gleda zajedno sa likom, a da time fokalizaciju ne daje u potpunosti internom fokalizatoru. To se dešava kada se jedan objekat fokalizuje, i lik to isto može uočiti, ali se ne prikazuje jasno da on to zaista i opaža (Bal 2000: 133). Ovaj postupak se može uporediti sa slobodnim indirektnim govorom gde se pripovedna instanca, koliko god je to moguće, približava rečima lika ali ne dozvoljava liku da se on direktno obrati.

Moguće je i da celu priču fokalizuje eksterni fokalizator. Kako zapaža Mike Bal, „priča onda može izgledati objektivno, neutralno, pošto događaji nisu predstavljeni sa

tačke gledišta jednog od likova. Fokalizatorova pristrasnost onda nije odsutna, pošto nema takve stvari kao što je *objektivnost*, već je nejasna” (2000: 125). Balova insistira na nepostojanju objektivnosti i na manipulativnosti fokalizacije i to su možda i najznačajniji doprinosi njene teorije.

Fokalizovani objekat može stajati u stabilnom odnosu sa jednim fokalizatorom, ili u različitim kombinacijama. U svakom slučaju, slika koju dobijamo o nekom objektu određuje se fokalizatorom i obrnuto, slika koju fokalizator daje o objektu govori nešto o njemu. Objekat fokalizacije može biti uočljiv ili neuočljiv. Uočljiv je kada interni fokalizator zaista vidi nešto što stoji izvan njega. Primeri neuočljivog objekta fokalizacije bili bi, na primer, sadržaji snova, misli, fantazije i osećanja. Za odnose snaga između likova, kao i za stepen manipulacije koju poseduje fokalizacija, važno je ovo razlikovanje uočljivog od neuočljivog objekta. Balova daje primer: kada se u jednoj konfliktnoj situaciji jednom liku dodeli i fokalizacija uočljivog objekta i fokalizacija neuočljivog objekta, a drugom samo uočljivog, onda prvi lik, kao učesnik u konfliktu, ima prednost. To može dati čitaocu uvid u njegova osećanja i misli, dok drugi lik nema taj uvid koji čitalac dobija, tako da ne može reagovati na ono što ne zna (2000: 130). Ovakva nejednaka pozicija između likova može se videti u takozvanom pripovedanju u prvom licu i ona je usmerena na formiranje mišljenja o likovima. Time fokalizacija deluje veoma manipulativno. Važno je, upravo zbog velikog stepena manipulativnosti fokalizacije, imati dobar uvid u razliku između izgovorenih i neizgovorenih reči. Neizgovorene reči – misli, unutrašnji monolozi – koliko god da su opširne, nisu uočljive za ostale likove. I u ovome leži mogućnost manipulacije koja se često koristi.

### 3.5.2.3 Napetost

Fokalizacija pomaže da se sazna nešto i o različitim vrstama napetosti. Balova definiše napetost kao „rezultat prosedea, čime se kod čitaoca ili lika pobuđuju pitanja na koja tek kasnije dobijaju odgovor” (2000: 136). Postoji nekoliko mogućnosti:

- 1) Lik(likovi) zna(ju) više od fokalizatora.
- 2) Lik zna više od čitaoca.
- 3) Čitalac sa fokalizatorom zna više od likova.

Ukoliko pokušamo da analiziramo napetost, sledeći *znanje* čitaoca i likova, na osnovu informacija koje je dao fokalizator, postoje četiri mogućnosti:

- 1) Ni čitalac ni lik ne mogu odgovoriti na pitanje (ko je to uradio? šta se desilo? kako će se završiti?). Ovakvu početnu situaciju pronalazimo u gotovo svakom detektivskom romanu.
- 2) Čitalac već zna odgovor, ali lik ne zna. Ovde je reč o tome da li će lik na vreme naći odgovor.
- 3) Čitalac ne zna odgovor, dok ga likovi znaju. Tada se odgovor može otkrivati polako, u različitim fazama i sa različitim fokalizatorima, ili u formi zagonetke.
- 4) Kada su i čitalac i lik obavešteni o odgovoru, napetost ne postoji.

### 3.5.3 Fabula

Uprkos beskonačnom broju različitih formi, smatra Mike Bal, činjenica je da se priče (ili pripovedni tekstovi), prepoznatljive kao takve, nalaze u svim kulturama i svim socijalnim slojevima i zbog toga je Rolan Bart zaključio da svim tim pričama mora biti zajednički jedan model koji ih čini prepoznatljivim kao priče (2000: 140). Zato Balova poredi naratologiju sa opštom lingvistikom: kao što opšta lingvistika pokušava da formuliše opšte strukture i upotrebe jezika, a da pri tome ne poriče evidentne razlike koje postoje između njih, tako se i naratologija trudi da ponudi opšte principe, čime kulturne razlike upravo mogu postati jasnije i detaljnije predstavljene (2000: 140).

Kao prvi princip na kom se temelji zajednički model svih priča navodi se homologija – jednakost oblikovanja između lingvističke strukture rečenice i strukture celog teksta. Balova zapaža:

Čak se pretpostavljala i homologija između „dubinske strukture” pripovednog teksta, *fabule*. Ova pretpostavka se ne zasniva na dovoljno jakim argumentima i stoga ima jednak broj pristalica i protivnika. Verovatnije je da se podudarnost između rečenice i teksta, ili između rečenice i fabule, bazira na zajedničkoj *logičkoj osnovi*. (2000: 141)

Druga pretpostavka jeste to da postoji strukturalna podudarnost između fabula priče i „pravih” fabula, između onoga što ljudi rade i onoga što rade akteri u



izmišljenim fabulama. Čitaoci traže logičku liniju i u tekstovima kao što su fantastični i eksperimentalni tekstovi, čak je i sami stvaraju ukoliko ne mogu da je nađu.

Mišljenje Balove je sledeće:

Najveći broj pripovednih tekstova ispoljava homologiju u svojim fabulama. Konsekventno tome, većina fabula jeste konstruisana u skladu sa zahtevima ljudske *logike događaja*, ukoliko taj koncept nije suviše usko shvaćen. „Logika događaja” se može definisati kao tok događaja koji čitalac doživljava kao prirodnu pojavu i koji je u skladu sa svetom. (2000: 142)

U elemente fabule spadaju događaji, akteri, vreme i mesto. Oni se mogu podeliti na fiksne i promenljive elemente, odnosno na objekte, u koje spadaju akteri i mesta, i na procese, u koje spadaju događaji.

### 3.5.3.1 Događaji

Balova razlikuje tri kriterijuma za selekciju događaja, a to su: promena, izbor i konfrontacija. Selektovani događaji mogu biti dovedeni u međusobnu vezu na razne načine:

- 1) Događaji se mogu grupisati na osnovu *identiteta aktera o kome je reč*. Pri ovome se fabula deli na faze. Na primer, od događaja 1 do 6 je akter A subjekat, a od događaja 7 do 15 je akter B, i tako dalje.
- 2) Podela je moguća i na osnovu *prirode konfrontacije*. Da li je kontakt verbalan (govor), mentalni (misli, osećanja, uočavanje) ili telesni? Da li su ti kontakti uspeli, neuspeli, ili se ne mogu odrediti? Ukoliko je, na primer, kontakt između dva najbitnija aktera pretežno mentalan i bez uspeha, onda bi se moglo zaključiti, ukoliko ostali podaci to potvrđuju, da se radi o otuđenju – dominantnoj temi dvadesetog veka.
- 3) Događaji se mogu postaviti nasuprot *protoku vremena*. Neki događaji se mogu desiti istovremeno, dok ostali slede jedan za drugim. Ove su forme sukcesivnih nizova ponekad prekinute rasponom vremena u kome se ništa ne događa, ili bar ništa ne pripoveda.
- 4) I *mesto* može dati povod strukturisanju. Zavisno od fabule o kojoj se radi, različite suprotnosti mogu biti relevantne: unutra-napolju, iznad-ispod, grad-selo, ovde-tamo, itd.
- 5) Najrelevantnija osnova za podelu događaja jeste *motivacija*. Na osnovu motivacije može se napraviti razlika između epsko-herojske poezije, sa njenom nacionalističkom motivacijom, i fabule u ženskim časopisima, gde se radi o upozorenjima na opasnost ili oslobađanje od skrivenih težnji.

### 3.5.3.2 Vreme

Iako jedinstvo vremena važi kao norma samo u klasičnoj tragediji, i u fabuli pripovednih tekstova vremensko trajanje takođe predstavlja element koji može da ima značenje. Prva, vrlo uopštena distinkcija može biti između *krize* i *razvoja*. Prema Balovoj, razlika između krize i razvoja je relativna (2000: 174). Jedna forma prelazi u drugu. Ponekad je izbor krizne ili razvojne forme karakteristika određenog autora.

Balova predstavlja sledeće posledice koje izbor jedne od ove forme ima na fabulu:

1. Razvojnou formom možemo prezentovati u hronološkom redosledu, dok kriza implicuje ograničenje.
2. Prilikom razvoja, globalno značenje se sporije gradi iz niza događaja. U kriznoj formi značenje je centralno i daje informacije o onome što bismo mogli nazvati sporednim elementima. Kriza je reprezentativna za aktere i njihove međusobne odnose.
3. Ograničenja su ipak neophodna i u razvoju. Ne prezentuje se ceo život, već njegovi delovi, što se postiže preskakanjem, skraćivanjem, sažimanjem, kao i proširenjem nekih drugih delova. Isto tako, i krizna forma se retko javlja kao čista. Ne javljaju se sažimanje, preskakanje ili detaljno prezentovanje, već korišćenje takozvanih *sporednih puteva*. Mike Bal pominje dve vrste sporednih puteva: prizivanje sećanja, kojim se neki protok vremena može znatno proširiti, i ukazivanje na prošlost i budućnost.

Mogućnosti proširenja krizne forme i suženja razvojne forme usko su povezane sa aspektom hronologije. Ove tehnike skraćivanja vremenskog trajanja i paralelnog proticanja različitih linija fabula, ostavljaju posledice po hronologiju.

Kada je u pitanju elipsa, izostavljanje elemenata koji pripadaju jednom nizu, deo vremena se preskače i to tako da čitalac izostavljeno i ne primeti. Ipak, često se dešava da se izostavljeni događaji mogu dozvati u drugim delovima teksta. Elipsa upravo ovoj pojavi i duguje snagu svog značenja. Razvoj paralelnih linija fabule otežava pronalaženje hronološke linije fabule. Ono što Mike Bal interesuje kada je reč o elipsi i paralelama jeste to „da nepotpune informacije, koje nisu nikada popunjene, ostavljaju praznine u konstruisanoj fabuli i time zamagljuju sliku koju dobijamo” (2000: 177).

### 3.5.3.3 Mesto

Lotman je istakao moć prostorne dimenzije u ljudskoj imaginaciji. Pošto je prostorno razmišljanje ljudska osobina, ne čudi to što prostorni elementi u fabuli imaju značajnu funkciju.

Grupisanje mesta u međusobnom odnosu je pri tome način da se dobije uvid u odnose između elemenata. Česti su sledeći kontrasti:

- Kontrast *unutra-napolju*: *unutra* može značiti zaštitu, a *napolju* opasnost, ili *unutra* može označavati skučen prostor, a *napolju* slobodu. Moguća je i kombinacija ta dva značenjska para, ili razvoj od jednog ka drugom.

- Kontrast centralnog trga i sveta oko njega: centralni trg funkcioniše kao sastajalište gde su akteri međusobno suprotstavljeni, a svet oko njega je prostor u kom svaki akter posebno mora da se bori za sebe.

- Prostorne suprotnosti mogu biti i mnogo apstraknije: kada se više mesta, podeljenih u grupe, poveže sa psihološkim, moralnim i ideološkim suprotnostima, prostor može predstavljati važan strukturalni princip. Na primer, visoko-nisko povezano sa dobro-loše jeste kontrast koji je zapadna književnost nasledila iz biblijske vizije pakla i nebesa i iz latinske i grčke mitologije.

Fabule su ponekad u potpunosti konstruisane na prostornim suprotnostima. Primer za ovo je roman *Robinzon Kruso*. Kruso najpre beži od ugnjetavačkog društva izabравši more, a zatim je zatvoren u vlastitu samoću, i na kraju uči kako da od svog pritvora napravi drugu vrstu slobode. Ipak, težnja ka društvu, koja ga muči, i dalje postoji, te se ovde ukršta drugi par suprotnosti.

Posebnu ulogu može imati granica između dva suprotstavljena mesta. Recimo, prodavnica kao prelaz između napolju i unutra, more između društva i samoće, plaža između kopna i mora, park između urbanog i prirode, najčešće funkcionišu kao prelazna faza. A moguće je upravo na takvoj granici biti uhvaćen u klopku (2000: 181).

### 3.5.3.4 Njujork i drugi gradovi sa istočne obale kao prostori radnje i percepcije u kratkoj prozi En Biti

U gotovo svim pričama Bitijeve urbani prostor funkcioniše u neku ruku kao produžetak psihe likova, značajno dopunjavajući i potertavajući stanja i raspoloženja junaka. Najčešće je taj grad Njujork, mada se javljaju i drugi gradovi sa istočne obale: Ričmond, Mejn, Vermont, Šarlotsvil, a u nekoliko priča radnja se odvija na sunčanoj Floridi.

U pričama „Gravitacija” i „Veliki svet tamo napolju”, šetnja Njujorkom junacima kupuje malo vremena pre suočavanja sa neizbežnim; omogućava da razmisle i saberu se pre nego što se vrata u svoje stanove. U priči „Gravitacija”, junakinja zna da sve dok su Nik i ona na ulici, odlaže se momenat kada će se on vratiti kući, Barbari, i zato insistira da hodaju nekoliko blokova umesto da uzmu taksi. Slike koje im promiču pred očima za to vreme prenesene su iz junakinjinog ugla – Njujork je prostor njene percepcije:

Jesen 1979. Tokom šetnje videli smo dvoje kako se ljube, troje ljudi koji su šetali psa, jedan par se svađao, taksista koji se parkirao ispred dragstora skidao je gornjak od džinsa i oblačio crnu kožnu jaknu. Navukao je kožnu kapu na čelo, bacio gornjak na zadnje sedište i odvezao se ka centru grada pošto je napravio zaokret u obliku slova U na Park aveniji. Neki čovek posmatrao me je kao da stojim iza vašarske tezge i delim poljupce, a jedna žena je Nika pogledala tako izazovno da je počeo da se smeje, ne mareći što ga ona može čuti.

„Ne mogu to da podnesem”, kaže Nik.

Pri tom ne misli na njujorške ludosti.

*(Ono što beše moje 38-9)*

Reni u priči „Veliki svet tamo napolju” šeta njujorškim ulicama u pokušaju da odagna napetost. Odlazak do „Gudvila” je dobar razlog da se izađe iz klaustrofobičnog stana u kom se odvija pakovanje radi preseljenja. Slike Njujorka promiču pred njenim očima i teraju je na razmišljanje:

Neki čovek u crnoj trenerci sa brojem jedan na leđima protrča kraj nje. Iza ugla pojaviše se tri dečaka koji su iz plastičnih pakovanja u obliku cevi pili na slamku sjajnu zelenu limunadu i smejali se. Prošla je pored perionice i udahnula miris pare. Vlasnici su počinjali da rade pre nego što se ona budila i često ostajali u radnji i pošto bi otišla na počinak. Videla je koliko se Njujorčani iscrpljuju, i od toga je i sama postajala iscrpljena. Činilo se da je čitav grad ništa drugo do konzervirana energija. A možda je ona pesimista – možda samo pokušava da nađe opravdanje za odlazak. Zbog istog tog pesimizma, dala je otkaz mnogo ranije nego što je bilo potrebno. Uprkos doktoru, i ona i Tad sumnjali su da je pobačaj nastupio upravo zbog dugog radnog vremena i napetosti na poslu. *(Ono što beše moje 60)*

Hodala je ulicom, pokušavajući da odagna nategnute rasprave i napetost. U pokrajnjoj uličici hrana za ptice bila je posuta ranije no obično. Golubovi su panično uzletali kad bi im se približila, ali su sletali i nastavljali da kljuckaju još pre nego što bi prošla. Jednog dana videla je kako dečaci hranu za ptice prskaju biljnim otrovom. Nasmejala su se i pobjegli. Dečaci iz susedstva stalno su se smejali i tukli, a kad su pušili, preklapali su usta celom šakom, kao gangsteri iz starih filmova.

Dok je na Osmoj aveniji čekala da pređe ulicu, jedan čovek u crvenim patikama i kaputu sa izbočinama ispod miški zatražio je od nje nešto novca. „Nemam para”, rekla je. „Ako nemaš para, što onda izgledaš bolje od mene?” dobacio joj je.

U ovom gradu nije joj se dopalo to što nikad nije bila sigurna ko je u oskudici, a ko ne. I dok je razmišljala o tome, prolaznici su joj govorili da se osmehne.

*(Ono što beše moje 60-1)*

U ovoj priči, junaci su u potrazi za Hemingvejevim dobrim mestom, mestom boljim od Njujorka. U stanju su prelaza, zarobljeni između Njujorka i Konektikata u koji se sele, a junakinjina garderoba završava u rukama transvestita, ljudi „zarobljenih” u prostoru između dva pola.

„Ti se ponašaš kao da je Njujork normalno mesto”, poručuje Nil u noveli *Šetnje sa muškarcima* (2010: 63), u pokušaju da opravda svoje „dopola bizarne, a otpola apsurdne” (Gordić Petković 2011: 221) savete i postupke. Njujork je u ovoj noveli predstavljen kao mesto mogućnosti, ali i opasnosti. Junakinja dolazi u njega kao mladi diplomac sa Harvarda, magnetski privučena muškarcem duplo starijim od sebe, zbog čega napušta sopstveni mali raj koji je stvorila sa svojim momkom na farmi u Vermontu, dakle, na mestu koje je posve drugačije od Njujorka. Nakon više godina provedenih u Njujorku, gde joj se dešavaju brojne stvari, istovremeno ironične, bizarne i satirične, ona napušta ovaj grad – seli se na farmu u Virdžiniji i posvećuje pisanju romana. Jedini Njujorčanin sa kojim ostaje u kontaktu je Eč, homoseksualac iz komšiluka sa kojim se sprijateljila tokom godina stanovanja u istoj zgradi.

Za razliku od megalopolisa kakav je Njujork, ostali gradovi u kojima žive junaci En Biti, mnogo su manji i njihovi stanovnici se međusobno poznaju, premda otuđenost među njima nije ništa manja nego u Njujorku. Takav je slučaj u pričama „Govorkanja” i „Završno kamenje”. Otuđenost i usamljenost imaju nešto drugačiji oblik nego u Njujorku. U priči „Govorkanja”, mesto dešavanja je Mejn, „uspavani mali grad” („Govorkanja” 19) po kome uvek kruže razne priče. Radnja ove priče teško da bi se mogla smestiti u užurbani Njujork: mentalitet ljudi iz manjeg mesta i

njihove predstave o moralu neophodan su element radnje. Četrdesetšestogodišnja junakinja Mari, nezaposlena i razvedena, živi sama i često menja partnere, koje njena mnogobrojna šira porodica prihvata ili ne prihvata. Ukoliko ga prihvati, taj muškarac postaje „Don za tu godinu” („Govorkanja” 10) – zamena za njenog bivšeg muža Dona, koji se neverovatno dobro slagao sa muškim članovima njene familije i kome bi očigledno želeli da pronađu adekvatnu zamenu. Prividna porodična prisnost nije ništa drugo do licemerje. Marin odgovor Bazu, „ovogodišnjem Donu” („Govorkanja” 12), na pitanje kakav je osećaj biti deo tako velike porodice, sastoji se u tome da ga ona podseća na činjenicu da je u pitanju „novoengleska porodica: nema razloga da se misli kako se bilo koji član porodice upliće u život nekog drugog člana” („Govorkanja” 12). Odgovor je ironičan, naravno, kada se zna da je Marina znatno mlađa sestra Mori umrla kao tinejdžerka tokom nestručnog abortusa kod nekog nadri-lekara kod kog ju je poslala rođaka Dasti, ujka-Rojerova žena. Tema je u porodici tabu; nešto o čemu se ne govori. Mari godinama ide na terapiju kod psihijatra kako bi se izborila sa Morinom smrću, smrtima oba roditelja koje su ubrzo usledile, kao i sa upornom tišinom porodice u vezi sa Morinom smrću. Tragični događaj doveo je do razvoda između ujka-Rojera i Dasti, posle čega je Rojer pozvao Mari i Si Si da dođu i isprazne Dastine fioke. Mari je u jednoj fioci pronašla trideset dolara, uzela ih i kupila skupi šampanjac koji je polako pila, „mrzeći Dasti sa svakim gutljajem sve više” („Govorkanja” 25). Slika preturanja po tuđim fiokama odgovara zabadanju nosa u tuđe stvari, modusu na koji funkcioniše Marina porodica i malo mesto uopšte.

Razlike između sela i grada, odnosno njihovih stanovnika, naglašene su u pričama „Plejbek” i „Brinuti o nečemu”. U prvoj priči, Eš u pismu za Holi piše:

„Oni te sigurno huškaju protiv mene, ali šta oni znaju. Oni su tu s tobom, na selu, ali oni su ljudi iz grada. To je onaj soj koji zbog jedne ogrebotine odseca celu ruku. Oni će pokušati da zaleče tvoje rane, ali na kraju će ti doći glave. [...] Jesi li sigurna da sam ja samo naivni seljačić kao što bi Džejn i tvoj brat želeli da misliš?” (*Ono što beše moje* 25)

Muškarac sa sela, Eš, ostaje dosledan svojoj nameri da osvoji ženu koju voli, uprkos svim preprekama, dok se Njujorčanin Džejson, Džejnin ljubavnik, ponaša kukavički. Vraća se ženi, ali ne želi da prekine ljubavnu avanturu sa Džejn – poziva je na nedeljni doručak iz restorana „Empajer”: „Pomodno, zabavno mesto, tamo Holi i Eš nikad ne bi ni kročili.” (*Ono što beše moje* 25). Njujork je ovde predstavljen kao

mesto koje lako ostavlja rane razočaranja na preosetljivim junakinjama, dok im odlazak na selo pruža šansu da se oporave.

U priči novijeg datuma, „Brinuti o nečemu”, razlika između sela i grada služi da se uvede i tema roditeljskog nerazumevanja izbora koje prave njihova odrasla deca, što je česta tema priča Bitijeve koje nastaju u dvadeset prvom veku. Mendi je mlada devojka poreklom iz jednog sela u Virdžiniji, koja živi u Njujorku i nastoji da se uklopi u „ono na šta se življenje u Njujorku svodi: prihvatanje i improvizaciju” (*Ludosti* 158). Virdžinija je prostor sećanja, a Njujork prostor radnje. U trenutku nesigurnosti u sebe i nerazumevanja onog što se upravo dogodilo u hotelskom baru, junakinja čuje očev glas, kako je za Božić pita: „Zašto želiš da živiš na ovakvom mestu? Zašto se ne vratiš u Virdžiniju? I u Virdžiniji ima gradova. Ričmond je grad.” (*Ludosti* 170). Na kraju priče, nakon napornog dana, junakinja pokušava da zaspi brojeći ovce, a miris posteljine služi kao objektivni korelativ koji je premešta u Virdžiniju, „gde je mogla da vidi sebe kako stoji na ogromnom zelenom polju na kom nije bilo ni jedne ovce, iako je njen deda, spuštenog pogleda, sigurno preuzimao brigu o nečemu.” (*Ludosti* 171).

#### 4. Analiza

Predmet analize ove disertacije čine ukupno četrdeset četiri priče. To su: šesnaest priča iz zbirke *Tamo gde me budeš našao* (*Where You'll Find Me*) (1986), deset priča iz zbirke *Ludosti* (*Follies*) (2005), osamnaest priča uzetih iz više različitih zbirki i časopisa: „Vikend” (‘Weekend’ 1976), „Oktaskop” (‘Octascope’ 1978), „Kuća u plamenu” (‘The Burning House’ 1979), „Nauk padanja” (‘Learning to Fall’ 1979), „Plejbek” (‘Playback’ 1979), „Kao staklo” (‘Like Glass’ 1979), „Gravitacija” (‘Gravity’ 1979), „Plesanje” (‘Dancing’ 1982), „Med” (‘Honey’ 1986), „Takve prilike” (‘Such Occasions’ 1990), „Drugo pitanje” (‘Second Question’ 1991), „Ono što beše moje” (‘What Was Mine’ 1991), „Zakopano blago” (‘Buried Treasure’ 1996), „Uragan Karlvil” (‘Hurricane Carleyville’ 2000), „Završno kamenje” (‘Coping Stones’ 2005), „Govorkanja” (‘Talk’ 2006), „Ugostiteljka” (‘The Caterer’ 2010), „Čovek sa kapuljačom u Ksanadu” (‘Hoodie in Xanadu’ 2010). Osim navedenih priča, u korpus ulazi i novela *Šetnje sa muškarcima* (*Walks With Men* 2010) na čijem primeru ćemo pokušati da ustanovimo da li se minimalizam i u dužoj formi, kakva je novela, zasniva na sužavanju vidnog polja pripovedača.

Radi lakše analize i interpretacije, koristićemo podelu priča zasnovanu na sličnosti njihovih tema. Glavne teme u pričama Bitijeve su: problematika različitih ljubavnih i porodičnih odnosa, prijateljstvo, individualna iskustva junaka koja vode njihovom sazrevanju ili predstavljaju pokušaj prihvatanja i razumevanja sopstvene prošlosti. Najčešće se ove teme prepliću, no, u pokušaju pružanja što preglednije analize, podelićemo priče iz korpusa na tri tematske celine: priče o ljubavi i porodici, priče o prijateljstvu i priče o prihvatanju prošlosti i sazrevanju.

Osim isprepletanosti, povezanosti priča bez obzira na to kojoj celini pripadaju doprinosi snažna paradigmatičnost likova i situacija. Ove paradigme postaju sve zanimljivije što su njihova istovetnost i ponovljivost uočljivije. Ponavljanje motiva i reciklaža likova mogu biti vidljivo potencirani, te su iz priče u priču prisutni upečatljivi motivi poput razvoda, preljube, abortusa, „vijetnamskog sindroma”, ili pak motivi suptilno udenuti u naraciju i naoko nevažni, kao što je zmiya u priči „Plejbek”



ili kostimi kostura za Noć veštica u pričama „Skeleti” i „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje”.

Na planu jezika, autorka pribegava takozvanom efektu nedostajanja – govoru fragmenata i ekonomičnosti. Na planu pripovedanja namerno nedostaju neki elementi: centralna tema, dosledna karakterizacija likova i jasan vremenski plan, a umesto toga beleže se trivijalni momenti i pojmovi i slede nemotivisane digresije.

#### 4.1 Priče o ljubavi i porodici

U svim pričama o ljubavi i porodici kao zajednički imenitelji izdvajaju se neverstvo, kriza, usamljenost i besciljnost. Ljubavni i porodični odnosi predstavljaju polje gde se vode neprestane bitke, smatra Margaret Etvud, koja sagledava odnose između junaka u kratkim pričama Bitijeve koristeći metaforu bojnog polja:

[...] šta se događa tamo na ivici te nestabilne i sumnjive ničije zemlje poznate kao međuljudski odnosi? Kakav je tok okršaja, barem u području koje ćemo grubo definisati kao Njujork, sa Vermontom kao najsevernijom tačkom i Virdžinijom kao najjužnijom? (Ponekad se ljudi iz ovih priča sele u Kaliforniju, ali tajno čeznu za istočnom obalom, na kojoj sneg ne dolazi u malim skupim paketima.) Šta se sve dogodilo svim onim ljudima koji su odrasli zaista verujući u to da je ljubav sve što je u životu potrebno? Da li iko pobeđuje u ratu između muškaraca i žena i da li je to uopšte rat? Kako se život, sloboda i potraga za srećom slažu ovih dana? (Etvud 1982)

Sukob između junaka je pritajen, kao što je pritajeno i neodređeno ono što ih muči. Etvudova smatra da ono što muči junake Bitijeve nije život, kako bi se moglo na prvi pogled pomisliti, nego je to, paradoksalno, sloboda. Sloboda, ta krilatica Amerike šezdesetih godina, pretvorila se u slobodan pad ili bestežinsko stanje u pričama Bitijeve, primećuje Margaret Etvud, budući da su ovo vrlo česti motivi u njenim pričama („Nauk padanja”, „Gravitacija”, „Kuća u plamenu”, „Zakopano blago”). Većina junaka želi upravo suprotno: oni žele da se spuste na zemlju, da se skrse na jednom mestu, ali im to ne polazi za rukom.

Kao i Karverove, priče o emotivnim vezama En Biti računaju se u dva različita pravca: ili se prikazuju prizori iz svakodnevnog života para, ili se osvetljavaju prelomni trenuci i krize. Iza monotonije svakodnevice često se kriju potisnuti problemi, osećanja koja junak ili junakinja u datom trenutku još uvek ne mogu da

prihvate, a ponekad čak ni da osveste i, neretko, prigušena potreba za promenom. Probleme u partnerskim odnosima obično uzrokuju preljuba ili paničan strah od nje, otuđenje ili nepoverenje. Odnose među partnerima remete i jednoličnost življenja, nedostatak komunikacije i duboko nerazumevanje i nepoznavanje. Ono što je karakteristično za obe podgrupe priča je odsustvo oscilacija, kako na planu dešavanja, tako i na planu pripovedanja: junaci ne ispoljavaju osećanja, a i pripovedačev ton je strogo kontrolisan – u njemu nema signala koji bi odali uzbuđenje, napetost ili šok.

Ovoj tematskoj grupi, koja je najbrojnija, u manjoj ili većoj meri, pripadaju sledeće priče: „U beloj noći”, „Sneg”, „Preuzimanje kontrole”, „Skeleti”, „Veliki svet tamo napolju”, „Koni Ajlend”, „Kada mogu ponovo da te vidim?”, „Na visini”, „Janus”, „Dobra stara vremena”, „Tamo gde me budeš našao”, „Oktaskop”, „Vikend”, „Kuća u plamenu”, „Nauk padanja”, „Kao staklo”, „Gravitacija”, „Ono što beše moje”, „Takve prilike”, „Nađi i zameni”, „Brinuti o nečemu”, „Mostre”.

#### **4.1.1 „Kao staklo”**

Slika slomljenog stakla u ovoj priči ima važnu ulogu ne samo u osvetljavanju unutrašnjosti junakinje, već i kao element koji povezuje scene. Odvijanje priče na ovakav način dozvoljava čitaocu da prati kretanje svesti i emocionalno stanje junakinje. Ona priča svoju priču, dok u isto vreme nastoji da se izbori sa bolom koji oseća dok traje proces njenog razvoda. Ni u jednom trenutku ne govori otvoreno o svojim osećanjima, ali čitalac zna kako se ona oseća povodom razvoda jer Bitijeva ponavlja slike predmeta od stakla, i to tako što opisuje isključivo njihovu krhkost. Ti predmeti su: prozorsko staklo, stakleno okno iznad ulaznih vrata, staklo na krovnom prozoru i stakleni pritiskač za hartiju. Osim toga, sama junakinja koristi poređenje sa slomljenim staklom: ona izlazi na prstima iz sobe svoje usnule kćeri Elize na sledeći način: „krećući se pažljivo kao da hodam po razbijenom staklu” (*Ono što beše moje* 31). Krhkost staklenih predmeta reflektuje unutrašnju krhkost junakinje. I pripovedanje odgovara ovakvom emocionalnom stanju junakinje, jer je ono u fragmentima, isprekidano i lišeno hronologije događaja o kojima se pripoveda. Ponavljanje slike slomljenog stakla, svaki put u nešto drugačijem obliku, ima

funkciju vezivnog tkiva ovako isprekidanog, nelinearnog pripovedanja. Ukoliko bismo uklonili slike slomljenog stakla, pripovedanje bi izgubilo svoje vezivne niti.

U priči, dakle, postoji neslaganje između redosleda po kom su se događaji zaista dogodili i redosleda po kom su predstavljeni u pripovedanju. Rečeno terminima ruskih formalista, fabula i siže se ne poklapaju, tako da nije primenjiva njihova shema *abc*, nego su zastupljeni flešbekovi, koje oni shematski prikazuju kao *acb*, dok sama priča počinje *in medias res*, odnosno od sredine umesto od početka. Priča počinje tako što junakinja gleda u sliku svog uskoro bivšeg muža, Pola, dok je bio dete. Zatim ona pripoveda o dva događaja iz prošlosti koja su „slična, iako nemaju ništa zajedničko” (*Ono što beše moje* 28). Oni zapravo imaju nešto zajedničko – slomljeno staklo, iako junakinja tvrdi suprotno. Junakinja na momente deluje kao nepouzdan pripovedač. Sledi epizoda o Normanu, slepom čoveku kome junakinja jednom nedeljno čita, i potom se priča završava njenim komentarima o onoj istoj muževljevoj fotografiji, dok Eliza spava, a ona se igra staklenim pritiskačem za hartiju, rizikujući da probudi dete i prisećajući se razgovora sa Normanom koji je vodila tog dana. Takajuki Jamamoto daje pregled hronološkog redosleda događaja i njihovog redosleda u pripovedanju, u sledećoj tabeli (2013: 10):

Tabela 2.

Hronološki sled događaja	Događaji	Sled događaja u priči
1	Nastanak fotografije junakinjinog uskoro bivšeg muža Pola sa ocem i psom. Pol je mali dečak na fotografiji.	
2	Poseta junakinjinoj sestri i njenom vereniku i događaj u njihovom stanu.	3'
3	Junakinja i Pol su rastavljeni.	
4	Incident koji se zbio trinaestog februara (veče uoči dana Svetog Valentina).	2'
5	Prva poseta slepom prijatelju Normanu, u njegovom stanu.	5'
6	Razvod je okončan.	
7	Druga poseta Normanu.	7'
8	Junakinja gleda Polovu fotografiju iz detinjstva.	1'
9	Junakinja priča svojoj šestogodišnjoj kćerki, Elizi, događaje 2 i 4.	4'
10	Junakinja se seća Polovih komentara o fotografiji iz detinjstva i njenom nastanku, dok Eliza spava.	6'

Kako primećuje Jamamotova, prva scena u priči (1'), scena gledanja u fotografiju, potcrtava značaj vizuelnog elementa u priči (2013: 10). Ova fotografija ima dve funkcije:

Prvo, ona pripovedanju daje čvrst strukturni okvir. Priča počinje i završava se junakinjinim gledanjem u ovu fotografiju. Drugo, Bitijeva koristi ovaj okvir kako bi povezala dve vremenske faze, prošlost i sadašnjost. Priča počinje u sadašnjosti, zatim se pomera u prošlost kroz niz sećanja, da bi se na kraju vratila u sadašnjost. Cela priča je strukturirana oko ove fotografije, preko koje ženski pripovedač ulazi u svoj lični svet priče, kao što Alisa ulazi u Zemlju čuda kroz ogledalo. (Jamamoto 2013: 10)

Flešbek koji se javlja usled gledanja u Polovu fotografiju, sećanje na incident koji se zbio veče pred dan Svetog Valentina, čini drugi segment priče (2'). Te večeri, pošto su već bili rastavljeni i živeli odvojeno, junakinja je popila malo više i zamolila komšiju Larija da je pusti u svoj vrt koji gleda na Polovu spavaću sobu, kako bi mu izrecitovala Ofelijinu pesmu pred sutrašnji praznik. Prvi i drugi segment povezani su pomoću dve slike, dva izraza Polovog lica, koje služi kao objektivni korelativ: izraz njegovog lica na fotografiji iz detinjstva je, kako junakinja zaključuje, izraz „deteta koje odsutno gleda u daljinu” (*Ono što beše moje* 28). Koliko god junakinjin pogled u njegovo lice na fotografiji bio ispitivački, ona ne uspeva da iz njega zaključi ništa drugo do da se dečak dosađuje i gleda u daljinu. Slična situacija se ponavlja trinaestog februara, nakon što junakinja gađa Polov prozor kamenčićem kako bi ga pozvala: „Onda sam svu svoju pažnju upravila na lice svog muža koje se pojavilo na prozoru, najpre izobličeno od besa, a onda začuđeno” (*Ono što beše moje* 30). Junakinjino fiksiranje pogleda na Polovo lice u obe situacije, odraz je njene očajničke čežnje za njegovom pažnjom i u oba slučaja ona ne dobija tu pažnju. Dete na fotografiji gleda u daljinu, umesto u objektiv, tako da im se pogledi ne sreću. U drugom segmentu, Pol silazi po nju i uz prekore je grubo uzima za ruku, vodeći je gore u stan, ali se na stepeništu predomišlja i ostavlja je pred vratima koja ljutito zalupi za sobom. Junakinja ostaje pred vratima nekadašnjeg zajedničkog stana i posmatra „kako se preko četiri staklena okna iznad vrata šire pukotine, tanke kao vlas” (*Ono što beše moje* 30). Opis naprslog stakla je vrlo sažet i krajnje jednostavan, ali je slika koju čitalac ima pred očima veoma živa. Jamamotova smatra da postoje dva razloga za ovo: prvi je to što nam je skoro svima dobro poznata situacija treskanja vratima i slika naprsnutog stakla, a drugi je emocionalni efekat slike. Čitalac

lako povezuje junakinjin bol sa sudbinom prozorskih okana iznad vrata, budući da su njena usamljenost i čežnja za Polom nagovešteni neposredno pre ove scene (2013: 12).

U drugom segmentu (2'), postoji jukstapozicija dva prozora, kojom se postiže osvetljavanje junakinjine krhkosti. Kada ona baci kamenčić na Polov prozor, ne dolazi do razbijanja stakla, ali kada nekoliko trenutaka kasnije Pol zalupi vratima, staklena okna pucaju. Jamamotova daje dragocene komentare o ovome:

Za razliku od Pola, junakinja nije u stanju da bilo šta slomi, što ukazuje na to da njoj nedostaje snaga koju on ima, a to je zapravo snaga da se otrgne od emocionalne paralize i nastavi sa sopstvenim životom. Nešto kasnije u priči, pojavljuje se još jedan prozor – prozor u Normanovom stanu. Norman je lik koji stoji u kontrastu sa Polom. Bitijeva ih kontrastira u odnosu prema prozorskom staklu: za razliku od Pola, Norman nije u stanju da slomi staklo. On je ranjiv, poput junakinje, samo što njegova ranjivost potiče od njegovog slepila. Junakinjina snažna privrženost slepom čoveku naglašava njeno psihičko slepilo – pri kraju priče, ona priznaje svoju nevoljnost da uvidi sasvim očigledne stvari: „zašto li sam napravila misteriju oko nečeg što ima tako jednostavno rešenje?” (2013: 12)

Odmah nakon flešbeka koji čini drugi segment priče (2'), sledi još jedan flešbek (3'): junakinja se seća porodične posete svojoj sestri, a ovaj događaj se zbio „u srećnija vremena” (*Ono što beše moje* 31), odnosno u vreme kada su Pol i ona još uvek bili srećan bračni par. Opet slika slomljenog stakla služi kao spojnica sa prethodnim segmentom. Ovoga puta, prizor je veseo – u sestrinom stanu je sedeljka, veseo žamor od ljudi koji jedu, piju, ćaskaju – ali značajno je to da je ponovo Pol taj koji lomi staklo, iako to čini u dobrom raspoloženju, dok otvara bocu šampanjca.

U četvrtom segmentu (4'), junakinja prepričava navedena dva događaja svojoj šestogodišnjoj ćerki, Elizi. Devojčica pita u čemu je suština te dve priče, ali junakinja nema odgovor na ovo pitanje:

E pa ne znam, stalno joj govorim da ne znam. Valjda u tome što je on staklo razbio sasvim slučajno; to što je čep probio staklo, to je čudo. Suština je u ovome: slomljeno staklo je slomljeno staklo. (*Ono što beše moje* 31)

Junakinja odbija da pripíše značaj slomljenom staklu, ali čitalac proze En Biti zna da je sve što od njenog teksta može dobiti samo površina dubokog jezera. Svestan je da junakinjin komentar zapravo potvrđuje ono što ona negira. Da bi čitalac video šta je ispod površine, on mora da zaroni, odnosno da stvori značenje: slomljeno staklo je mnogo više od slomljenog stakla. Da je tako, ukazuje vraćanje na ovu sliku kroz celu priču.

U poslednjem segmentu (7'), koncentracija ovih slika je veoma gusta. Jamamotova posvećuje posebnu pažnju ovom segmentu, deleći ga na tri sekvence. To su tri pasusa iz kojih se segment sastoji, 7'a, 7'b i 7'c (2013: 13). Prelazi između ove tri sekvence su vrlo nagli. Sekvenca 7'a ponovo prikazuje junakinju koja gleda u Polovu fotografiju. Vraćanjem na početnu scenu, Bitijeva postiže efekat zamrznutog momenta iz života junakinje. Utisak je da protok vremena ne postoji. Sledeća sekvenca, 7'b, premešta se u Elizinu sobu; dok devojčica spava, junakinja baca u vis i dočekuje na dlan težak stakleni pritiskač za hartiju, rizikujući da on tresne na pod i probudi dete. Poslednja sekvenca, 7'c, predstavlja junakinjin flešbek: ona se priseća razgovora sa Normanom od pre nekoliko časova. Na kraju segmenta 7', koji predstavlja i kraj cele priče, junakinja je sama sa sobom i sa pitanjem na koje nema odgovor: „šta da se čini s krhotinama tuge?“ (*Ono što beše moje* 33). Budući da nedostaju prelazne fraze između pasusa 7'a, 7'b i 7'c, prelazi su olakšani ponavljanjem slika slomljenog stakla. Ponavljanjem ovih slika, ponavljaju se i emocije koje one bude. Ovo ponavljanje, uz ponavljanje scene gledanja u Polovu fotografiju ujedno omogućava povezivanje poslednjeg segmenta, 7', sa ostatkom priče i daje pripovedanju utisak celovitosti.

#### 4.1.2 „Janus”

Kao i priča „Kao staklo”, priča „Janus” je veoma uspešan primer nelinearnog pripovedanja Bitijeve kojim upravlja vizuelizacija. Za razliku od junakinje koja pripoveda u priči „Kao staklo”, koja je subjektivna u potpunoj obuzetosti svojim bolom, Andrea u priči „Janus” pokazuje izvestan stepen emocionalne uzdržanosti i postoji nastojanje da se pruži objektivni prikaz njene situacije. Ovakav efekat postignut je korišćenjem različitih pripovedača: u prvoj priči pripovedanje se odvija u prvom licu, dok se u drugoj priči ono odvija u trećem licu. Osim toga, u prvoj priči autorka koristi više različitih staklenih predmeta koji ukazuju na jedno isto emocionalno stanje junakinje – ophrvanost bolom, dok u drugoj priči postoji samo jedan predmet, zdela, koja, međutim, ima više lica i koja je zapravo mnogo pregnantniji motiv od motiva slomljenog stakla u priči „Kao staklo”, smatra

Jamamotova (2013: 14). Zdela ukazuje na nedokučivost ljubavi i ljubavnih veza, u isto vreme reflektujući Andreino emocionalno stanje koje je teško definisati jednom rečju, kao u slučaju junakinje priče „Kao staklo”. Jamamotova Andreino stanje opisuje kao „osećanje polu-praznine” (half-empty feeling) (2013: 14). Uistinu, utisak je da Andrea oseća prazninu, ali ne u potpunosti, jer kod nje ništa nije potpuno i dovršeno. Dok se junakinja priče „Kao staklo” potpuno predaje svom bolu i žaljenju za propalim brakom, Andrea nije u stanju da se na taj način preda bilo čemu. Ona održava opreznu distancu od svega, pa čak i od sopstvenih osećanja i predstavlja tipičan primer junakinje En Biti koja uporno nastoji da bude objektivna tamo gde to nije moguće. Andrea i njen muž pripadaju paradigmi junaka En Biti: oboje su obrazovani i uspešni u poslovima kojima se bave. Njihov brak nije opterećen finansijskim niti kakvim drugim brigama, ali njime ipak dominiraju otuđenost i velika emocionalna udaljenost supružnika.

Značaj centralnog motiva priče, zdele, istaknut je već u prvoj rečenici: „Zdela je bila savršena” (*Ono što beše moje* 45). Jamamotova primećuje da je dat isključivo vizuelni opis zdele, ali veoma detaljan; ona je „krem boje koja ima svoj sjaj bez obzira na to da li u prostoriji ima svetlosti”, na njoj su uočljivi „sićušni geometrijski odbljesci” od kojih neki imaju „srebrne primese” (2013: 15). Lepota zdele potvrđuje se i kada Andrea stavlja zdelu na sto tik ispod Bonarove mrtve prirode koja takođe prikazuje zdelu: jukstapozicijom se postiže utisak da Andreina zdela ne zaostaje za onom koja je naslikana na slici poznatog umetnika. Svi navedeni opisi zdele ukazuju na to da je ona nešto što nosi značenje, iako je to značenje višesmisleno i nejasno. Upravo iz ovog razloga, Andrein muž ne reaguje na zdelu. On je prema njoj ravnodušan, označava je kao „lepu” i ne zadržava pažnju na njoj jer je on neko ko „bi postajao nestrpljiv i popustljiv kad bi naišao na nešto višesmisleno i nejasno” (*Ono što beše moje* 48).

Istina je da je zdela puna kontradiktornosti i veoma misteriozna. Njena lepota ne oduzima dah, ali je ona, ispostavlja se, magnetski privlačna. Istovremeno „i prefinjena i uočljiva” (*Ono što beše moje* 48), zdela daje odraz same Andree koja „u isto vreme ima tako prefinjen smisao za lepo i umešnost da funkcioniše u stvarnom svetu” (*Ono što beše moje* 48).

Kako priča odmiče, Andrea postaje sve posesivnija u odnosu na zdelu. Pokazuje znake opsednutosti ovim predmetom: noću ustaje i posmatra je, postavlja je u kućama koje prodaje samo kada tamo nema nikoga, nosi je uvek sa sobom, pere je i briše, sanja je. Neobično je to što se Andrea, uprkos patološkoj vezanosti za ovaj predmet, ne plaši da će zdelu neko razbiti. Ona se plaši jedino toga da bi neko zdelu mogao oštetiti. Strah od oštećenja veliki je koliko i njena ljubav prema zdeli.

Možda bolje nego ijedna druga priča En Biti, „Janus” prikazuje junakinju koja je opsesivno vezana za predmet preko kog kanališe svoje emocije. Funkciju ovakvog kanala, ali u mnogo manjoj meri, ima i pas Mondo koga junakinja vodi sa sobom u obilaske kuća koje treba da pokaže potencijalnim kupcima. Osim što predstavljaju sigurne ciljeve ka kojima bez straha može da usmeri svoje emocije, zdela i Mondo su ujedno i Andreine sigurne karte u poslu, „trikovi pomoću kojih se kupcu pokazuje da je ta kuća nešto posebno” (*Ono što beše moje* 45). Vezanost za nežive objekte i kućne ljubimce predstavlja konstantu u opusu Bitijeve: „usled svoje inertnosti i eliptičnosti, likovi iz proze En Biti nalaze oduška u druženju sa neživim objektima i nemuštim stvorenjima” (Gordić Petković 2010: 55). Andreina privrženost zdeli je tolika da joj pada na pamet da bi njoj trebalo da zahvali za svoj poslovni uspeh, „samo kad bi zdela bila živo biće” (*Ono što beše moje* 48).

Pripovedna struktura priče „Janus” može se predstaviti sledećom shemom: prvi deo (A), rez koji je grafički predstavljen većim razmakom između pasusa, i drugi deo (B). Rez označava protok vremena. Rečenica kojom počinje deo B, „Imala je veoma uspešnu godinu u prodaji nekretnina” (*Ono što beše moje* 47), ukazuje na to da je reč o dužem periodu vremena. Delovi A i B, svaki za sebe, sadrže mnoštvo pomeranja na vremenskom planu, iz sadašnjosti u prošlost, i obrnuto. Prelazi između ovih pomeranja nisu nagli, nema utiska fragmentarnosti kao u priči „Kao staklo”. Česta upotreba prelaznih fraza („Po Andreinom mišljenju”, „Vreme je prolazilo”, „Pitala se”) i doslednost upotrebe centralne slike, omogućavaju lake prelaze iz jedne u drugu scenu i čvrstu povezanost između njih. Priča obuhvata period od nekoliko meseci u Andreinom životu, a ne samo fragment iz života, kao što je to slučaj u mnogim drugim pričama.



Jamamotova daje pregled događaja u ovoj priči i funkcija koje ti događaji imaju (2013: 16):

Tabela 3.

Prvi deo (A)	Radnja/Događaji	Funkcija
Sadašnjost A1	Andrea se susreće sa zdelom	Uspostavljanje veze između junakinje i zdele
Prelazak u prošlost A1	Jedna žena telefonira Andrei raspitujući se o zdeli koja joj se mnogo dopala pri razgledanju kuće	Učvršćivanje slike zdele: detaljan opis njenog „misterioznog” izgleda
Prelazak u sadašnjost A2	Opis Andreinog pažljivog ophođenja prema zdeli	Ukazivanje na njenu neobičnu povezanost sa zdelom
Prelazak u prošlost A2	Andrein muž nije zainteresovan za zdelu	Nagoveštaj emocionalne udaljenosti između supružnika
Prelazak u sadašnjost A3	Andrea smatra da zdeli ima magične moći	Naglašavanje misterioznosti zdele: osvetljavanje njenih magijskih funkcija
Prelazak u prošlost A3 (deo sadašnjosti A3)	Opis dana kada je Andrea zaboravila zdelu u kući jednog klijenta	Otkrivanje činjenice da je Andrea opsesivno vezana za zdelu
Prelazak u prošlost A4	Andrea sanja o zdeli	Ponovno naglašavanje misterioznosti zdele: ona se sada javlja kao snoviđenje
Rez		Protok vremena
Drugi deo (B)		
Sadašnjost B1	Jukstapozicija dve veze u Andreinom životu: bračne veze i veze sa zdelom	Naglašavanje otuđenosti od muža i intimnosti sa zdelom
Prelazak u prošlost B1	Opis promene u braku poređenjem prošlosti i sadašnjosti	Opis promene u odnosu sa mužem
Prelazak u sadašnjost B2	Otkrivanje Andreine duboke povezanosti sa zdelom	Andreino priznanje samoj sebi da je opsednuta zdelom
Prelazak u prošlost B2 (još dalje od prošlosti B1)	Junakinjina poseta sajmu zanatstva sa ljubavnikom Otkrivanje njegovog razloga za raskid veze	Otkrivanje uzroka njene opsednutosti zdelom
Prelazak u sadašnjost B3	Andrea sedi sama u sobi i posmatra zdelu	Vraćanje čitaoca na početak

Iako između delova A i B postoji značajan protok vremena – period od nekoliko meseci – unutar samih delova A i B, vreme gotovo da stoji. Čitalac ima takav utisak jer se sva pomeranja od sadašnjosti ka prošlosti odvijaju u svesti junakinje. Izuzetak

je jedino prelazak u sadašnjost B2. Oscilacije u Andreinom misaonom toku strukturiraju pripovedanje, a pošto nema nikakve pravilnosti u ovim oscilacijama, isprva deluje kao da je prikriveni pripovedač izgubio kontrolu nad strukturom priče. No, dubljim čitanjem shvatamo da ono što deluje kao haotičnost delova zapravo predstavlja složenu shemu koju je Bitijeva primenila kako bi osvetlila rad Andreine svesti. Zdela ima važnu funkciju u ovoj složenoj shemi: njeno ponavljanje je jedini element pripovedanja koji priči pruža fokus. Oscilacije između sadašnjosti i prošlosti ukazuju na Andreinu glavnu karakteristiku – pasivnost, smatra Jamamotova i dodaje da, posmatrano sa tehničke strane, složenost sheme daje tekstu prefinjenost i nudi dodatne smernice ka značenjima koja su skrivena ispod površine (2013: 18).

Osim zdele, sjedinjujuću funkciju u pripovedanju ima i tehnika postepenog osvetljavanja Andreine unutrašnjosti. Postoji gradacija finih detalja, čijim sporim dodavanjem saznajemo da je Andreina vezanost za zdelu sve jača, a svaki naredni stepen njene vezanosti otkriva nešto novo o njoj samoj, kao što se vidi iz tabele. Na samom početku priče, zdela je prikazana u jukstapoziciji sa umetničkom slikom, zatim joj se pripisuju magična svojstva kada se iznosi Andreino uverenje da joj zdela donosi sreću u poslu. U odeljku Prošlost A3, opisana je situacija kada je Andrea zaboravila zdelu u tuđoj kući. Ovde su date važne analogije zdele sa prijateljem i sa detetom, jer se junakinja oseća kao da je „ostavila prijatelja na cedilu” ili kao neko ko je „zaboravio dete u drugom gradu i setio se toga tek kad je došao kući” (*Ono što beše moje* 47). Njihov značaj je u tome što status zdele biva podignut na viši nivo: ona više nije neživi objekat, počinjemo je doživljavati kao živo biće. Ovo potkrepljuju dalje reference na zdelu kao na nekog sa kim je Andrea u „vezi” i u „ljubavnoj avanturi” (*Ono što beše moje* 49). Aluzije na bračno neverstvo prisutne su već na početku drugog dela, kada se pominje Andrein osećaj krivice izazvan time što od muža krije svoju posebnu vezu sa zdelom. Konačno, odeljak o prošlosti B2 donosi razrešenje tajne zašto je Andrea toliko vezana za zdelu: pre nekoliko godina, imala je ljubavnika koji joj je i poklonio ovaj predmet, i pošto nije bila dovoljno hrabra da zadrži vezu (Gordić Petković 2010: 55), ona zadržava poklon i opsesivno se vezuje za njega. Njen ljubavnik ju je napustio jer nije hteo da prihvati dvostruki život koji je vodila. Jasno je da zdela za Andreu predstavlja simbol gubitka ljubavi.

Bitijeva maestralno završava priču sledećom slikom:

Vreme je prolazilo. Sama u dnevnoj sobi usred noći, često je posmatrala zdelu na stolu, mirnu i bezbednu, obavijenu tamom. Bila je savršena na svoj način: raspolučen svet, dubok, gladak i prazan. Pokraj njenog ruba oko je čak i u polumraku moglo nazreti blesak plavetnila, jednu tačku koja se gubi na horizontu. (*Ono što beše moje* 50)

Fokus je sužen na jednu tačku, zumiran. Fraza „bila je savršena na svoj način” priziva rečenicu kojom priča počinje: „Zdela je bila savršena”. No, prva rečenica u navedenom pasusu: „Vreme je prolazilo”, nedvosmisleno ukazuje na to da je Andrea starija na kraju priče, da je izvesno vreme prošlo. Jamamotova piše:

Zamrzavanje vremena je iluzija, stvorena uokviravanjem celokupne priče upotrebom iste radnje (posmatranje), identičnih likova (Andrea i, naravno, zdela) i identičnog mesta (dnevna soba). Ali, u pitanju je samo iluzija koja predstavlja celu priču kao jednu izoštrenu sliku žene koja je, poput junakinje priče „Kao staklo”, zarobljena u emocionalnoj paralizi. (2013)

#### 4.1.3 „U beloj noći”

Sentola iznosi zapažanje da u pojedinim pričama Bitijeve, junaci pokušavaju da se izbore sa jakim silama koje ne uspevaju da kontrolišu, i pošto se bore i ne uspevaju da svom životu daju značenje, njihova situacija se opravdano može nazvati tragičnom (1990: 412). Takva vizija ljudskog stanja postoji u priči „U beloj noći”. Bitijevoj polazi za rukom da u svega nekoliko stranica vrlo ubedljivo i u celosti predstavi tragičnu situaciju roditelja čija je kćerka umrla od neizlečive bolesti, a da ton priče ne sklizne ni u sentimentalnost, niti u patetiku. Pokušaćemo da sagledamo način na koji autorka uspeva da postigne ovaj efekat.

Priča „U beloj noći” je minimalistička skica o životu bračnog para nakon smrti deteta. Veći deo priče čine misli, sećanja i reminiscencije koji se odvijaju u svesti junakinje Kerol, dok je govor junaka sveden na minimum. Pripovedač nije vezan za lik, već je u pitanju prikriveni pripovedač koji izveštava o događajima koji se odvijaju u sadašnjem trenutku koristeći prošlo vreme (Past Simple Tense), dok o događajima koji su se desili u prošlosti govori u davnom prošlom vremenu (Past Perfect Tense). U prevodu na srpski jezik, i sadašnji i prošli događaji preneseni su prošlim vremenom, srpskim perfektom, ili je u pitanju odnos prezent-perfekat, a da li se radi o događajima koji se odvijaju te noći ili ranije, postaje jasno tako što pripovedač ulazi u

svest junaka kako bi prizvao ranije događaje. Ponekad se koristi vremenski prilog „sada” kako bi se pripovedanje vratilo na sadašnji trenutak, iako glagol ostaje u prošlom vremenu:

Kako se ispostavilo, Beki je Brinklijevima zadavala dosta problema. Pobegla je od kuće kada joj je bilo trinaest godina, a na porodičnoj terapiji godinama kasnije, njeni roditelji su saznali da je imala abortus u petnaestoj. Nedavno se ispisala sa koledža. *Sada* je radila u jednoj banci u Bostonu i pohađala noćnu školu poezije. (*Tamo gde me budeš našao* 12)

Vremenski okvir priče je sveden na ne više od pola sata: toliko je potrebno roditeljima preminule devojčice Šeron, Vernonu i Kerol, da napuste sedeljku u kući svojih prijatelja, bračnog para Brinkli i da se odvezu kući kroz tihu, snežnu noć. Za razliku od ovako kratkog vremena priče, vreme diskursa je znatno duže. Ovde prepoznajemo situaciju koju Ženet u svojoj teoriji o pripovednom vremenu naziva usporavanjem. U ovakvoj postavci, vreme diskursa je duže od vremena priče, odnosno verbalni izraz može da traje duže no sami događaji koje on prenosi, a to je slučaj upravo sa mentalnim procesima: razmišljanje, prisećanje ili fantazija junakinje Kerol traju samo jedan trenutak u njenoj svesti, ali se u pripovedanju prenose kroz nekoliko stotina reči, usled čega vreme diskursa i jeste dugo.

Priča počinje neposrednim govorom: Met Brinkli, prateći svoje goste, izgovara nešto što je čitaocu prilično zagonetno, a podseća na dečiju brojalicu ili mantru, zbog prisustva anafore „ne misli o”: „Ne misli o kravi, ne misli o reci, ne misli o automobilu, ne misli o snegu, ne misli o jabuci...” U ovoj priči na delu je kombinacija spoljne i nulte fokalizacije. Pripovedač najpre na kratko spolja sagledava postupke, odnosno kretanje i govor likova, pri čemu zna da im hladnoća ledi osmehe na licu i da je tlo pod njihovim nogama klizavo. Dakle, pripovedač ovde registruje opažaje fizičke realnosti svojih likova, ne govoreći o tome šta oni osećaju, a poznato je da je odabir junakovih opažaja jedino pomoćno sredstvo koje pripovedač ima na raspolaganju kada je reč o spoljnoj fokalizaciji. Zatim pripovedač ulazi u junakinjinu svest da bi nam preneo da je bockanje uskovitlanih pahulja podseća na bockanje zrna peska na plaži i da ona sama smatra sećanje na plažu vrlo čudnim u noći kada pada sneg – dakle, junakinja donosi i sud o sopstvenim mislima. Ovde pripovedač više ne posmatra spolja: upućen je u misli junakinje, na kratko sužava polje pripovedanja na njen vidokrug, tako da je reč o nultoj fokalizaciji.

Ako se pozovemo na Štancelovu sistematizaciju pripovednih situacija, zaključujemo da u ovoj priči postoji personalna situacija. Personalni pripovedač je onaj koji je skoro neprimetan, zbog čega čitalac u ovakvoj pripovednoj situaciji sve vreme ima utisak da svet posmatra isključivo očima lika koji predstavlja centralnu svest – u našem primeru, očima junakinje Kerol. No, iako sva dešavanja prolaze kroz njenu svest, ona nisu lično obojena. Njena opažanja su objektivna, a osećanja samo ovlaš naznačena, čak i kada se priseća najbolnijih trenutaka iz svog života. Margaret Etvud govori o takozvanom metodu En Biti: „detalj se nemarno stavlja pred čitaoca kao u prolazu, usputno, kao nešto što je jednostavno tu, poput sata ili vaze i upravo su ravnoća i neizmenjenost tona, koje se koriste da opišu kako tragične i strašne, tako i trivijalne događaje, ono što stvara efekat kontuzije kakav ima proza Bitijeve” (1982). Prizor Šeron koja umire u bolnici dat je sa tačke gledišta Kerol kao svedoka i posmatrača, a ne učesnika: Vernon je sedeo na Šeroninom krevetu okružen vojskom pastelnih životinjica, dok je Kerol bila malo dalje, „naslonjena na vrata, iz nekog razloga” (*Tamo gde me budeš našao* 14). Autorka se odlučuje za ovakav postupak jer je to jedini način da Kerolino opažanje bude minimalno lično obojeno. Ona pokazuje kako se roditelji osećaju tako što osvetljava njihove postupke, dok je autorski komentar sveden na minimum.

Ono što važi za Karverov postupak, važi i za pripovedni postupak Bitijeve, a posebno je primenjivo u analizi ove priče: „Priča deluje kao neizbrušeni odsečak stvarnosti zato što se emotivna inhibicija s plana radnje prenosi na plan pripovedanja. Svojevrsan minimalistički efekat ovde se ostvaruje kao otklon od subjektivnog proživljavanja lika” (Gordić 1995: 146). Personalna pripovedna situacija koja se služi objektivnim i obezličnim pripovedačima u trećem licu i neredigovanim isečcima stvarnosti u potpunosti odgovara autorskom kretu En Biti.

Autorka pažljivo razvija motive kako bi nas suočila sa situacijom u kojoj se nalaze junaci Kerol i Vernon. Bračni par Brinkli i njihova kćerka Beki služe kao neka vrsta kontrolne grupe likova pomoću koje čitalac može da dobije informacije o Kerol i Vernonu, a da pripovedač ne mora da posegne za ekspozicijom. Brinklijevi se fizički pojavljuju samo u prvoj sceni, a potom se, kada Kerol i Vernon napuste njihovu kuću, pojavljuju samo u Kerolinoj svesti. Beki se pojavljuje isključivo u njenoj svesti, u

flešbeku: Šeron i Beki, sasvim male devojčice, sede i šapuću nešto. Beki služi pripovedaču da prvi put pomene Šeron kako bi čitalac formirao prvu predstavu o njoj, ali čitalac ne dobija ništa više od saznanja da Kerol i Vernon imaju kćerku. Sveznajući pripovedač odlaže iznošenje informacije da Šeron više nije živa, usmeravajući na kratko pripovedanje na Beki: čitalac ima informaciju o Beki dok je bila dete i o Beki sada, dok ostaje u neizvesnosti o tome šta je sa Šeron sada. Pripovedanje se dalje fokusira na Vernona, kroz poređenje sa Metom: „Za razliku od Meta, on je bio topla osoba, ali kada bi ljudi neočekivano prema njemu iskazivali naklonost, on bi se osećao posramljeno” (*Tamo gde me budeš našao* 13). Pripovedač nalazi da je ovo pravi trenutak da obavesti čitaoca da Šeron nije više živa i da se Vernon bori sa osećanjem bezrazložne krivice. Čitalac doživljava iznenađenje jer do ovog trenutka nije bio svestan događaja koji se desio ranije u toku fabule, Šeronine smrti. Iznenađenje uzrokuje i to što je čitalac kontekstom i tonom pripremljen da čuje nešto sasvim suprotno: da je Šeron živa i da, recimo, uspešno studira, za razliku od Beki koja zadaje probleme svojim roditeljima. Od ovog trenutka Brinklijevi više nisu potrebni kao kontekst i pripovedač je do kraja priče usredsređen samo na Kerol i Vernona. Pristup Kerolinoj svesti postaje direktniji, odnosno njene misli bivaju prenesene u direktnom obliku:

Ko bi zaista mogao poverovati u to da postoji neki način da se nađe zaštita na ovom svetu – ili neko ko bi je mogao ponuditi? Ono što se dešava, dešava se nepredviđeno, a jedna užasna stvar teško da isključuje mogućnost da se dogodi sledeća. (*Tamo gde me budeš našao* 14)

Osim toga, Kerolini opažaji više nisu obezličeni, već su obojeni njenim vrednosnim sudovima:

Kada je Hobo, njihov pas, morao da bude uspavan dok su bili na odmoru u Mejnu, *ta užasna žena veterinar*, sa hladnim zelenim očima, nonšalantno je izrekla smrtnu presudu dok joj je jedna izmanikirana ruka počivala na drhtavom psećem telu i nazvala ga je „Bobo”, *kao da je njihov pas neki cirkuski klovn*<sup>34</sup>.

Podvučeni delovi nikako ne mogu pripadati pripovedaču, već isključivo junakinji. Pripovedač na kraju ponovo pribegava eksternalizaciji, kako bi sa distance mogao da sagleda reakcije junaka po povratku kući: tišini snegom prekrivenih ulica odgovara

---

<sup>34</sup> Podvukla autorka rada.

tišina koja vlada između Kerol i Veronona. Snežni prekrivač koji je slab sprovodnik zvuka, usled čega nastaje dobro poznata prigušenost zvuka posle snežne vejavice, odgovara prigušivanju snažnih osećanja roditelja. Ipak, za razliku od mnogih ljubavnih parova u kratkoj prozi Bitijeve, ovi supružnici nisu otuđeni jedno od drugog. Kod njih je pre reč o posebnoj vrsti neverbalne komunikacije koju su razvili u godinama žaljenja za kćerkom, koja im pomaže da jedno drugo podrže u trenucima krize kada teško da bi ikakva verbalna komunikacija uspela da pruži utehu:

Kada je bila veoma tužna, on bi osetio da njegov instinktivni optimizam neće pomoći; *svezao bi mu se jezik*<sup>35</sup>, a kada nije mogao da govori, posegnuo bi za njom. Tokom svih ovih godina, oborio je nebrojeno vinskih čaša pružajući ruke preko stola kako bi zgrabio njene ruke. Odjednom bi je zagrlio s leđa dok stoji u kupatilu; čak bi je pratio do tamo ako bi posumnjao da će da zaplače – ušao bi unutra da je zgrabi, čak i bez kucanja. (*Tamo gde me budeš našao* 16)

Govor tela, ruke koje se pružaju preko stola, zagrljaj – svi ovi neverbalni signali predstavljaju ono što Stiven Porč prepoznaje u Karverovoj prozi kao regulatore, o kojima je bilo reči u odeljku o Rejmondu Karveru. Navedeni regulatori su Vernonova poruka ženi da nije sama i da se može osloniti na njega. Postoji primetna sličnost između roditelja iz ove priče i roditelja iz priče „Dobre male stvari” Rejmonda Karvera: kako primećuje Majkl Girhart, u trenutku krize, njihova verbalna komunikacija ustupa mesto implicitnoj komunikaciji, a „sposobnost jednog junaka da saoseća sa neartikulisanošću drugog” omogućava razvoj ljudskog potencijala u tom junaku (1989: 443). I ovo je razlog zbog kog likovi roditelja u priči „U beloju noći” imaju dubinu i uverljivost.

Kompozicija priče podupire pripovedni postupak. Priča se sastoji iz dve manje celine koje su odvojene rezom: prvi deo priče počinje odlaskom od Brinklijevih i završava se dolaskom automobila u kom se voze Kerol i Vernon u njihovu ulicu. Drugi deo priče fokusiran je na Kerol i Vernona u njihovoj kući.

Rez kao da daje vremena i prostora čitaocu da se sabere od potresnih saznanja o Šeroninoj smrti, koja je dobio pred kraj prvog dela. Kako priča odmiče ka svom kraju, izolacija Kerol i Vernona od ostatka sveta postaje intenzivnija: oni su na početku priče predstavljeni u interakciji sa drugim ljudima, dok su na kraju priče

---

<sup>35</sup> Podvukla autorka rada.

prepušteni jedno drugome u svojoj velikoj, praznoj kući. Pripovedač spolja prikazuje njihovu neobičnu poziciju za spavanje koju spontano zauzimaju bez ikakve verbalne razmene: Vernon na kauču, Kerol sklupčana na podu pored njega, poput umornih stražara koji koriste priliku da se spuste na prvo dostupno mesto i malo predahnu. Šćućureni roditelji u kontrastu su sa neispunjenim prostranstvom sobe i kuće. Poslednja rečenica u priči daje pregled situacije iz ptičije perspektive: „Napolju, u belini ove noći, njihova kći možda lebdi kao anđeo, i možda je za trenutak zastala da vidi ovaj prizor – jedno neophodno, malo mirenje sa sudbinom.” (*Ono što beše moje* 44) .

Cela priča predstavlja istoriju roditeljske borbe sa gubitkom, da bismo na kraju, na osnovu uvida u njihovo iracionalno ponašanje, shvatili da je filozofski mir sa kojim pokušavaju da prihvate gubitak samo privid. Tipično za junake Bitijeve je to da oni sebi ne daju dopuštenje ni prostor za žaljenje, već umesto toga ulažu ogromnu energiju u potiskivanje i analiziranje sopstvenih postupaka, misli i osećanja. Utisak je da bi oni želeli da klinički analiziraju svoje nesvesno.

#### **4.1.4 Centralno mesto junakinje u kući kao zatvorenom prostoru: „Kuća u plamenu”, „Oktaskop”, „Vikend”**

„Kuća u plamenu” je priča o jednoj večeri koju grupa likova provodi u kući koja je već samim naslovom označena kao problematična. Ovu grupu likova čine junakinja Ejmi, koja predstavlja pripovedača vezanog za lik, i šestorica muških likova, a tu je i pas Sem. Muškarci su: Ejmin muž Frenk, njegov prijatelj i saradnik Taker i porodični prijatelj, Džej Di. Od preostala tri muška lika, jedan je homoseksualac Fredi Foks, koji je Frenkov polubrat, ali je bliskiji sa Ejmi nego sa Frenkom; drugi je Ejmin i Frenkov šestogodišnji sin Mark koji je otišao da prespava kod druga; a treći je Ejmin ljubavnik Džoni koji se fizički ne pojavljuje u kući, već je prisutan samo kao glas koji Ejmi upućuje tri kratka telefonska poziva.

U početnoj sceni u kuhinji registrovana je Fredijeva regresija na infantilni nivo, koja ne uspeva da se prenese i na Ejmi: Fredi se igra sa psom Semom i tanjirom, pretvarajući se da je tanjir frizbi i provocirajući psa da skoči da ga uhvati. Ovaj prizor



upoređen je sa crtanim filmom u kome Ptica trkačica uvek po milioniti put nasamari Peru kojota. Pominjanje crtanih filmova dodatno ukazuje na Fredijevu infantilnost. Osim toga, Fredi puši džoint, nagovara Ejmi da i ona povuče dim, a potom se zabavljaju tako što Fredi posipa pepeo u jelo koje će Ejmi poslužiti Frenkovim gostima. U poslednjem delu priče, oblik regresije postoji i u ponašanju Ejminog šestogodišnjeg sina Marka: usled nestabilnih odnosa između svojih roditelja, dečak je počeo da dolazi u njihov krevet i ponovo je počeo da sisa palac. Da se granica između odraslih i dece izgubila, ukazuje i to što Mark „ponekad hrče, onako mali” („Kuća u plamenu” 252). Osim toga, Džej Di dolazi na večeru sa kozijom maskom na licu, što ukazuje na to da on očekuje neku vrstu igranja u kući, dok je Taker opisan sledećim rečima: „Taker zna da u ovoj kući može da bude u centru pažnje; može da priča kakve god priče želi, a mi nikada nećemo ispričati priču koju znamo o njemu: kako se krio u žbunju poput preplašenog psa” („Kuća u plamenu” 254). Na samom kraju priče, Fredi priznaje da su svi muškarci poput dečaka: „Muškarci misle da su Spajdermen i Bak Rodžers i Supermen” („Kuća u plamenu” 256).

Brajant Mengam, koji u svom eseju naslovljenom „Svet kao kuća u plamenu: En Biti i Buda” tretira ovu priču kao ironičan moderni pandan budističkoj paraboli o saosećanju, smatra da su likovi u ovoj priči oslikani kao deca zato što „izgleda da je, ironično, privlačnost kuće u plamenu upravo u tome što ona dozvoljava svojim ukućanima da postanu i ostanu deca” (Krstović 2010: 18). Budistička parabola koju Mengam koristi kao polazište za analizu je priča o bogatom čoveku koji dolazi kući i shvata da ona gori i da su mu deca u opasnosti. On ih zove da što pre izađu napolje, ali deca ga ne slušaju jer nisu svesna da kuća gori, tako da otac mora da ih slaže da im je doneo igračke i na taj način ih namami napolje. Poučna funkcija priče leži u njenom budističkom tumačenju: pošto deca nisu svesna toga da im pretila smrtna opasnost, Buda u svojoj milosti i saosećanju pronalazi način da ih spase. Istina je da i u priči Bitijeve postoji kuća u kojoj se ljudi, iako odrasli, ponašaju kao deca koja ne primećuju da su u bilo kakvoj opasnosti. Međutim, u ovoj priči nema nikoga ko će ih spasti. Mengam zato dolazi do sledećeg zaključka: „Za Bitijevu, čitav svet je kuća u plamenu čiji će žitelji biti spaljeni ako neko saosećajan ne smisli način da ih namami

napolje. U njenoj priči, slično kao i u budističkoj, saosećanje, odlučnost i imaginacija mogli bi spasiti ljude” (Krstović 2010: 18).

Nažalost, muškim junacima nedostaju sva navedena svojstva koja bi mogla biti spasonosna. Oni pokazuju suprotne osobine: pasivnost, nedostatak energije, sebičnost. Jedino junakinja pokazuje prve znake razumevanja situacije i jedino ona ima potencijal da bude spasitelj. Ona oseća potrebu da Džoniju preko telefona kaže šta se zaista događa: „Posekla sam se. Krvarim. Nije šala.” („Kuća u plamenu” 249), ali se plaši da bi je neko mogao čuti i zato nastavlja da se pretvara da je dobila poziv od kompanije za dostavu ogreva. Džoni odgovara stihovima iz dečije pesme: „Ovo je crkva, ovo je zvonik, otvori vrata i pogledaj ljude” („Kuća u plamenu” 249), pošto se on pred ženom i gostima pretvara da razgovara sa hidrometeorološkim zavodom. Dakle, i on, koji nije u kući, pokazuje znake infantilne regresije. Ipak, kada Ejmi kaže: „Sve je u redu”, on odgovara: „Ništa nije u redu. Čuvaj se.” („Kuća u plamenu” 249). Asimetrija rečenica praćena je upozorenjem junakinji da se čuva nečeg neodređenog, mada na kraju priče saznajemo da je uragan, ironično, pogodio upravo ono područje u kom živi Džoni, Ki Vest, dok kuća u kojoj je Ejmi još uvek ostaje bez znakova neposredne opasnosti.

Za razliku od priča kao što su „Kao staklo” i „Janus”, u kojima se mnogo puta ponavlja centralna slika slomljenog stakla, odnosno zdele, slika kuće u plamenu u ovoj priči, osim u naslovu, javlja se samo jedanput, kroz Džej Dijev odgovor na Ejmino pitanje šta on misli da bi ona trebalo da uradi povodom veze sa Džonijem: „Ti znaš u šta ja verujem. Ja verujem u sve te gluposti iz bajki: slomiće ti se srce, zapaliće ti se kuća” („Kuća u plamenu” 252). Uz to, postoje još dve aluzije na vatru i plamen. Prva aluzija postoji na samom početku: Fredi unosi drva za vatru i odlazi da kupi šibice. Zatim on, poput deteta koje želi da nasamari ostale, posipa pepeo po hrani koja će biti poslužena Frenku i gostima – pepeo je druga aluzija. Odsustvo ponavljanja centralne slike nije tipičan postupak u pripovedanju Bitijeve. Čini se da u ovoj priči repetitivnost motiva zamenjuju dvosmislenost u postupcima junaka i njihova pogrešna percepcija. Pošto je njihovo opažanje loše, oni nisu u stanju da vide bilo kakvu opasnost. Autorka čiji se ustaljeni pripovedni postupci stapaju sa suptilnom

percepcijom likova i zavise od nje, ne može da koristi sliku kuće u plamenu, simbol za opasnost, jer je takva slika samim likovima nevidljiva.

Mengam uočava brojne paradokse u aluzijama na vatru. Na primer, on smatra da je paradoks Fredijevog odlaska po drva i šibice u tome što „on smatra da tako pomaže Ejmi, ali simbolički, iako nesvesno, on obezbeđuje materijal za paljenje kuće” (Krstović 2010: 18). Paradoks je i u tome što Džej Di, iako puritanski veruje u kaznu za loše postupke, kakvu nalaže bajka, i uvek postupa ispravno, ne doživljava nagradu za svoje ispravno ponašanje. Umesto toga, on nehotice dovodi do toga da se Ejmi poseče, nesvesno dodatno destabilizuje njen brak tako što je upoznaje sa budućim ljubavnikom, a na ličnom planu doživljava tragediju da mu poginu žena i sin. Uz to, on predviđa da će kuća biti u plamenu (kao kazna za bračno neverstvo), ne primećujući da ona to već jeste. Niko od muških likova to ne primećuje. Frenk se odavno emocionalno distancirao od Ejmi, ali on fizički ne napušta svoju kuću.

U strukturi ove priče razlikujemo pet delova. Razmaci između delova označavaju promenu mesta dešavanja jer je radnja svakog dela smeštena u drugu prostoriju u kući: u prvom delu, mesto dešavanja je kuhinja, u drugom je to dnevna soba, u trećem se radnja odvija u bašti izvan kuće a zatim se ponovo prebacuje u dnevnu sobu, dok je u poslednjem, petom delu, radnja smeštena u Ejminu i Frenkovu spavaću sobu. Izuzetak je četvrti deo koji predstavlja premeštanje u prošlost, jer se Ejmi seća kako ju je Džej Di upoznao sa Džonijem u auli fakulteta. Pripovedanje u četvrtom delu je u prošlosti, da bi se pomoću poslednjeg pasusa koji počinje prilogom „večeras” obezbedio gotovo neosetan povratak u sadašnji trenutak i spoj sa završnim, petim delom. Dok u nekim drugim pričama česta premeštanja radnje na vremenskom planu (brojni prelasci iz sadašnjosti u prošlost i obrnuto) povećavaju dinamiku priče nadoknađujući odsustvo linearnosti, u priči „Kuća u plamenu” pripovedanje ima linearnost: prate se događaji od početka večeri do zore narednog dana kada supružnici razgovaraju u krevetu, uz nekoliko flešbekova junakinje i brojne dijaloge koji se vode u različitim prostorijama kuće.

Ako se izuzmu Džonijevi i Merilini telefonski pozivi, upućeni Ejmi, likovi u kući su potpuno izolovani od ostatka sveta. Nevreme napolju intenzivira ovu izolovanost, kao i slika „divnog starog kaveza za ptice – od kvalitetnog mesinga”

(„Kuća u plamenu” 250). Glasovi preko žice Džona i Merilin funkcionišu kao signali koji junakinju podsećaju da postoji i svet van njene kuće u kojoj sede muškarci koji „nelogično čine logičnim”<sup>36</sup> („Kuća u plamenu” 255). Ovde ona misli na to što Džej Di ništa ne čini u svom životu sem što čeka, pokušavajući da ubedi sebe da više nije nespreman na iznenađenja, kao što nije bio spreman na pogibiju svoje žene i svog sina. Kako bi demonstrirao svoju lažnu spremnost i čvrstinu, on kaže Ejmi: „Hajde, udari me u stomak. Udari me što jače možeš.” („Kuća u plamenu” 251). Ejmi zna da je njegova percepcija samog sebe pogrešna, da on nije spreman ni na kakve udarce i da nije logično da iko ikada može biti spreman na stvari koje su se njemu desile. Isto tako zna da nije logično stalno bežati u opijanje marihuanom i alkoholom, kako to Fredi nastoji da prikaže. I Fredi na svoj način testira junakinju: „Sada me on testira, a ja se povlačim” („Kuća u plamenu” 254). Slika koju Taker ima o sebi je takođe samoobmana: „Volim umetnost jer sam ja sam umetničko delo.” („Kuća u plamenu” 255).

Judit Šulevic smatra da takozvana scena zabave („party scene”) ima veliku snagu u pripovedanju Bitijeve. Ova scena autorki omogućava da „naslika grupne portrete poput onih sa Brojgelovih slika” (Šulevic 2010). U grupnom portretu Bitijeve u centru je najčešće mlada žena okružena muškarcima. Na ovakav portret nailazimo u pričama „Kuća u plamenu”, „Oktaskop”, a na jednu njenu varijaciju i u priči „Vikend”. U svom radu „Kroz „Oktaskop”: pogled na En Biti”, Džon Gerlah tvrdi da u ovoj priči „ništa nije u potpunosti onako kako na prvi pogled izgleda” (1980: 489). Čini se da ista formula važi i za priču „Kuća u plamenu”, a donekle i za priču „Vikend”. U sve tri priče postoji junakinja koja je domaćica i majka koja vreme provodi u kući i zavisna je od muškarca, dok su muškarci delimično napustili svoje tradicionalne uloge i povukli se u tišinu ili istinski komuniciraju samo sa drugim muškim likovima. U takvim okolnostima, događaju se i promene u junakinji. Ona,

---

<sup>36</sup> Paralelno sa ovim Ejminim zapažanjem, stoji Takerov komentar o jednom mladom umetniku koji ga je oduševio jer u svom radu postiže da Estes liči na apstraktne ekspresioniste. Budući da je Ričard Estes predstavnik američkog fotorealizma, koji predstavlja dijametralno suprotan pravac u odnosu na bilo koju vrstu apstrakcije, jasno je da i pomenuti mladi umetnik nelogično čini logičnim i da je takva vrsta transformacije ono čemu Taker teži.

smatra Gerlah, nije toliko energična koliko je primorana da dela usled stagnacije, zatvorenosti i metaforičke ili istinske homoseksualnosti muških junaka (1980: 489).

U priči „Oktaskop”, isprva se čini da je Nik potencijalno opasan po junakinju, jer joj nudi da uđu u njegovu kuću koja deluje zlokobno, onako neosvetljena u daljini. Junakinja je „uplašena po prvi put” i kaže: „Ne. Ne želim da idem tamo”. Nikov odgovor, „Ni ja.” („Oktaskop” 73), razvejava svaku pomisao da bi Nik mogao predstavljati fizičku pretnju. Njegova muškost potkopava se i prikazom scene u kojoj mu junakinja pincetom iz palca vadi parče drveta i u kojoj on ne uspeva da suzbije jauk, uprkos tome što silno želi da se predstavi kao tradicionalni muškarac koji je imun na bol. Karlos je prvi put opisan kao „osoba koja želi da žena živi sa njim”, usled čega čitalac ima utisak da je Karlos taj tradicionalni muškarac koji želi da dominira u vezi, ali junakinja izveštava da iako se osećala kao prostitutka što ide da živi sa njim, prošle su nedelje pre nego što ju je dotakao. Dodir o kome govori po svemu deluje kao običan dodir, lišen seksualnih insinuacija. Dakle, ni Karlos nije onakav kakvim se isprva čini. On je zaštitnički nastrojen, vrlo stidljiv i pasivan i potpuno predan pravljenju svojih drvenih marioneta. One čine njegov izmaštani svet u koji može da se povuče. Na prvi pogled se čini da mu je junakinja veoma slična: čini se da je i njoj dovoljno pronalaženje imaginativnih rešenja za probleme i da je pasivna. Kada ustanovi da u Dominikovom domu nema telefona kojim bi mogla pozvati tetku kod koje u tom trenutku stanuje, ona stavlja ruku preko srca i šalje joj telepatske poruke da ne brine što se nije te večeri vratila kući i da je sve u redu. Kada Karlos indirektno poručuje da ona i beba mogu da ostanu zauvek, praveći planove o proleću i pitajući je treba li da gaje piliće, ona prihvata njegov predlog: „Rekla sam da bi trebalo da nabavimo još jednu košnicu, da pravimo više meda.” („Oktaskop” 79). Ipak, koliko god se činilo da je junakinja pasivna poput muških likova u ovoj priči, ona poseduje dublju percepciju i zapitanost koje njima nedostaju, smatra Gerlah (1980: 492).

Junakinja poseduje promišljenost i radoznalost koje nedostaju muškarcima. Ona ne može da prestane da hvata sopstveni odraz u malim kvadratnim ogledalima koja krasi Nikov auto. Ispunjava vreme tako što uči da kuca na mašini. [...] Uporna je da otkrije više o Karlosu. [...] Do kraja priče, ona želi da zna na čemu je sa Karlosom. [...] Dok su Nik i Karlos van kuće, ona izlazi napolje i gleda kroz oktaskop i dok ga primiće oku oseća se „moćno kao kapetan sa svojim periskopom”. Ako su se muškarci predali pasivnosti, junakinja može da bude barem simbolično aktivna. Ona

strastveno želi da zna, da objasni, da se pokrene, što će verovatno prouzrokovati nezadovoljstvo ako ostane sa Karlosom. (Gerlah 1980: 492)

I u priči „Kuća u plamenu”, samo junakinja pokazuje znake sazrevanja i napretka. Vratila se na fakultet da diplomira, nastoji da ima i ženske prijatelje oko sebe, jedina je koja postavlja sebi pitanja, koja primećuje izvesne promene i koja očekuje da ih bude još. Njena percepcija je dovoljno suptilna da registruje sve što se dešava oko nje i da uvidi da egocentričnost nije dobar položaj za posmatranje sveta: „Stvari se dešavaju u kući iako sam ja otišla u krevet; voda teče, gramofon svira.” („Kuća u plamenu” 253). Ona lako pronalazi signale koji joj govore da Frenk ima ljubavnicu, dok Frenk kao da ni ne sluti da ona može imati ljubavnika. I njena imaginacija je veoma živa, ali ne nailazi na adekvatnu reakciju sa suprotne strane: u jednom trenutku, dok su Frenk i ona ležali u krevetu pre nekoliko dana, poverovala je da su na istim talasnim dužinama i da komuniciraju na nekom višem nivou, pomoću telepatskih talasa, ali kad je htela da progovori, shvatila je da te vibracije zapravo potiču od njegovog hrkanja. Junakinja je vešt pripovedač koji uspeva da nam pruži komičnu scenu. Za razliku od junakinje, muškarci su inertni i krajnje nespremni na promenu, baš kao i muškarci u priči „Oktaskop”, koji se neprekidno povlače pred svakim nagoveštajem promene. Frenk odlaže donošenje odluke, Fredi ne prestaje da se opija i puši marihuanu iako ga je takvo ponašanje koštalo gubitka posla, Džej Di nastavlja da putuje svetom i sakuplja razglednice, odbijajući da se vrati svom životu nakon gubitka porodice, Taker uporno igra ulogu sveznalice koja se ničeg ne plaši, iako zapravo ima brojne fobije. Štaviše, Frenk na kraju priče otvoreno ukazuje Ejmi na njenu jedinu grešku: ta greška je samo u tome što je čitav život okružena muškarcima, smatra on.

U priči „Oktaskop” junakinja treba da odluči hoće li ostati sa Karlosom ili ne i zbog toga mora da razgovara sa njim, kako bi čula kakve su njegove namere. U priči „Kuća u plamenu”, junakinja pita Frenka da li će on ostati ili otići. Obe junakinje su u sličnom položaju i obe žele da dobiju odgovore pomoću kojih će moći da se upravljaju. Izgovaraju gotovo identične rečenice:

Večeras, ili sutra, ili prekosutra u toku dana ili uveče, moramo razgovarati.  
*Moram da znam da li ćemo ostati zauvek, ili na duže vreme ili na kratko*<sup>37</sup>.  
(„Oktaskop” 78)

„Da li si odlučio šta ćeš uraditi nakon Markovog rođendana?”, pitam.  
Ne odgovara mi. Dodirujem njegov bok, konačno.  
„Dva sata ujutru je. Hajde da razgovaramo o tome neki drugi put.”  
„Ti si izabrao kuću, Frenk. Dole su tvoji prijatelji. Nekada sam bila ono što si želeo da budem.”  
„Oni su i tvoji prijatelji”, kaže on. „Ne budi paranoična.”  
„Želim da znam da li ostaješ ili odlaziš”<sup>38</sup>.”  
(„Kuća u plamenu” 256)

Naspram vatre, drvene potpale i šibica, stoje slike jake kiše koja pada napolju, dok slike vožnje na roler-kosteru i uragana koji je pogodio Floridu, pored slike vatre, ukazuju na opasnost i nepredvidivost. Tu su i razglednice – slike u doslovnom smislu – koje Džej Di donosi sa putovanja u ogromnom broju. Ove razglednice simbolišu ravnoću (flatness), a to što Džej Di donosi njih, a ne fotografije koje sam pravi, ukazuje na činjenicu da on čak ne želi ni da posmatra svet svojim očima, a kamoli da aktivno učestvuje u njemu.

Ono što priču „Vikend” približava pričama „Kuća u plamenu” i „Oktaskop” jeste to što i u njoj postoji situacija u kojoj se ispostavlja da junakinja nije tako nemoćna kao što na prvi pogled deluje. Ona je i u ovoj priči domaćica i majka finansijski zavisna od muškarca sa kojim godinama živi, Džordža, a kuća iz koje retko kada izlazi je mesto okupljanja njegovih gostiju. Džordž, koji je prestao da radi kao profesor univerziteta pre dve godine, intelektualno i materijalno je superioran u odnosu na junakinju i znatno je stariji od nje, a ona je već na samom početku priče opisana kao „jednostavna”. Ipak, u toku priče saznajemo da takva nije ni ona, niti njen odnos sa Džordžom. Percepcija i imaginacija junakinje mnogo su razvijenije nego što njen muž veruje da jesu. Priča je ispričana u trećem licu, za razliku od priča „Kuća u plamenu” i „Oktaskop”. Kada govori o likovima u pripovesti u prvom licu, Kete Hamburger iznosi zapažanje da interpretacija pripovetke u prvom licu ne može nikad potpuno napustiti povezanost ostalog opisanog ljudstva sa pripovedačem u prvom licu. Ovo ljudstvo, upravo stoga što je ono iskazni objekt pripovedača u prvom

---

<sup>37</sup> Podvukla autorka rada.

<sup>38</sup> Podvukla autorka rada.

licu, nikada nije sasvim objektivno opisano (Hamburger 1976: 300). U kratkim pričama Bitijeve, „nikada nismo u prilici da njene junake vidimo u objektivnom svetlu, niti da o njima čujemo komentare ostalih protagonista – jedini izvor naše spoznaje o njima jeste ispovest njih samih ili svedočenje drugih, i jedno i drugo izvitopereno i nepouzđano, uvek svedeno na subjektivno obojene opaske ili irelevantne detalje” (Gordić *Ono što beše moje*: 132). Priču „Vikend” priča prikriveni pripovedač, ali je fokalizator Lenora, tako da je njena svest jedini izvor naše spoznaje o događajima. Priča se čitaocu doima kao Lenorina priča, iako je pripovedač Kalerov takozvani pripovedač u trećem licu sa ograničenim uvidom. U ovakvoj pripovednoj situaciji u stanju smo da čujemo komentare ostalih junaka o protagonistkinji, te saznajemo da ju je Džordž nazvao jednostavnom, da je gosti doživljavaju kao prijatnu i ljubaznu, da je Džuli smatra „tako finom damom” („Vikend” 45). Ipak, ograničenja svakako postoje jer je uvid u događaje isključivo Lenorin uvid, te čitalac ne saznaje ništa više nego što zna junakinja.

Izbor prikrivenog pripovedača omogućava ubedljivost u prikazu Lenorinog ravnodušnog i distanciranog stava prema muževljevim neverstvima. Ostvarivanju ovakvog efekta doprinose i kratke, deklarativne rečenice u sadašnjem vremenu kojima je ispričana cela priča. Pojedine Lenorine replike u dijalozima sa Džuli („Možda su se sakrili ispod drveta. Možda se krešu. Otkud ja znam?” („Vikend” 40)) i mesta na kojima pripovedač ulazi u njenu svest („Lenora oseća da je i ona kao Džuli: Džulino lice ne odaje emocije, čak ni kada je zainteresovana, čak ni kada joj je veoma stalo. Lenora ovo može da prepozna, pošto je i sama takva.” („Vikend” 37)) otkrivaju da je ovaj stav lažan i da ćutanjem skriva koliko je povređena Džordžovim ponašanjem. Izbor prikrivenog pripovedača i spoljne fokalizacije koja dominira pričom, namerno ostavlja mnoga pitanja bez odgovora. Na primer, čitalac ne može da sazna šta se događa kada Džordž i Sara odu u šetnju i kakva su njihova međusobna osećanja. Ovakva mesta ilustruju ono što Wolfgang Izer naziva „praznim mestima” ili „mestima neodređenosti” koje čitalac mora sam da popuni.

Priča ima sedam delova. U prvom delu priče, opisana je tipična subota u njihovom domu, dan kada u kuću dolaze gosti. Džordž je opisan kao neko „sa kim je teško živeti”, a dolazak gostiju vikendom čini ga još gorim, jer tada previše pije i puši



(„Vikend” 33). Neutralni pripovedač izveštava i o događaju iz prošlosti: jednom prilikom Lenora je slučajno čula kako Džordž priča jednoj gošći o njoj, iznoseći mišljenje da ona, Lenora, ostaje sa njim jer je jednostavna. Ova situacija obeležava preokret u junakinji:

Ovo ju je duboko povredilo, učinilo da joj se bukvalno zavrti u glavi od iznenađenja i sramote, i od tada, bez obzira na to ko su gosti, ona se više ne oseća lagodno tokom vikenda. Ranije je uživala u nekim stvarima koje su ona i Džordž radili sa gostima, ali otkako je čula šta je rekao Rut, oseća da on svim njihovim posetiocima u tajnosti saopštava istu stvar o njoj. Prema njoj, međutim, Džordž je obično dobar. Ali ona je sigurna da je ovo razlog što se nije njome oženio, i kada je nedavno prokomentarisao kako je njihova kćerka inteligentna (ona ima pet godina, devojčica po imenu Marija) shvatila je da više ne može da reaguje jednostavnim ponosom; sada uz ponos oseća i inat, oseća da Marija postoji kao dokaz njenih dobrih gena. („Vikend” 34).

Navedeni događaj pokreće pasivnu junakinju na razmišljanje, čak i na pomisao da zatraži objašnjenje od Džordža, ali odustaje jer „on ume da se izmigolji iz svakog ćoška u koji je sateran” („Vikend” 34). Mehanizam koji vodi emocionalnom otupljivanju i sve većoj pasivnosti junakinje opisan je krajnje jednostavno: „On ponavlja iste stvari kako bi ih ona prihvatila kao istinite. I na kraju ona ih i prihvata. Ona ne voli da razmišlja dugo i o teškim stvarima, i kada postoji odgovor – čak i ako je to njegov odgovor – obično je lakše prihvatiti ga i nastaviti sa životom.” („Vikend” 34).

U drugom delu priče, nakon što je uspostavljena atmosfera i prikazan odnos između Džordža i Lenore, radnja se premešta na konkretan petak uveče, kada stižu Sara i Džuli. Neposredno pre nego što će one doći, Lenora po drugi put čini iskorak koji razbija njenu pasivnost: ona pita Džordža da li je Sara njegova ljubavnica. Džordž reaguje ljutnjom i izbegava odgovor, a Lenora se po navici veoma brzo vraća u pasivno stanje: „Prestala je da razmišlja o Sari jer je on to želeo, a njena navika je bila da ga poslušava.” („Vikend” 37).

U trećem delu priče, otpočinje vikend. Subota je pre podne. Džordž i Sara odlaze u šetnju, dok Džuli ostaje sa Lenorom i decom u kući. Čitalac saznaje da Lenorina porodica ne odobrava njenu vezu sa Džordžom. Njen brat joj je u pismu koje je nedavno stiglo napisao: „Ti ne želiš da se bilo kome suprotstaviš” („Vikend” 38). Počinje pljusak, a Džuli, koja se oseća vrlo neugodno od kada su stigle u kuću, odlazi da potraži Džordža i Saru, ali joj ne polazi za rukom da ih nađe. U razgovoru sa njom,

Lenora otkriva da ne samo da joj nije svejedno šta se događa, već je i duboko povređena Džordžovim ponašanjem, ali se veoma brzo vraća naučenom obrascu ponašanja i već u sledećem trenutku sleže ramenima: „Šta ja tu mogu da uradim?” („Vikend” 41). Interesantno je da Džuli oslovljava Lenoru kao gospođu Anderson, iako je svi ostali studenti uvek zovu imenom: „sada jedna od njih želi da misli da ovde postoji prava odrasla osoba koja će joj objasniti sve ovo.” („Vikend” 41). Slično kao u priči „Kuća u plamenu”, ukućani se ne ponašaju kao zrele, odrasle osobe, dok je pravo dete, Marija, natprosečna i u vrtiću opisana kao „netipična”. Džordž obmanjuje samog sebe družeći se sa bivšim studentkinjama, preterujući sa alkoholom i cigaretama a istovremeno je vrlo sujetan i sitničav kada je reč o ličnoj garderobi i fizičkom izgledu. Priča o prošlosti u kojoj mu, iz razloga koji se ne navodi, nije odobreno stalno mesto na fakultetu „uznemirava ga i narušava mir koji je sklopio sam sa sobom” („Vikend” 36). Njegova samoobmana je toliko intenzivna da on ne dozvoljava bilo kakvo poricanje ili protest: kada Lenora primeti da među njima stvari nisu više kao što su nekada bile, on odgovara: „Nemoj pričati o tome” („Vikend” 42). Lenora obmanjuje sebe pokušavajući da veruje da joj je dovoljno to što kuva, ima lepu kuću i voli svoju decu i jednostavne stvari, što „njen brat, koji je advokat u Kembridžu, ne može da razume” („Vikend” 39). Nesigurna i zbunjena Lenora pokušava da bude ono što Džordž tvrdi da ona jeste, kao što Ejmi iz priče „Kuća u plamenu” podseća svog muža da je nekada bila ono što je on želeo da ona bude (256).

Četvrti deo priče prikazuje događaje koji se odvijaju u subotu posle podne. Džordž i Sara se vraćaju iz šetnje. On je vrlo dobro raspoložen, ali Sara izgleda postišeno. Vlada neprijatna tišina u kojoj likovi odvrćaju pogled jedni od drugih. Kiša koja i dalje pada onemogućava izlazak napolje, tako da „postepeno postaje jasno da su svi oni zarobljeni u kući zbog kiše” („Vikend” 41). I ovde su, dakle, kao i u priči „Kuća u plamenu”, junaci izolovani od ostatka sveta. Sama kuća je prilično izolovana od ostatka naselja, a kiša pojačava njenu nepristupačnost. Kuća je sa svih strana okružena drvećem i žbunjem, zbog čega je u njoj toliko mračno čak i danju, da ju je Lenorin brat jednom prilikom uporedio sa grobnicom: „Ovde je kao u grobnici po ceo dan” („Vikend” 42). Džordž je taj koji ne želi da proredi gusto rastinje svuda oko

kuće i pusti svetlost unutra, što sugerira da se on u ovoj kući krije od ostatka sveta, od kog se brani ironijom.

U petom delu priče prikazana je večera u subotu uveče, nakon koje Džordž i Sara izlaze u šetnju, ne mareći za kišu. Lenora je umorna od igranja uloge ljubazne domaćice, prestaje da uzvraća osmehe jer smatra da je „učinila dovoljno da im bude lagodno” („Vikend” 44).

Šesti deo priče donosi važne informacije i donekle pomaže čitaocu da otkrije tajnu Lenorinog neobičnog ponašanja i poremećenog odnosa između nje i Džordža. Nakon večere u kući su samo Lenora i Džuli. Kada je Džuli nazove „tako finom damom”, Lenora je još više zbunjena: „Lenora nikada nije znala šta da misli o sebi, ali svakako misli da je *komplikovanija*<sup>39</sup> od „dame”.” („Vikend” 45). Čitalac uviđa da, uprkos svojoj nesigurnosti i zbunjenosti, Lenora definitivno ne prihvata da je „jednostavna”. Džuli funkcioniše kao neka vrsta ogledala za Lenoru: one su slične kao osobe jer su nesigurne i vešto skrivaju svoje emocije, a dele i iskustvo partnerovog neverstva, pošto se Džuli razvela od muža koji ju je varao. Čitalac saznaje najviše o Lenori upravo u scenama u kojima je ona sama sa Džuli. Ovo je druga takva scena. Dok u prvoj sceni Lenora nehotice otkriva da je njena ravnodušnost privid, ovde ona svesno otkriva Džuli jednu tajnu: odvodi je u Džordžovu mračnu komoru za razvijanje fotografija i pokazuje joj dobro skrivene fotografije, Džordžove autoportrete koje je slučajno pronašla. To su fotografije „čoveka u agoniji, čoveka koji će svakog časa vrisnuti” („Vikend” 46). One su razlog zašto ona ostaje, ali Lenora to uviđa upravo u trenutku kada je fotografije pokazala Džuli, ne ranije. Ovo ide u prilog tezi da je Džuli jedina osoba u priči sa kojom Lenora ostvaruje komunikaciju, kroz koju uspeva da shvati i ponešto o sebi: da je komplikovanija nego što se čini, da su ove fotografije jedan od razloga zašto ostaje sa Džordžom i da je šest godina života sa njim učinilo da „nauči njegov način igranja igrica” („Vikend” 46).

U sedmom delu priče, Džordž i Sara se vraćaju iz duge šetnje, pijani i mokri. Sarina pogrešna reakcija na Džordžovu iznenadnu izjavu da je zaljubljen u nju izaziva

---

<sup>39</sup> Podvukla autorka rada.

njegov bes i nastaje scena nakon koje Sara i Džuli odlaze, a Lenora i Džordž ostaju sami.

„Ne vidi zlo,” kaže Džordž, upirući praznu flašu brendija prema Džuli. „Ne čuj zlo,” kaže Džordž, pokazujući na Lenoru. Jače steže Saru u zagrljaj. „Ne govorim zlo. Govorim istinu. Ja sam zaljubljen!”

Sara se otrgne od njega, beži iz sobe uz mračne stepenice. Džordž nemo gleda za njom, zatim se spusti na pod i nasmeje. Predstaviće sve kao šalu. Džuli ga užasnuto gleda, dok se od gore čuju Sarini jecaji. Njen plač budi bebū. („Vikend” 47).

Ovi događaji viđeni su okom kamere. Džordžov bes ne splašnjava tako brzo kao vatra u kaminu: on izražava želju da Sarin i Džulin auto sleti sa puta, dok Lenora stišava njegovu mrzovolju rečima: „Ne govori to” („Vikend” 49), koje odgovaraju njegovoj prethodnoj izjavi: „Ne govorim zlo.” („Vikend” 47).

Priča se završava Lenorinim flešbekom:

Šetali su po plaži, ubrzo nakon što su se upoznali, sakupljajući školjke. [...] „Uhvati me,” rekao je, bežeći od nje. Razgovarali su tiho, sakupljajući školjke. Toliko ju je iznenadio kada je počeo da beži, da je potrčala svom snagom i zaista ga je uhvatila, pružajući ruku i hvatajući lastiš njegovih kupaćih gaća dok je utrčavao u vodu. Da ga nije zaustavila, da li bi zaista utrčao duboko u vodu, sve dok ga više ne bi mogla pratiti? Okrenuo se iznenada, isto onako naglo kako je i pobjegao, zgrabio je, čvrsto zagrljio i podigao visoko. Pripila se uz njega, čvrsto ga držeći. Pokušao je da uradi isto to sa Sarom kada su se vratili iz šetnje, ali nije uspelo. („Vikend” 48).

Ova slika ima više značenja. Ona potvrđuje da je Džordž zapravo slabiji od Lenore, iako se sve vreme prikazuje njegova nadmoć nad njom. Simbolički, on je davljenik, a ona spasilac. On je neko ko se potpuno slama zato što devojkā nije reagovala onako kako je on zamislio. Na kraju priče, Džordž podseća na dete koje se naljutilo jer nije dobilo ono što je očekivalo, pa stoga u besu izriče najgore osvetoljubive želje. On je i fizički izobličen: njegova uvek besprekorna garderoba je mokra, skupe cipele su blatnjave i uništene, a on sam izgleda „ružno, staro, nepoznato.” („Vikend” 48). Lenora izgleda kao majka koja blago prekoreva dete: „Preterao si. Ja sam jedina sa kojom možeš da ideš predaleko.” („Vikend” 48). Ova opomena se može shvatiti u bukvalnom smislu, ako se ima na umu slika sa plaže u kojoj Džordž utrčava u vodu, a isto tako i u prenesenom smislu – Lenora je jedina koja dozvoljava ono što druge žene ne bi. Ipak, naglasak je na tome da ona to dopušta, da je ona ta koja može sve da prekine, tako da kraj priče donosi preokret u odnosu muških i ženskih snaga. Junakinja nije materijalno nezavisna, ali ona ni sama

ne veruje sebi da je iskrena kada kaže Džuli: „Moraš negde da živiš.” („Vikend” 46). Ona zna da materijalna zavisnost od Džordža nije jedini razlog za njen ostanak, kao što to nisu ni fotografije koje su dokaz Džordžove slabosti i dezorijentisanosti – fotografije su samo „veoma opipljiv, impresivan razlog.” („Vikend” 46).

Po svemu sudeći, život u ovoj kući nastaviće da se odvija na isti način. Za razliku od poslednje scene u priči „Oktaskop” u kojoj se junakinja oseća moćno poput kapetana, što implicira da će ona verovatno uskoro odlučiti da napusti Karlosa i otplovi dalje samostalno, poslednja scena u ovoj priči ne donosi nagoveštaj da će Lenora napustiti Džordža: „Sede u tišini, slušajući kišu. Ona se nagnje bliže ka njemu, stavlja mu ruku preko ramena na koje naslanja glavu, kao da je on može zaštititi od groznih stvari koje je poželeo da se dese.” („Vikend” 49).

Zanimljivo je da su i u ovoj priči, kao i u prethodne dve, muški likovi – momci devojaka koje dolaze na vikend u njihovu kuću – predstavljeni kao potpuno lišeni muškosti i snage. Oni ne samo što fizički ne uspevaju da izdrže šetnje kroz obližnju šumu u koje Džordž i njegove bivše studentkinje uvek odlaze i što usput odustaju, nego se i po povratku u kuću ponašaju kao žene: „vraćaju se u kuću da sede i razgovaraju sa njom, ili pomažu u pripremanju obroka, ili se igraju sa decom.” („Vikend” 35-6).

Devojke koje dolaze u posetu Džoržu opisane su kao mlade žene potpuno drugačije od Lenore: one su „lepe, elokventne” i „izgledaju srećne što nisu udate” („Vikend” 34), dok Lenora zna da je nekada bila privlačna Džordžu, ali da to više nije i svesna je toga da nema njihovu elokventnost. Džordž voli da razgovara sa ovim mladim ženama, ali sa Lenorom je veoma ćutljiv. Otuđenost između partnera ogleda se u odsustvu međusobne komunikacije za kojom junakinja čezne: Džordž uglavnom ćuti i prepušta se svojim dnevnim ritualima, a kada ima potrebu za komunikacijom, radije komunicira neverbalno, ostavljajući joj pisane poruke kako bi pohvalio ručak ili predložio božićne poklone za njenu porodicu. On duboko veruje da „može postojati previše komunikacije između ljudi” („Vikend” 46). Njihova kuća je po svemu sudeći kuća tišine, sve dok ne dođe vikend i ne stignu gosti. Tada ponekad „ima previše priče” („Vikend” 43), kao na primer za večerom sa Sarom i Džuli, kada

Lenoru prestaje da interesuje šta se događa, te ona „sipa sebi još vina i pušta njih da pričaju.” („Vikend” 43).

Stalno prećutkivanje onemogućava komunikaciju između partnera: Džordž saopštava svoje mišljenje o Lenori trećoj osobi, u tajnosti; Lenora zauzvrat ima „nemušti odgovor na njegovo nisko mišljenje o njoj” („Vikend” 34), a to je da je vremenom shvatila da on „nije izuzetak, već varijacija na temu” („Vikend” 34). Osim toga, Lenora mu saopštava da bi želela „da joj se on poverava” („Vikend” 35) umesto što se pretvara „da ne razmišlja ni o čemu” („Vikend” 35). Džordžovo ponašanje inhibira Lenoru: ona se pretvara da ne zna da Džordž pati od nesаницe, jer „ako on misli da je ona jednostavna, kakvo dobro bi mu donela njena jednostavna mudrost?” („Vikend” 47). Potiskivanje osećanja i misli reflektuje se u skrivanju fotografija: kada ih je pronašla, Lenora se osetila „uplašeno i postićeno” („Vikend” 46), a onda ih je stavila u jednu praznu kutiju, koju je stavila iza druge kutije, ispod stola u mračnoj sobi. Slojevitost skrivanja fotografija odgovara slojevitosti skrivanja emocija, a teškoća da se one pronađu u mračnoj sobi odgovara otežanoj komunikaciji između dvoje ljudi. Postoji višestruka izobličenosć u ovoj priči: još na početku priče, javlja se slika izobličene stolice, stolice kojoj nedostaju nogare, a fotografije prikazuju Džordžovo izobličeno lice. Pri čitanju opisa Džordžovog lica na fotografijama, čitalac ne može da se otme utisku sličnosti sa čuvenom slikom „Krik”, koja predstavlja najpoznatiju sliku norveškog slikara ekspresioniste Edvarda Munka. Kompozicija slike je prilično jednostavna: na njoj je prikazana užasnuta i pomalo demonska figura osobe koja stoji na mostu nasuprot krvavocrvenog neba. Ova slika predstavlja simbol anksioznosti modernog čoveka i njegovog duševnog bola, neshvaćenosti i praznine. Kada je videla ove fotografije, i Lenorino lice je postalo „izobličeno kao Džordžovo” („Vikend” 46). Na širem planu, distorzirani su odnosi između emotivnih partnera, komunikacija između njih i porodični odnosi čija se izobličenosć ogleda u Džordžovoj otuđenosti ne samo od Lenore, već i od dece, kao i u Lenorinoj otuđenosti od članova svoje porodice. Upotreba fotografije u ovoj priči uspešno pokazuje kako fotografija može biti semantički produžetak teksta i kako čitaoca „podstiče da razmišlja i intuitivno pokuša da shvati šta je ispod površine i kakva mora biti dubina [agonije junaka] kada joj je površina ovakva” (Sontag 1973: 23).

## 4.2 Priče o prijateljstvu

Prijateljstvo je u kratkoj fikciji Bitijeve mnogo čvršća veza od bračne ili bilo koje druge romantične veze. Dženet, junakinja priče „Zakopano blago” ne dozvoljava da njen momak Deni stane između nje i njenih prijatelja Romana i Hauija: „Iz mog ugla, oni su bili moja porodica pre nego što sam upoznala Denija i nisam nameravala da ih izbacim iz svog života zato što sam počela da živim sa dečkom” („Zakopano blago” 10), a nešto kasnije pominje se i da su prijatelji postali zamena, surogat za porodicu („Zakopano blago” 17). Ponekad je reč o iskrenim prijateljstvima između žena i homoseksualaca („Gravitacija”, „Drugo pitanje”, „Kuća u plamenu”), u drugim slučajevima se radi o složenim prijateljstvima između žena („Nauk padanja”, „Plejbek”, „Kartice”), dok postoje i priče u kojima su teme ljubavi i prijateljstva neraskidivo povezane jer junakinje i njihovi muški prijatelji ne uspevaju da povuku granicu između ljubavi i prijateljstva, te nastaju zamršene veze unutar grupe junaka koji se poznaju od mladosti („Plesanje”, „Srednja škola”, „Zakopano blago”).

U priči „Drugo pitanje”, junakinja Rak, koja predstavlja pripovedača vezanog za lik, verni je prijatelj Ričardu, homoseksualcu koji umire od side. Ona i Ričardov bivši ljubavnik Ned dežuraju kraj Ričardove bolesničke postelje. Iako su „dva različita sveta”, nju i Neda zbližava briga o Ričardu. Dok bdiju nad njim, Rak i Ned pričaju jedno drugom priče, uglavnom o svojim pređašnjim ljubavnim vezama, kako bi prekratili vreme i skrenuli misli sa surove realnosti. Rak priča priču o jednom neobičnom događaju jer želi da zaprepasti Neda koji često izmišlja priče: kada se zabavljala sa bivšim ljubavnikom Harijem, došla je u njegovu kuću dok je njegova žena bila odsutna i stavila njenu bisernu ogrlicu koja se pokidala dok su ona i Hari vodili ljubav. Pre nego što su ponovo nanizali perle, junakinja je progutala nekoliko bisera, pazeći da Hari ne primeti. Objašnjenje za ovaj bizarni događaj je sledeće: „Želela sam da ona nikada ne uspe da stavi ogrlicu preko glave ako to pokuša. Htela sam da zna da se nešto dogodilo.” (*Ono što beše moje* 121). Vladislava Gordić smatra da se Rak, „poput mnogih junakinja En Biti, oseća kao uljez i posmatrač tuđih života. Kao što je uljez u ordinaciji za davanje transfuzije, ona je uljez u poslovno-emotivnoj vezi dva homoseksualca, Ričarda i Neda, uljez u životu oženjenog muškarca sa kojim

je bila u vezi, uljez u sceni između dve sestre kojima umire majka a koje sreće u bolničkom toaletu.” (1996).

Uljez u tuđim životima je i Džejn iz priče „Plejbek”. Ona je uljez u životu oženjenog muškarca, a kada otvara i čita Ešovo pismo upućeno njenoj najboljoj prijateljici Holi, koje potom cepa na komadiće, postaje uljez i u njihovoj vezi. U tom pismu Eš traži od Holi da bude sa njim, moli je da dođe kod njega u Tenesi, uprkos tome što se njen brat Tod i Džejn ne slažu sa tim. Džejnin ljubavnik, Džejson, nikada nije tako nešto tražio od Džejn, kao što nije rekao ni da će ostaviti svoju ženu zbog nje. Džejn se nije usudila da mu kaže da nosi njegovo dete, otišla je na abortus: „Učinila sam to jer nisam imala hrabrosti da ga iskušam – da vidim voli li me više od svoje žene.” (*Ono što beše moje* 27). Džejn se nije usudila na rizik nove ljubavi, dok će se preosetljiva Holi po svemu sudeći odlučiti na to: priča se završava slikom Eša koji nenajavljeno dolazi kod njih u Vermont, pošto je shvatio da njegovo pismo ne stiže do Holi, i koji „trči prema kući, s ogromnom bakljom crvenih gladiola podignutom iznad glave.” (*Ono što beše moje* 27). Sticajem okolnosti, Džejn je u ovom događaju doslovni posmatrač sa strane koji proviruje napolje kroz prozor upravo u trenutku kada Eš parkira svoj auto. Sa bakljom gladiola podignutom iznad glave, Eš izgleda kao pobednik; nagoveštaj je da će Eš i Holi ostati zajedno uprkos svim preprekama. Na ovo upućuje i poređenje između dve prijateljice koje Džejn zapaža i prenosi:

Svi su mislili da smo Holi i ja sestre, ali ona je bila lepša. *Ista duga plava kosa. Vitka tela.* U gradu su nam se ljudi osmehivali bez ustručavanja, onako kako se osmehuju blizancima. *Neobičnim stvarima. Lepim izuzecima*<sup>40</sup>. (*Ono što beše moje* 26).

Navedeni pasus zanimljiv je i sa sintaksičkog stanovišta: parovi rečenica bez predikata kombinovani su sa potpunim rečenicama. Šturost na rečima i krajnja ekonomičnost rečenice pariraju Džejninoj suzdržanosti i odbijanju da od Džejsona traži ono što joj je potrebno.

Džejn na kraju prihvata da je razlika između nje i Holi u tome što „ima neko ko voli Holi više nego što je mene iko ikada voleo.” (*Ono što beše moje* 26). Postoji doza zavisti kod jedne prijateljice, izazvana onim što ona druga ima:

---

<sup>40</sup> Podvukla autorka rada.



Eš je voleo Holi, i daleko bih otišla ako bih počela da objašnjavam kako to da smo toliko ličile, a ona je ipak bila lepša. Ona je hodala kao neko ko je voljen. Nije izbegavala tuđe poglede, iz istog razloga iz kog sam ih ja izbegavala. Te noći dok sam je ljuljuškala u krilu mislila sam samo na to koliko je srećna, čak i onda kada njena nesreća deluje tako zastrašujuće. (*Ono što beše moje 27*).

Slika zmije u vrtu javlja se dva puta u toku ove priče: na početku priče, Eš telefonira Holi kako bi joj ispričao da su u bašti njegovog prijatelja u Tenesiju ubili ogromnu zvečarku. Ovaj događaj, uz Ešove opaske da su Holini prijatelji „ljudi iz grada [...] onaj soj koji zbog jedne ogrebotine odseca celu ruku.” (*Ono što beše moje 25*), nagoveštava Džejinu izdaju koja će uslediti nešto kasnije u vidu uništavanja Ešovog pisma. Pred kraj priče, nakon što je uništila Ešovo pismo i bori se sa osećanjem krivice zbog toga, Džejn posmatra Toda kako čisti gigantski tiganj pomoću jakog mlaza vode iz šmrka. Taj šmrk funkcioniše kao objektivni korelativ koji je vodi u prošlost:

Setila sam se kako smo Džejson i ja vodili ljubav na keju. Kako smo ronili. Dugo belo crevo protezalo se od zadnjeg dela kuće pa sve do čamca koji se ljuljuškao na vodi – isthemptonovski ekvivalent zmije u vrtu. (*Ono što beše moje 26*).

Zmija je biblijski simbol greha i Sotone i kao takva reflektuje Džejinu nemirnu savest. S druge strane, krhka Holi već na početku priče prikazana je u „anđeoskom ogrtaču”: u pitanju je poklon od Eša, satenski ogrtač sa natpisom „Anđelo” na leđima, sa koga je slovo „l” otkinuto i kome je dodat vez u obliku krila. Osim toga, ona je neko ko je imao „prevremeni porođaj, carski rez, dvaput nedeljno ide psihijatru i još uvek kuburi s drogom” (*Ono što beše moje 23*) i ko se bori za starateljstvo nad sinom sa bivšim mužem advokatom, što naglašava njenu ranjivost i stavlja je u poziciju žrtve. Čini se da je apsurdno zavideti osobi koja je u tako teškoj situaciji, ali Džejnina procena je da je Holi srećnija od nje same, jer Holi ima nešto što ona nema: istinsku ljubav čoveka sa kojim je u vezi. Prijateljstvo između Džejn i Holi je iskreno, ali ne i jednostavno. Remeti ga prevashodno Džejin panični strah od gubitka prijateljice ukoliko se ona preseli na drugi kraj države, kod Eša, što bi predstavljalo još jedan u nizu njenih gubitaka. Nakon što nije bila u stanju da zadrži ni bebu, ni vezu sa Džejsonom, ona pokušava da očuva prijateljsku vezu u svom životu, ali ne uspeva da suzbije razarajući egoizam u svom delanju i ponašanju.

Zavist prema junakinji, iako njen položaj nije nimalo ružičast, pominje se i u priči „Nauk padanja”. Rutina neimenovana prijateljica, koja pripoveda priču, komentariše kućnu biljku, poklon koji je Rut dobila od ljubavnika Brendona na dan Svetog Valentina:

Listovi su debeli i mali, zeleni, u obliku srca. Da ja pišem pesme, u tim listovima videla bih zavist koja je okružuje. On joj zavidi, kao i toliki drugi ljudi. On bi voleo da bude kao ona, ali ne želi da se brine o njoj. Ni o Endrjuu. (*Ono što beše moje* 11)

Rut je pouzdana, odgovorna i požrtvovana osoba, neko ko „će pružiti ruku i dodirnuti te samo da bi ti pokazala da te sluša” (*Ono što beše moje* 10) i ko se „pretvara da ne vidi koliko je važna drugima” (*Ono što beše moje* 12). Ipak, postoji doza egoizma u ponašanju obe junakinje u ovoj priči. Kako primećuje Vladislava Gordić, obe „pokušavaju da održe privid duševnog sklada na sasvim različite načine, ali u svojim nastojanjima obe nesvesno zloupotrebljavaju Rutinog mentalno zaostalog sina” (*Ono što beše moje* 131). Rut je samohrana majka osmogodišnjeg dečaka Endrjua koji je zadobio lakše oštećenje mozga pri rođenju. Ona sa stoičkim mirom prihvata životne nedaće i nije ogorčena ni na Endrjuovog oca koji ih je napustio, ni na svog ljubavnika Brendona koji dolazi u posetu isključivo sredom, jednom ili dvaput mesečno, kada njena prijateljica odvodi Endrjua u Njujork u šetnju i razgledanje. Brak ove neimenovane junakinje se raspada, a ona je zaljubljena u Reja, muškarca sa kojim se sastaje u Njujorku:

Kad sam prošle godina shvatila da me ljubav prema Reju zbunjuje isto koliko i netrpeljivost koju sam osećala prema Arturu, kad sam shvatila da nada mnom ima preveliku moć i da mu više ne mogu biti ljubavnica, počela sam da dovodim Endruja sa sobom u Njujork. Pokazalo se da to nije najbolje rešenje: Rej postaje razdražljiv, a mene grize savest što iskorišćavam Endruja. (*Ono što beše moje* 14)

Junakinja koja pripoveda priču nema hrabrosti da stavi tačku na brak sa Arturom i ostane sa muškarcem koga voli, već beži i od jednog i od drugog i kao izgovor da se vrati kući navodi to da mora da mužu spremi večeru, što Rej ismeva („Moraš da pomuzeš krave, da zamesiš hleb, da naložiš peć, pa na spavanje. [...] Moja baka je tako govorila. Vremena se i menjaju i ne menjaju.” (*Ono što beše moje* 15)). S druge strane, Rut uči da pada u školi plesa. Rutino učenje padanja je doslovno, ono koje se odvija na časovima plesa, ali i metaforično – ona uči kako da prihvati neizbežno, svesna toga da „ono što treba da se desi, desiće se. Amin.” (*Ono što beše moje* 16).

Fragment iz života dve prijateljice predstavlja jukstapoziciju dve različite životne situacije u kojima se one nalaze: Rut, koja uči da sa filozofskim mirom prihvati ono što je neizbežno i njena prijateljica, koja beži od neizbežnog, plašeći se slobode koju tako lako može imati.

Priča „Kartice” takođe predstavlja isečak iz života dve prijateljice, Džoz i neimenovane junakinje, koje ručaju u restoranu i vode razgovor sve vreme. Dijalog zauzima najveći deo ove priče ispričane u sadašnjem vremenu. Dve prijateljice se dosta razlikuju: naspram koketne Džoz koja se ponaša poput muškaraca koji „bace mamac, pa se prave nevešti” (*Ono što beše moje* 91), postavljena je junakinja, ona koja pripoveda priču, koja je pomalo naivna i istinski zbunjena. Osim konkretnog događaja u restoranu, kada nepoznati muškarac iscenira navodnu zamenu kreditnih kartica kako bi Džoz krišom poslao svoju vizit-kartu, zbunjuju je sopstvena, još uvek snažna, osećanja prema bivšem mužu Nedu i problemi u vezi sa Maksom, sadašnjim partnerom.

Za ovu priču, kao i za mnoge druge, važi zapažanje Suzan Džeret Mekkinstri da junakinje Bitijeve zbunjuju čitaoca zato što pričaju dve priče odjednom: „otvorena priča detaljno predstavljene objektivne sadašnjosti jukstaponirana je sa zatvorenom pričom subjektivne prošlosti, priče koju se junakinja upinje da ne ispriča” (1987: 111). Tako se junakinja ove priče upinje da ne ispriča čitaocu o tome kako još uvek nije prebolela bivšeg muža Neda, ali joj ne polazi za rukom da pobege uspomenu:

Ned i ja razveli smo se pre tri godine, ali ja se još uvek skamenim kad ga neko pomene. Znam kako izgledam u očima drugih: moja je mirnoća prenaplaćena, a prsti nežno lebde nad ivicom šolje za kafu, kao da igram šah. Ned razapinje šator. Ned imitira vevericu tako što podupre slomljenu granu na kojoj visi kuhinjska rukavica nalik na glavu aligatora. (*Ono što beše moje* 87)

Džoz pokušava da manipuliše Filipom koga želi da navede da je zaprosi, a čini se da želi da manipuliše i osećanjima svoje prijateljice. Utisak je da Džoz provocira njenu ljubomoru, jer joj govori uznemiravajuće stvari koje bi mogla i prećutati: Filip i Ned slučajno su se upoznali i veoma zbližili, tako da sada Džoz, sticajem okolnosti, viđa Neda i njegovu novu devojku. Džoz zna da će ovo uznemiriti drugu junakinju, kao i ničim izazvano priznanje da bi ona pokušala da zavede njenog momka Maksa, a ne čini to samo iz lojalnosti prema junakinji. Neimenovana junakinja pokazuje

odsustvo reakcije, odnosno krajnju pasivnost, a budući da je priča ispričana u prvom licu, ne postoji neutralni pripovedač koji bi nas informisao o tome da li je reč o istinskom slepilu za Džozine provokacije. Isto tako, ne znamo šta tačno junakinja misli i oseća povodom nepoznate žene koja se zaljubila u Maksa i često mu telefonira. Izveštaj same junakinje o tome veoma je štur, a ton kojim je prenesen začuđujuće ravnodušan:

„Šta je Maks preduzeo u pogledu one žene što se bila zaljubila u njega?”

„Ne znam.”

„Stalno je telefonirala dok si bila tu.”

„Sigurno je zvala i onda kad nisam bila tu.”

„Šta je preduzeo?” pita Džozini dok prstom sklanja peršun sa drugog kotleta.

„Ne znam. Nisam sigurna ni da su ti pozivi prestajali. Počela je ponovo da ga zove posle skoro godinu dana.” *(Ono što beše moje 86)*

Da je u priči primenjena tehnika pripovedanja u trećem licu kombinovana sa nultom fokalizacijom, kao u priči „Vikend”, u kojoj zahvaljujući ovakvom izboru čitalac saznaje šta misli i oseća Lenora, čitalac priče imao bi odgovore na to da li je junakinja svesna Džozinog ponašanja i šta oseća u vezi sa Maksovim očiglednim neverstvom. Ovako mu preostaje samo da naslućuje da je junakinjina mirnoća odglumljena. Utisku doprinosi njen komentar o sopstvenoj neprirodnoj mirnoći pri pominjanju Nedovog imena, što čitaoca navodi na zaključak da je ona neko ko je mnogo osetljiviji nego što želi da pokaže i neko čija je percepcija mnogo oštrija nego što se na prvi pogled čini.

Budući da je tema prijateljstva gotovo uvek u tesnoj vezi sa temom ljubavi, izdaje i prevare, često se u pričama javljaju različiti trouglovi, odnosno trio postaje dominantan oblik funkcionisanja i udruživanja junaka. Na primer, u priči „Gravitacija”, junakinja-pripovedač ima prijatelja homoseksualca Džastina, koji posle dugo godina veze postaje prijatelj i njenog ljubavnika Nika:

Prošle godine slavili smo Božić kod Džastina. Džastin želi da misli da smo mi jedna porodica – on, Nik i ja. Od prave porodice ima samo jednu tetku na Novom Zelandu. Kad je bio dete, ona je mesila neke debele kolače koji su uvek bili nedopečeni. Džastin je veći romantik čak i od mene. On misli da bi Nik trebalo da zaboravi Barbaru i da se sa mnom useli u kuću u susedstvu, koja se prodaje. *(Ono što beše moje 37)*

Trougao je još komplikovaniji u pričama „Zakopano blago”, „Plesanje” i „Srednja škola”.

„Zakopano blago” je u velikoj meri priča o ličnom sazrevanju i razumevanju prošlosti, ali je prevashodno priča o prijateljstvu između troje ljudi, Dženet, Hauija i Romana, koji se bliže srednjim godinama, a koji su u ranoj mladosti, šezdesetih, kao deca cveća, bili u ljubavnom trouglu koji se završio tako što su Dženet i Haui postali najbolji prijatelji i započeli da vode konvencionalnije živote, dok je samozivi i egocentrični Roman, dominantna ličnost u njihovom trouglu, nastavio da živi životom avanturiste. Roman je nastavio da se pojavljuje u njihovim životima i nestaje iz njih po sopstvenom nahodađenju, povredivši u više navrata i Dženet i Hauija. Junakinja sa vremenske distance od dvadeset godina shvata tajnu svoje i Hauijeve nekadašnje omađijanosti Romanom i sagledava promene koje su im se svima dogodile.

Priča sa svojih dvadeset sedam strana spada u duže priče i podeljena je na osam delova. Junakinja pripoveda u sadašnjem vremenu, ali su njeni flešbekovi toliko učestali da se sadašnjost i prošlost prepliću sve vreme. Troje junaka ne uspevaju da se oslobode prošlosti i postoji neka vrsta neodređene nostalgije za tim vremenom, pre svega za onim što su oni sami nekada bili. Homoseksualac Haui, koji umire od side, zaglavljen je u prošlosti jer priželjkuje nemoguće, da svo troje nakon svega budu bliski prijatelji, kao i zbog toga što „uprkos njegovom cinizmu prema životu generalno, Haui je zauvek ostao srednjoškolski zaljubljen u Romana” („Zakopano blago” 33). Roman se opredelio za suprotni pol, ali ne raskida sa prošlošću, što potvrđuje i činjenica da su devojke koje dovodi upadljivo drugačije od Dženet i Hauija, toliko da predstavljaju parodiju njih dvoje: imaju malo energije, malo toga da kažu i jedini skriveni cilj im je da se udaju za Romana („Zakopano blago” 33). Dženet ima utisak da je prošlost progoni: na mahove joj se čini kao da je odnekle posmatra mladi Roman, onakav kakav je bio – „ona dinamična, naizgled neustrašiva osoba kakva je Roman nekada bio” („Zakopano blago” 28).

Sledeća tabela daje sažet pregled događaja u priči, po delovima:

Tabela 4.

Sadašnjost		Sećanja na prošlost I (period života sa Denijem)
1	Na Dženetinu adresu stiže Romanovo pismo upućeno ženi koju ona ne poznaje, ali adresirano na Dženet. Junakinja je u iskušenju da li da otvori pismo i poziva Hauija.	Deni ne voli to što Roman i Haui dolaze u njihovu kuću nenajavljeni i što se previše slobodno ponašaju u njoj.
		<b>Sećanje na prošlost II (šezdesete):</b> Roman je najpre zaljubljen u Hauija, a kada se zaljubi u Dženet, nastaje trougao.
2	Telefonski razgovor između Dženet i Hauija o Romanovom pismu i o Hauijevim odlascima kod vidovnjakinje.	Deni raskida vezu i odnosi polovinu imovine.
3	Dženet i Haui odlaze kod vidovnjakinje sa Romanovim pismom.	Romanova i Hauijeva velika svađa, jedna od mnogih posle kojih ne razgovaraju mesecima. Haui opisuje Romana kao primadonu, nekog ko je pun sebe i uvek željan pažnje.
4	Vidovnjakinja kaže da je u pismu mapa zakopanog blaga, a to blago čine radio i propratna oprema. Dženet joj ništa ne veruje, ali u iskušenju je da pita koliko će još Haui poživeti. Po završetku seanse, Haui se raspituje da li joj je vidovnjakinja pominjala da će njih troje ponovo biti na okupu. Oboje instinktivno znaju da će se Roman uskoro pojaviti.	Neposredno pre nego što će primiti pismo, Dženet razmišlja o Romanu jer na radiju ide pesma Marijane Fejtful, njegove omiljene pevačice. Nakon što Deni i ona otpočinjaju vezu, menjaju nekoliko gradova, da bi se skrasili u Mejnu. Pozivaju Hauija u posetu, a on sa sobom dovodi Romana. Roman nastavlja da dolazi, dovodeći stalno nove devojke. U noći uragana, Roman gostuje sa mnogo mlađom devojkom, Endži, u kamperu ispred kuće koju nazivaju „brod ljubavi”. Roman upoznaje Dženet i Denija sa svojom mlađom sestrom Marijelom. Deni se zaljubljuje u devojku i napušta Dženet.
5		Nakon uragana, Roman napušta posao, prodaje stan i nestaje. Hau i Dženet se retko viđaju u periodu nakon uragana, sve do njegovog poziva sa telefonske govornice pošto je saznao da je HIV pozitivan.
		<b>Sećanje na prošlost II (šezdesete):</b> Roman, Hau i Dženet u krevetu.
6	Nekoliko nedelja nakon posete vidovnjakinji, Haui je bolnici. Dženet dolazi u posetu i zatiče Romana. Roman se žali da su ga Deni i Marijela izopštili iz svog društva. Priznaje da je nakon uragana dolazio do Dženetinih vrata da joj se izvini, ali je odustao u poslednji čas.	
	Dženet i Roman odlaze u njenu kuću kako bi on preuzeo pismo. U pitanju je zaista mapa koja vodi do radio opreme. Roman shvata da	

7	je Marijela to ukrala njegovoj tadašnjoj devojci, sakrila i namestila da izgleda kao da je Roman to učinio i adresirala pismo na Dženet. Roman naziva Marijelu ludom i moli da ostane da prenoći u Dženetinoj kući.	
8	Dok Roman spava u njenoj kući, Dženet odlazi u džip koji je parkiran u njenom dvorištu, a pripada komšinici. Sedi u njemu i priseća se događaja koji su se desili neposredno nakon uragana.	Dženet odlazi u Bjuik, koji je parkiran u njenom dvorištu, a pripada komšinici. Svuda napolju je kaos od uragana. Muškarci su otišli da provere kolika je šteta. Romanova devojka Endži se iznenada pojavljuje i seda na mesto suvazača. Razgovaraju o Romanu. Devojka uzima Dženet za ruku.

Noć kada je uragan pogodio Mejn predstavlja centralno mesto u priči, prekretnicu u životima junaka i fiksaciju kojoj se Dženet često vraća. Junakinja opisuje godinu kada se dogodio uragan kao „katastrofalno vreme, sa olujama svih vrsta koje su besnele i u kući, a koje je prouzrokovao Roman sa svojom devojkom, što je povećalo i zakomplikovalo probleme koje smo Deni i ja već imali” („Zakopano blago” 9). Ona čak ima utisak da je Roman doneo sa sobom uragan te noći: „Zato što je njegova strategija da uništi moju vezu sa Denijem bila tako jaka, kao da je on lično bio u stanju da izazove oluju i zauvek izmeni tlo na kom smo stajali” („Zakopano blago” 20). Ubrzo nakon uragana, sve se menja: Deni odlazi sa Marijelom, Roman odlazi u nepoznatom pravcu, a Dženet i Haui se prosto udaljavaju jedno od drugog, jer „više od godinu dana nakon uragana, svi su osećali da im je više nego dosta svih ostalih, pa smo čak i Haui i ja jedva razgovarali” („Zakopano blago” 21), sve dok Haui ne sazna da je HIV pozitivan.

Pustoš koju Roman pravi u Dženetinom i Hauijevom životu srazmerna je pustoši koja ostaje nakon uragana. Povezivanje Romanovog dolaska sa dolaskom lošeg vremena govori u prilog tezi da Roman predstavlja mefistofelovsku silu, „veliki magnet koji vas polako uvuče i proguta” („Zakopano blago” 31), upravo onako kako uragan u sebe uvuče i proguta ono što mu se nađe na putu:

[...] uviđam da sam po milioniti, po milijarditi put, upletena u njegov život, bespomoćna i obuzeta strahopoštovanjem prema ludilu, fascinirana, ali i zgrožena. Roman postaje

Pekmen<sup>41</sup> koji proždire vreme. Takav je on; poput Hauijeovog Pekmena, čovečuljka koji juri po ekranu, proždrljiv, pun divljačke energije, i magnetiše sve svojom megalomanijom. („Zakopano blago” 31)

Stojiš na obali i postepeno ulaziš u vodu, i odjednom nailazi talas plime, sa podvodnom strujom, a Roman udešava da nema drugog čuvara plaže osim njega samog, i kada se konačno spasiš – zahvaljujući njemu; uvek zahvaljujući spasiocu – tvoj metabolizam je malo ubrzan, endorfini oslobođeni i sledećeg dana ti je potrebno još. Međutim, plaža je bila samo fatamorgana. Pokušavaš da dođeš do mesta na kom si bio, ali tog mesta nema, ili ga nikad nije ni bilo. Ali Roman je tu. I zato se vežeš za Romana, za veliki magnet koji te polako uvuče i proguta. („Zakopano blago” 31)

Ovakvoj sili nije teško da obuzme bilo koga ko oseti slabost. Zanimljivo je da je i sama Romanova lepota opisana kao grešna i zabranjena:

Zašto je Roman morao da bude glavni? Zato što je izgledao bolje od nas dvoje. Zato što je, koliko god da je sramota priznati to sada kao odrasla osoba, najlepša osoba morala biti glavna. Nije škodilo ni to što je bio najharizmatičniji, niti to što je imao sopstveni stan. Zato što smo Haui i ja oboje bili slabi, dotučeni lepotom, i zato što smo oboje želeli da budemo začarani, da nam se kaže šta da radimo, da uzmemo malo od toga što je Roman imao, kroz osmozu. („Zakopano blago” 26)

Naravno, stvari izgledaju potpuno drugačije iz Romanovog ugla posmatranja:

„Ja uvek menjam stvari,” kaže on. „Proklet sam time da moram da budem katalizator. [...] Gledano iz mog ugla, ja puštam da se stvari dese, ali čudno je to: ljudi me vide kao nekoga ko ima kontrolu. Gledaju u mene u potrazi za odgovorima. Pokušavaju da od mene naprave autoritativnu figuru, kakva ja nisam. Ti i Haui ste uvek bili u dosluhu, kao da je sve što se desilo među nama pre toliko mnogo vremena, bilo samo moja ideja, nešto na šta sam vas ja primorao.” („Zakopano blago” 25)

Odnos junaka u ovoj priči paradigmatički ilustruje nemogućnost junaka Bitijeve da se opredele za ljubav ili za prijateljstvo, kao ni da prekinu veze koje ih stežu. Kako Dženet objašnjava mladoj devojci na kraju priče, kada je reč o Romanu sa jedne, i Hauiju i njoj, sa druge strane, između njih „postoji prava veza, ali to nije prijateljstvo, tačno rečeno, a nije ni ljubav” („Zakopano blago” 35). To što ona opisuje ponajviše podseća na zavisnost.

Kraj priče ne donosi razrešenje komplikovanog odnosa između troje ljudi, ali slika dve žene, Dženet i Endži, koje se drže za ruke u sred haosa koji je uragan ostavio za sobom, donosi trenutno olakšanje. Čini se da makar za trenutak ženski

---

<sup>41</sup> Popularna kompjuterska igrice iz osamdesetih, u kojoj se Pekmen, animirani lik, kreće po lavirintu i jede kuglice kojima su staze lavirinta posute. Teško dostupne kuglice u uglovima lavirinta otežavaju postizanje cilja, a cilj je da se pojedju sve kuglice i da se pređe na sledeći nivo.



princip uspeva da odnese prevagu nad razarajućim muškim principom oličenim u Romanu.

Odnos između troje junaka, ponovo jedne žene i dva muškarca, nije ništa manje složen ni u priči „Plesanje”. Junakinja i Martin su, nakon neuspele veze, ostali u prijateljskim odnosima, a oboje su bliski sa zajedničkim prijateljem, Barnsom. Barnsov prvi brak bio je sa ženom koja je ranije bila Martinova devojka, a drugi put se oženio Martinovom sestrom Holi. Njihov brak opterećen je borbom za potomstvo. Ovakva situacija već je sama po sebi dovoljno zamršena, a dodatno je komplikuje događaj iz noćnog bara: Barns završava u krevetu sa konobaricom sa kojom je prethodno plesao. Junakinju ovo opterećuje više nego što bi trebalo. Martin konsultuje junakinju oko toga da li da kupi kuću u Vermontu, iako više nisu zajedno. Kao što u priči „Zakopano blago” Haui želi i Dženet i Romana u svojoj blizini, tako i Barns u ovoj priči želi da ostane blizak i sa junakinjom i sa Martinom, te insistira da oboje dođu u Vermont. On odbija da odluči kome će pripasti njegova lojalnost. Junakinja smatra da su stvari jednostavne: „Mi smo raskinuli. On je tvoj prijatelj. Toliko je to jednostavno.” („Plesanje” 179), ali ni ona ne odbija da pođe na put sa obojicom. Martin odbija da prenese Holi, svojoj sestri, da ju je Barns prevario sa konobaricom. Pritajeni sukob postoji sve vreme, iako junaci biraju da ga ignorišu. Slika borbe u bokserskom ringu ovo potvrđuje:

Martin stiska moju šaku u svojoj i podiže je ka nebu. Bio bi to prepoznatljiv znak, kada bi ovo bila borba u boks. Adrenalin struji mojim telom. Ležimo na obali potoka, okruženi vodom, šumom, plavim nebom. Smešim se u sebi: ne počinje nikakva zvanična borba. („Plesanje” 178)

Junakinja je u sredini, između dva muškarca. Njene reči: „Ponekad me brine to da sam ja jedan od muškaraca. Da bi otišao sa njom i da smo u baru sedeli samo on i ja.” („Plesanje” 177). Osim što je fizički osetljiva, što potcrtava i činjenica da pije nekoliko vrsta lekova zbog gripa, junakinja se oseća slabije u odnosu na muškarce, te Martinu, koji je pita za savet da li da kupi kuću u Vermontu, odgovara: „Ljut si na mene jer mi se kuća ne dopada. Ja nemam moć nad tobom, Martine. Ako želiš tu kuću, kupi je.” („Plesanje” 178).

Podela lojalnosti muči junake u ovoj priči. Barns treba da izabere između junakinje i Martina, Martin između Barnsa i svoje sestre Holi, junakinja između

dvojice muškaraca, ali i između Holi i Barnsa. Barnsov privezak je pun ključeva, što podseća junakinju: „Barns ima ključ stana u kome sam nekad živela sa Martinom. Holi ima ključ od stana u kome sada živim.” („Plesanje” 179). Ipak, ključ za svoja osećanja ne uspevaju da pronađu, kao ni lek protiv samoće. Barns kaže: „Hoćeš da čuješ nešto ludo? Kada je imala pobačaje, ja sam se osećao usamljeno. Počeo sam da se plašim usamljenosti” („Plesanje” 180), a junakinja nešto kasnije: „Znam na šta si mislio kada si govorio o usamljenosti” („Plesanje” 181).

Izgleda da strah od usamljenosti i nemogućnost prilagođavanja neminovnim promenama vode moralnoj letargiji i krajnjoj iscrpljenosti junaka. Na kraju priče, inače energični Barns, sklupčan je na podu, dok „soba oko njega odjednom izgleda ogromno, soba sa beskrajnim nizom stvari koje treba popraviti” („Plesanje” 181). On i junakinja sami su u kući koju je Martin kupio; došli su da bi Barns obavio neke popravke. Iako je junakinja ranije u toku priče konstatovala da nije otpočela nikakva zvanična borba, kraj priče donosi Barnsovu predaju bez borbe: nakon rasprave sa junakinjom u vezi sa događajem iz bara, on vraća radio i činiju koju je ranije odneo iz Martinove kuće, pušta muziku i „stoji tamo, istrošene energije, naslanjajući se na zid.” („Plesanje” 181). Utisak je da je junakinja sve vreme vodila pritajenu borbu za nadmoć nad Barnsom i da je njegov odlazak sa konobaricom izazvao njenu ljubomoru pre nego neugodnost zato što prisustvuje pogrešnom potezu svog prijatelja, koji će povrediti njegovu ženu. Prva rečenica završnog pasusa nedvosmisleno ukazuje na to:

Ostatak je lak. Dolazim do tog kraja sobe, kleknem ispred radija i vrtim stanice sve dok ne nađem onu koja svira džez. Ruku sklopljenih oko njegovih ramena, ne gledam mu u lice, dok u velikoj praznoj sobi plešemo. („Plesanje” 181)

Priča „Srednja škola” ima veoma sličan kraj: Dom pušta muziku koju su slušali kad su bili srednjoškolci i pleše sa junakinjom. Razlika je u tome što je u ovoj priči muškarac taj koji daje inicijativu, dok je junakinjata koja se, iscrpljena od borbe sa sobom i svojim strahovima, predaje.

### 4.3 Priče o prihvatanju prošlosti i sazrevanju

U ovu grupu možemo svrstati sledeće priče: „Spiritus”, „Letnji ljudi”, „Raj jedne letnje noći” „Duše”, „Baštenska igra”, „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje”, „Upravo izlazim napolje”, „Ugostiteljka”, „Uragan Karlvil”, „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu”, „Med”, „Govorkanja”, „Završno kamenje” i „Taj poslednji neobični dan u Los Anđelesu”. Većina priča o prihvatanju prošlosti i sazrevanju novijeg je datuma, a junaci ovih priča nisu mladi ljudi, kao što je to uglavnom slučaj u pričama o ljubavi i porodici i pričama o prijateljstvu, već ljudi u srednjim ili zrelim godinama. Neretko su u pitanju ekscentrični likovi, kao u pričama „Duše”, „Uragan Karlvil” i „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu”. Karolin Porter još u članku iz 1985. godine primećuje da je pogrešno zapažanje da su junaci Bitijeve isključivo mladi ili ljudi u srednjim godinama, te da u njenim pričama nailazimo na junake svih starosnih dobi, od beba do ljudi koji su na samom kraju životnog puta (Krstović 2010: 3). Gore navedene priče govore u prilog njenoj primedbi, a činjenica da je većina njih novijeg datuma ukazuje na to da junaci En Biti stare zajedno sa svojom autorkom, što donosi nove teme.

Individualna iskustva, prihvatanje prošlosti i sazrevanje pojedinca čine najraznovrsniju tematsku celinu. Vladislava Gordić kod Karvera prepoznaje sličnu grupu priča, priče sazrevanja i iskustva, u kojoj „junak doživljava prosvetljenje koje menja njegove stavove i težnje, a koje može imati komičan ili ironičan prizvuk.” (1995: 76). Takva prosvetljenja doživljavaju i junaci i junakinje Bitijeve u ovoj grupi priča; njihove epifanije su često prikazane ironično i parodično. Ipak, one nagoveštavaju promenu u svesti junaka. Takvu promenu vidimo kod doktora Kejhila u priči „Završno kamenje”, kao i kod Flore u priči „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu”, u kojima su u znatnoj meri upotrebljeni postupak oneobičavanja i efekat nedostajanja. Ono što nedostaje su, kao i u ostalim grupama priča, očekivani obrasci ponašanja, emotivne reakcije, introspekcija i osećaj moralne odgovornosti.

Junaci koji se nalaze u drugoj polovini života razmišljaju drugačije od mladih diplomaca i sveže venčanih parova iz ranijeg stvaralačkog perioda. Kako primećuje majka junakinje En u priči „Nađi i zameni”, udovica koja prihvata pismenu ponudu o zajedničkom životu od komšije koji je bio blizak sa njenim pokojnim mužem: „čovek

se umori od svih uspona i padova. Stigneš do tačke kada želiš da stvari budu malo lakše.” (*Ludosti* 2005: 120).

Jedan od junaka koji se nalazi na kraju životnog puta, doktor Kejhil u priči „Završno kamenje”, takođe deluje obuzet željom da stvari budu jednostavne. Priča je objavljena 2005. godine, tako da spada u noviju prozu En Biti, koja već na prvi pogled pokazuje izvesne različitosti u odnosu na prozu iz poslednje tri decenije dvadesetog veka. Odnosi između ljudi – veze između ljubavnika, sadašnjih i bivših supružnika, roditelja i dece, braće i sestara, šire familije – i dalje su dominantna tema njenih priča, ali junaci više nisu mladi, a zajedno sa njima, menjaju se i njihove veze i odnosi sa drugim ljudima. Zrelost junaka donosi nove teme i motive, kao što su prolaznost, starenje i smrt, te umesto mladih ljudi na početku karijere i roditeljstva, nailazimo na penzionere, udovce i udovice, ljude u staračkim domovima. Nekadašnja deca cveća su postala zreli ljudi koji često teško izlaze na kraj sa ostarelim roditeljima, kao u pričama „Nađi i zameni”, „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje” i „Ugostiteljka”. Ipak, mnoge pripovedne strategije kojima se autorka služi ostaju iste, kao i mirnoća tona koja odlikuje pripovedanje. Zanimljivo je da Bitijeva ostaje dosledna ironiji kojoj nepogrešivo nalazi pravo mesto u priči, ali i da je ton novijih priča, uprkos ozbiljnosti tema kao što su prolaznost i smrt, ili možda upravo zbog toga, komičniji nego što je to bio slučaj u ranijim pričama. Bitijeva tokom poslednje decenije uspeva da napiše priču koja je istovremeno bolna i smešna. U pogledu sintakse, primetni su veći broj dijaloga i rečenica koja više nije fragmentarna kao u ranijim pričama, osim u trenucima junakove uznemirenosti, kada je funkcija ovih fragmenata da reflektuju takvo junakovo stanje. U priči „Taj poslednji neobični dan u Los Andelesu”, junak Keler nije siguran da li je oposum koga je izvadio iz bazena živ ili mrtav. Pripovedanje do tog trenutka teče u složenim rečenicama, da bi onda poprimilo oblik kratkih rečenica samo u delu koji opisuje junakovo stanje i potom se vratilo na staro:

*Stajao je, ne pomičući se. Onda je poželeo da uđe natrag u kuću, daleko od tog prizora. Mrtav je; nije mrtav. Vreme je prolazilo*<sup>42</sup>. Onda se, konačno, dok je on nepomično stajao,

---

<sup>42</sup> Podvukla autorka rada.

oposum trgnuo i odgegao odatle – treptaj života u njegovom telu odzvonio je u Kelerovom srcu – i ovaj događaj se završio. (*Ludosti* 2005: 288)

Radnja priče „Završno kamenje” je jednostavna: protagonista Kejhil, udovac i penzionisani lekar, koji živi sam, dobija od opštinskog službenika obaveštenje da je dužan da popravi zid groblja, budući da se groblje nalazi odmah pored njegovog dvorišta, te taj zid spada u njegovu odgovornost. Potrebno je zameniti nekoliko kamenova na vrhu zida i doktor odlučuje da to samostalno uradi. Osim toga, bavi se planovima o zastakljivanju jednog od dva trema svoje kuće, saznaje da je Met, mladi čovek kome izdaje za stanovanje svoj preuređeni ambar, priveden zbog zloupotrebe maloletnog lica i vraća kući komšiničinog psa Napoleona koji uporno dolazi u njegovo dvorište, nekoliko puta u toku priče. Teme Kejhilovih razmišljanja tiču se smrtnosti, vernosti i prevare, ljudi uopšte, porodice i prolaznosti. Prevažodno se radi o prolaznosti osećanja prema nekome, jer doktor razmišlja o tome kako je tokom godina postepeno nestajala njegova ljubav prema pokojnoj ženi Barbari i kćerki Džojis: „Možete sebe naterati da prestanete (kao što je on učinio kada je čuo šta je policija otkrila o Metu), ili možete prestajati polako, kao kad se oštrica klizaljki usmeri ka unutra, tako da se zaustavljanje izvede graciozno i ponekad ga ne opazite ni vi, ni oni oko vas.” („Završno kamenje” 12). U razgovoru sa Rodijem, doktor pravi jedno poređenje: „Život je poput bašte, Rodi [...]. briga o bašti mi sada izgleda kao nešto što je namenjeno mladom čoveku. Kada više nemaš sklonosti ili energije, ili ...optimizma da se dalje brineš o njoj, preplavi je korov.” („Završno kamenje” 15).

Razmišljanja o smrti i aluzije na nju veoma su zastupljeni. Ne samo da je Kejhilovo dvorište odmah pored groblja u Mejnu i da on često razmišlja o svojoj preminuloj ženi Barbari, već se misli o smrti uvlače i u njegov govor: „nije želeo da baš on bude taj koji će zariti još jedan esker u Metov mrtvački kovčeg”; sanja kako je Odri zakopana na groblju pored njegove kuće („Završno kamenje” 13). Dok zadovoljno posmatra zid koji je popravio, Kejhilu odjednom pada na pamet sledeća misao: „Od čega li su umrli, njih četvoro? U to vreme, ljudi su mogli umreti zbog pokvarenog zuba. Umreti mlad nije bilo nešto neočekivano: tada je reč mlad imala drugačije značenje.” („Završno kamenje” 12). On misli na grob najbliži njegovom dvorištu, u kome je veoma davno, budući da groblje datira iz osamnaestog veka,

sahranjena četvoročlana porodica – dvoje dece, mlada majka i otac koji je doživeo duboku starost, ne oženivši se ponovo. Kada konsultuje stolara Rodija u vezi sa zastakljivanjem trema, doktor Kejhil ga pita: „Rodi, da li misliš da bi uopšte trebalo da se upuštam u takav projekat, s obzirom na moje godine? Misliš li da ću dočekati zimu, da uživam u njemu?” („Završno kamenje” 14). Inherentna metaforičnost naslova takođe donosi nagoveštaje smrti. Građevinski termin, završno kamenje, posuđuje priči naslov i kontrolnu sliku.

Pas je u mnogim pričama ljubimac u kog junaci projektuju svoje emocije. Priče „Kuća u plamenu”, „U beloј noći”, „Janus”, „Veliki svet tamo napolju”, „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje”, „Upravo izlazim napolje” i „Završno kamenje” samo su neke od takvih priča. Dok češka Napoleona iza uveta, Kejhil razmišlja o tome kako ima više iskrenosti u njegovom maženju psa, nego u poljupcima koje je godinama formalno davao ženi i kćerki, „automatski, bez osećanja” („Završno kamenje” 12). „Ljudi bi retko komentarisali činjenicu da kako vreme prolazi, birate prijatelje koji su vam bliži od članova porodice; psi vam postaju draži od ljudi. Sledeća „porodica” u nizu mogla bi biti zlatna ribica u posudi, pretpostavljao je.” („Završno kamenje” 16).

Autorka komentariše kako su Kejhilova otkrića zapravo otkrića jednog pisca: banalno postaje preteće (pseći izmet na groblju, odnosno izmet za koji Kejhil sve do samog kraja veruje da je Napoleonov, da bi onda uvideo da pripada mnogo većoj životinji), obično postaje neobično. Bez obzira na to da li on želi da neposredni svet koji ga okružuje ima značenje ili ne, on ga ima, poručuje Bitijeva (Percesepe 2010).

Oneobičavanje je važan postupak i u priči „Čovek sa kapuljačom u Ksanadu<sup>43</sup>”. Čovek u crvenoj dukserici sa kapuljačom je sredovečni, agorafobični Džo, koji živi u kući preko puta junakinjine, na Ki Vestu. Junakinja Flora, udovica već dugi niz godina, čiji sin Roland živi u drugom gradu, predstavlja pripovedača vezanog za lik. Ona prenosi događaje iz svog ugla, a u nekoliko navrata daje komentar o sopstvenom pripovedanju, direktno se obraćajući čitaocu. Flora je u penziji, ali radi honorarno kao aranžer cveća. Jednog dana, iako dugo žive jedno preko puta drugog, Džo prelazi

---

<sup>43</sup> Ksanadu je idilično mesto iz poeme „Kublaj Kan” Semjuela Tejlora Kolridža.

ulicu kako bi se upoznao sa Florom i pozvao je u svoju kuću. Ona tamo zatiče neobičnu sobu, koju naziva Ksanaduom. Soba je opisana na sledeći način:

[...] ogroman, treperav šator raznih boja. Materijali su bili sjajni: na nekima su svetlucala mala ogledala koja su reflektovala svetlost; drugi su bili protkani nitima koje su izgledale kao da se odvajaju od površine, dajući utisak trodimenzionalnosti. Nikada nisam bila u Maroku, ali možda stvari ovako izgledaju tamo. Na zidovima su bili okačeni jorgani u različitim geometrijskim dezenima. („Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu” 3).

Aluzije na priču „Alisa u zemlji čuda” prisutne su ne samo u naslovu priče i tome što ova soba koju Džo naziva „moja lična vizija” podseća na zemlju čuda, već i u tome što se i ovde odvija svojevrsna čajanka: Džo služi Flori čaj, a dok ga piju, sede na stolicama koje su u obliku leptira i koje se jedva primećuju u eksploziji boja. Osim toga, Flora kaže da se u trenutku kada ju je sin pozvao telefonom po drugi put osetila kao „Alisa izbačena iz zemlje čuda.” („Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu” 6).

Džo poziva Floru zbog jednog posla: angažuje je da napravi cvetne aranžmane za privatnu proslavu koja će se odigrati u njegovom Ksanaduu. Naime, preko oglasa je dogovorio izdavanje svog neobičnog prostora nekom bogatom paru na jedno veče, i to u strogoj tajnosti jer je reč o javnim ličnostima. Honorar je veoma visok i Flora pristaje. Džo ostavlja strancima ključ od kuće u poštanskom sandučetu, a pošto ga njegova agorafobija ograničava u pogledu mesta gde bi mogao boraviti dok su stranci u kući, on pita Floru da tih nekoliko sati provede kod nje. Imaju poprilične muke da on pređe ulicu, a zatim i da uđe u njenu kuću, ali na kraju mu polazi za rukom. Poznati par stiže u beloj limuzini svega nekoliko desetina minuta pre ponoći, iako je soba zakupljena samo do ponoći. Nakon kratkog i misterioznog boravka (jer, Flora i Džo ne znaju šta oni rade unutra, zašto su iznajmili Ksanadu), izlaze iz kuće, žena baca praznu flašu šampanjca u žbunje, izuva svoje cipele sa vrtoglavo visokim štiklama i predaje ih mužu, nakon čega vraćaju ključ u sanduče i šofer ih odvozi. Osim aluzija na „Alisu u zemlji čuda”, očigledna je i parodija „Pepeljuge” u ovoj priči: moderna Pepeljuga je tabloidna ličnost, verovatno glumica ili pevačica, čije ponašanje pre podseća na bahatost zlih sestara nego na skromnost Pepeljuge; cipele izuva jer su joj postale neudobne zbog previsokih štikli; princ razgovara mobilnim telefonom; u ponoć ih odvozi bela limuzina. Epifanija je parodična, ali nagoveštaj promene u svesti junakinje postoji; stvari nisu iste nakon ovog događaja:

Direktan je i voljan da se pozabavi mojim problemima, i to mi se sviđa. Možda je to to, pomislila sam. Koliko još treba da flertujem unaokolo, kada volim popodnevnu dremku i zevam u ponoć, čak i usred bajke? Osim toga, dokazao je da nije parazit. Među nama, upravo smo zaradili novac koji je nekada predstavljao moju godišnju platu. Propuštaš život godinama, a onda upoznaš čoveka koji živi preko puta, koji misli da si genije, i ponovo imaš novac, i ljubav...pa dobro, teško da je to sa Džoom bila ljubav, ali bilo je jasno da iako je to bilo poslednje što sam očekivala, tako su se stvari izdešavale sa dva građanina planete Zemlje, i uprkos verovatnoći, imala sam partnera. Imala sam partnera u noći kada su životinje pevale i plesale pod mesečinom, a stari ljudi sedeli i gledali. („Čovek sa kapuljačom u Ksanadu” 11)

Kolet Bankroft smatra da, uprkos stalnom recikliranju tema i motiva, čitalac priče En Biti uvek doživljava kao sveže, zahvaljujući tome što autorka vešto pripremi čitaoca da očekuje jedno, a onda mu priredi iznenađenje. Recimo, u priči „Ugostiteljka”, nakon uzbune koja nastaje u kući u kojoj Dženet radi svoj posao – dostavlja hranu za žurku, uz pomoć svoje dvadesettrogodišnje kćerke Bler i njenog momka Stivena – čitalac ne očekuje događaje koji slede. Uzbuna nastaje jer domaćin Džef doživljava srčani udar, nakon čega ga odvozi hitna pomoć, žurka se otkazuje, a njegova žena Di Di, histerična i prilično praznoglava žena sa velikim brojem plastičnih operacija iza sebe, ostaje u kući umesto da pođe u bolnicu sa njim. Mala, tamnoputa služavka koja ne govori engleski, u strahu da bi sirene mogle značiti dolazak ljudi iz imigracionog, skriva se u gazdaričinom plakaru. Dženet se trudi da bude efikasna i da drži sve pod kontrolom: uz pomoć Bler i Stivena smiruje Di Di, pakuje hranu i vraća kući goste koji počinju da pristižu. Razmišlja da pokuca na vrata plakara i kaže služavki da ne brine, ali okleva, jer žena ne razume engleski. Iznenada spazi prelepe čizmice koje pripadaju Di Di i obuva jednu, pošto u sobi nema nikoga, ali je brže-bolje skida i postideno silazi dole. Posle nekoliko trenutaka, nakon smirivanja Di Di i telefonskog razgovora sa ocem i majkom, sada i sama uznemirena, Dženet odjednom oseća potrebu da se vrati u sobu u kojoj se skriva služavka:

Sve se dogodilo tako brzo. Sve to se dogodilo za deset ili petnaest minuta. Dženet je teško disala. Bilo je važno popeti se gore, pod bilo kojim izgovorom, kako bi otvorila plakar i uverila se da zaista postoji mala osoba u plakaru Di Di. Samo toliko: otvoriti; zatvoriti; potvrditi. Zatim će, kao što je pametni, razumni Stiven rekao, otići. („Ugostiteljka” 11)

U sobi pronalazi švajcarski nož koji joj je ispao, shvativši da ju je nešto teralo da se vrati, da je nesvesno registrovala „gubitak nečega” („Ugostiteljka” 11). Karolin Porter smatra da kroz svu kratku prozu Bitijeve čitaoca prožima „osećaj da je nešto



izgubljeno, iako niko ne može da se tačno seti šta to” (Krstović 2010: 3). Čitalac proze En Biti zna da nešto nedostaje, nešto što bi dalo ukupan ili delimičan smisao pripovedanju, ali ne može da kaže šta je to tačno.

No, na kraju priče shvatamo da se Dženet nesvesno vraća po čizmice, koje joj, umotane u papir tako da se ne vide, uplašena služavka stavlja u ruke, pokazujući joj da ih sakrije. Dženet tek po dolasku kući otvara paket i saznaje šta je u njemu, ali činjenica da ga je prihvatila i sakrila od svih, čak i od Bler i Stivena, ukazuje na njenu želju da ga zadrži. Služavka je ili instinktivno osetila šta je Dženet uradila, ili je kroz neku malu pukotinu na plakaru videla kako proba čizmice njene gazdarice, smatra Dženet, i jasno je da joj ih je impulsivno dala kako bi kupila njenu tišinu. Enigma je zašto Dženet nije odbila paket, kada je mogla naslutiti o čemu se radi, a onda dobijamo odgovor: čizmice dobijaju magična svojstva u njenoj mašti. Obuva ih i zamišlja sebe drugačijom, u potpunom skladu sa čizmicama. Njena fantazija je maštanje o tome kako bi bilo kada bi obuvanjem lepih čizmica, mogla postati neko drugi, biti u tuđoj koži i tuđem, udobnijem životu i na taj način izbeći sve bolne momente iz svog:

Umesto razvučene, prevelike majice, nosila bi pripijeni satenski veš. I, šta onda misli da bi se dogodilo? Da bi ponovo bila nevesta, Blerinih godina, ali da bi je, zato što ima magične čizmice, njen muž zauvek voleo i ne bi ostavio zbog druge žene? Ili da bi, šta god se dogodilo u njenom životu, stajala pravih leđa, jer je seksi čizmice čine visokom, moćnom, zavodljivom? („Ugostiteljka” 13)

Odnos između roditelja i odrasle dece tretira se i u priči „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje”, koja je istovremeno bolna i komična, kao i priča „Nađi i zameni”. Junakinja priče „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje” se teško nosi sa činjenicom da se senilnost njene majke nakon moždanog udara pogoršava iz dana u dan i ima problema da bratu Timu objasni da će biti neophodno da smeste majku u starački dom. Majčina fantazija kojom je opsednuta i u koju apsolutno veruje je to da je njen pokojni muž, junakinjin i Timov otac, imao još jednu porodicu pored njih troje. Ekspozicija, u priči ispričanoj u prvom licu, maestralno je izbegnuta tako što je u priču ubačen junakinjin razgovor sa psihijatrom, iz kog saznajemo da ona ima pedeset jednu godinu, da se dva puta udavala i da je sada razvedena po drugi put jer je, kako

sama kaže, načinila grešku udavši se za starog prijatelja iz srednje škole umesto za svog momka, Vika, kao i to da radi u kompjuterskoj firmi, ali da joj je hobi šivenje.

Slike kostima za Noć veštica pojavljuju se kroz priču u više navrata. Novembar je, a junakinja psihijatru pominje kostime u obliku morske zvezde koje je uradila za prijateljicu koja je učiteljica i potrebni su joj za đaćku predstavu. Ispostavlja se, međutim, da ne mogu da ih koriste u predstavi, jer je morska zvezda ugrožena vrsta i preporučuje se drugačiji kostim, neko snažnije morsko stvorenje. Kada se priseća kostima kakve je ona nosila kao dete, junakinja se seća da je bila kostur (recikliranje motiva iz priče „Skeleti”), mačak Feliks, cvrčak Džimini<sup>44</sup> i paradajz, ali da nikada nije imala kostim tipičan za devojčicu. Jednom je želela da bude medicinska sestra, ali je taj kostim uzela majka druge devojčice.

Majčina bolest čini da ona stvara čitav jedan nerealan svet u kome je njen muž bio bigamista, njena pedesetjednogodišnja kćerka ima šezdeset godina, a sin Tim svega deset. Osim toga, ona koristi reč „očajno” u pogrešnim kontekstima: „O, baš očajno od tebe što si me pozvala na večeru.” (*Ludosti* 2005: 229). Kada smeštaju majku u starački dom, Tim doživljava sudar sa realnošću koju nije hteo da prihvati kada mu je sestra o njoj govorila, dok se junakinja bori sa bolom tako što pokušava da ponudi racionalna objašnjenja za majčine uobrazilje. Ova svoja tumačenja ona smatra „verovatnijim objašnjenjima” (*Ludosti* 2005: 238), koje očajnički pokušava da izloži ženi čiji um stvari vidi u krivom ogledalu:

Možda smo te mi zbunili jer smo tako brzo odrasli ili nešto slično tome. Ne želim da te izluđujem pominjanjem svojih godina, ali možda su sve te godine kada smo bili porodica, tako davno, bile poput jedne duge Noći veštica: bili smo prerušeni u decu, a onda smo prerasli te kostime i postali odrasli. (*Ludosti* 2005: 237)

A ta druga porodica – možda je to konfuzija između čoveka koji sanja da je leptir ili leptira koji sanja da je čovek. Možda si se zbunila nakon moždanog udara, ili ti se javilo u snu i izgledalo stvarno, kao što snovi često izgledaju. Možda nisi mogla da shvatiš kako smo svi ostarili, pa si nas izmislila kao mlade ljude. Iz nekog razloga, Tim je ostao zamrznut u vremenu. A rekla si da ta druga žena liči na tebe. Pa, možda ona *jeste* ti. (*Ludosti* 2005: 237)

---

<sup>44</sup> Cvrčak iz crtanog filma Pinokio, koji glumi Pinokijevu savest. Vremenom je postao simbol za savesnu osobu.

Paradoksalno, majka smatra da su junakinjina objašnjenja, a ne njena, plod mašte, ukrašena izmišljotinama poput onih u pričama za decu. Ona se čak podsmeva kćerki – kada se iznenada saznaje da je Tim nestao iz staračkog doma, „majka prepredeno komentariše da je sigurno odlučio da propadne kroz zečiju rupu kako bi doživeo avanturu. Ona kaže: „Zečija rupa je verovatnije objašnjenje”, smejući se samozadovoljno.” (*Ludosti* 2005: 239).

Tim i njegova supruga Kora, sa kojom se tek venčao, odlaze jer je Tima uvredilo to što ga sestra smatra nedovoljno pouzdanim. Ostavlja joj ljutitu poruku na telefonskoj sekretarici, a Kora, koja junakinji nije nimalo simpatična, šalje pismo koje junakinja ne želi ni da čita, već zove Vika i moli ga za uslugu: želi da on iseče pismo makazicama (veština kojoj ga je naučila njegova pokojna baka) i napravi od njega oblik kostura sa probodenim srcem. Iz ovog telefonskog razgovora između bivših ljubavnika saznajemo da je junakinja napustila Vika jer je deset godina mlađi, iako je ona psihijatru rekla da su raskinuli jer nije stizala da mu se posveti zbog velike okupiranosti majčinom bolešću. Kao i tolike druge junakinje Bitijeve, i ova junakinja pokazuje izvesnu dozu mazohizma i prikrivene histeričnosti, ali ne želi da to prizna, kao ni svoju bezrazložnu ljubomoru prema Vikovoj sekretarici, iako Vik sa sekretaricom deli samo zajedničku ljubav prema njenom psu, Banderasu. Nakon što Vik sa Banderasom dolazi kod nje i otvara Korino pismo, junakinja postideno uviđa da je Kora napisala saosećajno pismo kojim se izvinjava zbog Timovog ponašanja i poziva je kod njih na Dan zahvalnosti. Umesto kostura sa probodenim srcem, Vik predlaže da od pisma napravi voz ili venac ruža sa leptirom na vrhu:

„Sjajno,” kažem, dok sedim na podu i pokušavam da suzbijem suze. „Leptir bi mogao sanjati da je čovek, ili bi čovek mogao sanjati da je ...” Predomišljam se u vezi onog što ću reći: „Ili bi čovek mogao sanjati da je očajan.” (*Ludosti* 2005: 245)

Kraj priče donosi sliku smirenog, staloženog Vika koji od pisma pravi voz i smiruje junakinju, uveravajući je da njihova veza, uprkos razlici u godinama i tome što bi joj to bio treći brak, može da uspe.

Telefonski pozivi odrasle dece roditeljima ili u suprotnom smeru, više puta se prekidaju iz tehničkih razloga, u pričama „Ugostiteljka” i „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu”. Baterija Dženetinog mobilnog telefona je skoro prazna, te se razgovor sa ocem koji zove iz policijske stanice, nakon što je doživeo neprijatnost sa dečacima

koji su bili nasrtljivi u pokušajima da mu operu automobil ispred supermarketa, prekida. Florin sin zove sa telefonske govornice u Džordžiji, jer se dogodilo nešto neverovatno: drvo je palo na njegov auto, a on slabo stoji sa novcem. Pokušava da joj izdiktira telefonski broj svoje devojke, ali se veza prekida. Ovi prekidi potcrtavaju otežanost komunikacije između roditelja i dece. Flora iz ovog prekinutog poziva saznaje da Roland ima devojku koja ima kćerku i da su trenutno u Džordžiji, što direktno govori o odsustvu bliskosti između majke i sina. Majka u priči „Nađi i zameni” kritikuje sredovečnu kćerku En tako što pominje komšiju koji je „veoma blizak sa svojim sinom [...]. Oni razgovaraju *svakog dana* telefonom i razmenjuju mejlove.” (*Ludosti* 118). En je iznenađena time što su njeni roditelji planirali da kupe kompjuter i nauče da koriste mejl.

U dvadeset prvom veku, tehnologija ulazi u živote ljudi na velika vrata i tako postaje nezaobilazna tema i u književnosti. U pričama Bitijeve, pozive iz javnih govornica sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih, zamenjuju mobilni telefoni, mejlovi i fiksni telefoni sa identifikacijom. Stavovi zrelih junaka prema tehnologiji nose prizvuk nostalgije za prošlim vremenima. Flora u priči „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu” kaže: „Tehnologija je sve pokvarila, zato što znate da imate mogućnost da stupite u kontakt i pretpostavljate da hoćete, a onda umesto da napišete pismo, tražite nekoga na Fejsbuku, a oni pola vremena nisu tamo” (6). Nostalgija za dobrim starim vremenima, kada tehnologija nije bila u toj meri prisutna u njihovim životima, prisutna je i kod Dženet, junakinje priče „Ugostiteljka”, koja žali za starim telefonima koji nisu imali identifikaciju dolaznog poziva: „Na njeno nezadovoljstvo, nakon što je provela skoro dvadeset godina živeći sama, razvila je naviku da trči da se javi na telefon, da bi onda tužno pogledala u displej koji otkriva ko zove, pri čemu je njena želja za razgovorom nestajala čak i ako je bila srećna što je ta osoba zove, jer čim bi saznala ime onog ko zove, činilo joj se kao da su već razgovarali: ime je označavalo kraj, pre nego početak.” (2).

Priča „Upravo izlazim napolje” dotiče se i pitanja opasnosti koje nosi tehnologija, odnosno opasnosti koje vrebaju na internetu. Ovo je jedna od retkih priča Bitijeve u kojoj je primenjena tehnika promene pripovedača. U prva dva dela priče (prvi deo opisuje događaje iz prošlosti, kada je junakinja imala dvanaest godina, a drugi deo je

smešten u sadašnjost, kada ona ima dvadeset tri godine) pripovedač je junakinja, treći deo pripoveda neutralni pripovedač, da bi u četvrtom delu pripovedanje ponovo preuzela junakinja. Ujka Roj dobija starateljstvo nad tinejdžerima Renijem i njegovom rođakom, neimenovanom junakinjom čija je majka, Rojeva sestra, umrla na operaciji. Roj je dobar prema njima i kupuje im zajednički kompjuter, koji im je, kako su mu objasnili, potreban zbog škole. Sam ujka Roj ne prilazi računaru, pošto ne zna da ga koristi: „Isto onako kako bi Gledis nestala čim bi se pojavili Nelson ili usisivač, Roj bi brzo prolazio pored nas čim bi video da je ekran uključen.” (*Ludosti* 2005: 252). Strah odraslog junaka od tehnologije omogućava da tinejdžeri bez nadzora razmenjuju mejlove sa Nelsonom, studentom režije, koji je pre nekoliko meseci boravio u njihovoj kući tri nedelje, kako bi snimio film o jednoj tipičnoj, a opet drugačijoj američkoj porodici, sve dok se ne ispostavi da je Nelson poremećena osoba. Shvativši to, Reni i junakinja prestaju da se dopisuju sa njim, a junakinja, koja želi da postane pisac, ukratko nam saopštava kraj prvog dela priče: „Shvatite ostatak ove priče kao izveštaj od budućeg pisca. Kao i svaka priča koja je vredna kazivanja, nije laka za prepričavanje.” (*Ludosti* 2005: 255). Reni je diplomirao i oženio se Južnjakinjom, ujka Roj nikad nije saznao za njihovo dopisivanje sa Nelsonom, a Gledis je doživela duboku starost za jednog psa i uginula u snu.

Ovde se završava prvi deo priče, i počinje drugi. Rez označava protok vremena od jedanaest godina, jer je u drugom delu junakinja odrasla devojka koja ima verenika Stivena, koji nakon zajedničke posete njegovoj sestri i zetu u Parizu, odlučuje da prekine veridbu putem telefona. Stiven junakinji zamera na njenom „spisateljskom pristupu životu” (*Ludosti* 2005: 258), usled kog ona nije u stanju da se poveže sa njim i sa ostatkom sveta. U Parizu se, pukim slučajem<sup>45</sup>, odigrao jedan važan susret: junakinja je upoznala devojku po imenu Anet, koja joj je preporučila njujorški kafić u kom radi njena sestra Pru, a junakinja je odmah znala da se radi o jednoj od devojaka, Dženin i Pru, o kojima je Nelson pisao opscene mejlove i slao ih njoj i Reniju. Ovaj deo priče donosi i susret odrasle junakinje i Pru, koja je zgrožena pri samom pominjanju Nelsonovog imena i koja je, dve godine pre Nelsonovog pojavljivanja u

---

<sup>45</sup> Slučajnosti i koincidencije su veoma učestali motivi u pričama o prihvatanju prošlosti i sazrevanju.

junakinjinom životu, dobila krivični postupak protiv njega. Pru smatra da je Nelson i te kako naškodio junakinji, iako je seksualno maltretiranje u njenom i Renijevom slučaju bilo isključivo verbalne prirode: „„Ali ne zavaravaj se da te nije zajebao,“ dobacila je preko ramena na kraju, umesto pozdrava.” (*Ludosti* 2005: 259).

Treći deo priče donosi promenu pripovedača: ovu funkciju više ne obavlja protagonistkinja, već neutralni pripovedač koji nam je predstavlja iz svog ugla. Višestruka perspektiva obezbeđuje informacije koje čitalac ne može dobiti samo od jednog pripovedača. Neutralni pripovedač pruža one informacije koje junakinja ne može ili ne želi da iznese i omogućava nam uvid u to šta ostali junaci misle o njoj. Tako, recimo, saznajemo da se, za vreme junakinjine posete Renijevoj porodici u Savani, Reni, njegova žena i prijatelj sašaptavaju o tome kako junakinja izgleda nezadovoljno i napeto. Ovaj pripovedač nas izveštava i o tome da junakinja plače noću, ima probleme najpre sa nedovoljnim, a zatim i preteranim konzumiranjem hrane, ne veruje u svoj spisateljski talenat, kao i to da pre povratka u Njujork spava sa Renijevim prijateljem, znajući da će mu slomiti srce. Pripovedač u trećem licu ne samo da nas izveštava o stvarima o kojima junakinja ne želi ili ne može da nas izvesti, već daje i tumačenja njenog ponašanja:

Žena priča supruzi svog rođaka jednu priču, koja započinje na prilično diskutabilnom mestu: u jednom njujorškom kafiću, za vreme kiše. Ona skreće priču na bespotrebne detalje o svom kišnom mantilu. Veruje da materijal zapravo upija vodu. Taj kišni mantil je stvar bez oblika, i mora da ga zameni novim. ( Da li ona shvata, ili ne shvata, da upravo govori da se više ne oseća udobno u sopstvenoj koži?) (*Ludosti* 2005: 261)

Ovaj pripovedač sagledava i kontrast između junakinje i Renija: oboje su imali teško detinjstvo i bili žrtve Nelsonove bolesne igre, ali Reni je postao uspešan čovek koji ima porodicu, dok je junakinja postala neko u čijem životu nedostaje fokus. Reni junakinji otkriva nešto što je bio ubeđen da je znala, iako ona nije imala pojma: ujka Roj je homoseksualac. „Da Reni nije ovo rekao, Roj bi za nju ostao njihov pomalo ekscentrični ujak.” (*Ludosti* 2005: 263). Reni je vodi na tavan da joj pokaže svoj fotografski studio i svoje fotografije. U pitanju su nove fotografije, koje izgledaju kao da su veoma stare zbog žute boje, koja je dobijena zahvaljujući tome što su rađene tehnikom koja se zove sepija i štampane na papiru iz starih knjiga. Fotografije prikazuju objekte vezane za more i nautiku: pramac broda u talasima, brodsku palubu,

savijeno uže, a posebno je upečatljiva fotografija koja predstavlja krupni plan ruke koja steže uže. Ruka je povređena – na njoj su primetni tragovi opekotina ili modrica. Reni joj otkriva da je u pitanju takozvana eksploratorna umetnost: sve što vidi na fotografijama su modeli, ništa nije fotografisano u prirodnoj veličini, te kineski štapići predstavljaju vesla, talasi su napravljeni od mešavine šlaga i pene za brijanje, i tako dalje.

Četvrti deo vraća junakinju kao pripovedača. Ona i Pru odlaze automobilom u Filadelfiju kako bi se videle sa Dženin i njenom devojkom Brin. Razgovaraju o Nelsonu i o tome kako je izgradio seksualne fantazije o njima dvema, stvari koje se nikada nisu dogodile. Pru junakinji stavlja do znanja da nije bila tako bespomoćna kao što joj se čini: Reni i ona su mogli u svakom trenutku da isključe računar i prekinu kontakt sa Nelsonom, dok je ona bila prava žrtva njegovog maltretiranja. Kraj priče donosi smrt ujka Roja, koji je umro od srčanog udara upravo onda kada je rešio da pruži šansu drugom psu, godinama nakon Gledisine smrti. Veliko iznenađenje za čitaoca predstavlja pojavljivanje Nelsonove majke na sahrani. Ona gnjavi junakinju pohvalnim pričama o Nelsonu i svima njima, pokazujući joj fotografiju na kojoj su Roj, Rojev momak, Nelson, Reni i Gledis – svi osim junakinje, koja na ovaj način saznaje za njihove odlaske u plivački klub „Polarni medvedi”. Naziv kluba nije slučajna, kao ni njegov logo u obliku polarnog medveda: ova slika nagoveštava sliku kojom se priča završava – u pitanju je slika kapetana Outsua, koji umire u snegu na Južnom polu. Priču o kapetanu junakinji je ispričao Reni one noći na tavanu: kapetan je dobio promrzline i odlučio da ubrza sopstvenu smrt izlaskom napolje, kako nikom ne bi bio na teretu. Ostao je zapamćen po rečenici kojom se oprostio od posade: „Izlazim sada napolje, i zadržaću se neko vreme.” (*Ludosti* 2005: 273). Izgleda da ipak ima još nešto što povezuje Renija i junakinju, osim zajedničkog staratelja homoseksualca, činjenice da su ih roditelji u detinjstvu napustili na različite načine i kontakta sa ludom osobom u prošlosti: ona je neostvareni pisac, koji neprestano razmišlja o priči i pisanju, dok je Reni nesuđeni istraživač koji je prava pomorska putovanja zamenio fotografisanjem modela brodova, jednom vrstom obmanjivanja posmatrača. Njegove fotografije su veoma dobre, ali on nije spreman da ih pokaže

ljudima, te njegova žena veruje da on fotografiše presovane biljke. Junakinja je jedina kojoj pokazuje šta su zapravo objekti njegovih fotografija.

Priče kao što su „Upravo izlazim napolje”, „Zečja rupa kao verovatno objašnjenje”, „Ugostiteljka”, „Čovek sa kapuljačom u Ksanaduu” i „Završno kamenje” bave se tankom granicom između stvarnosti i fikcije. U njima postoje elementi stvarnosti koji su „u piščevim rukama” (*Ludosti* 2005: 274), koji su ujedno „stvarni i metaforični” (*Ludosti* 2005: 274). U priči „Završno kamenje”, pas je takav element priče, a u priči „Ugostiteljka”, to je hispanoamerička služavka. Napoleon se stalno iznova pojavljuje u Kejhilovom dvorištu, poput duha, a služavka se pojavljuje „poput neke utvare” („Ugostiteljka” 8) koja nečujno ulazi u plakar, te junakinja mora da ode do njega da se uveri da zaista postoji živo biće koje se krije u njemu. U priči „Upravo izlazim napolje”, za razliku od Renijevih fotografija brodova i morskih putovanja koje su samo iluzija koja počiva na modelima brodova i talasima stvorenim od pene za brijanje i šlaga, vetar koji duva na Južnom polu je stvaran: „Vetar je bio u piščevim rukama.” (*Ludosti* 2005: 274). Pisac rukuje ovim elementom kako bi stvorio uverljivu priču: „Sve dok je pisac uverljiv, čitalac oseća hladnoću.” (*Ludosti* 2005: 274).

Bankroftova zapaža da tipičnu pojavu u pričama o sazrevanju predstavlja junakinja (ili junak) koja je u neku ruku autsajder ili posmatrač, pandan i za autorku i za čitaoca, jer ona (ili on) ima bolju percepciju od ostalih likova, mudrija je i pomalo cinična (2010). I upravo u trenutku kada ova junakinja shvati šta se događa, stara ali lepa mala persijska prostirka na kojoj stoje i ona i čitalac, biva izvučena, dodaje Bankroftova (2010). Primer ovakve junakinje je Elizabeta iz priče „Med”. Priču prenosi neutralni pripovedač, a junakinja je fokalizator. Kraj priče donosi izmicanje tla pod nogama o kom govori Bankroftova, dok junakinja pamti događaj kao nešto što je samo posmatrala, „kao da nije bila deo njega” („Med” 29).

Priča „Med” objavljena je 1986. godine u časopisu *Plaušerz*, premda po temama više podseća na priče iz kasnijeg perioda. Junakinja Elizabeta ima četrdeset pet godina, udata je za Henrija sa kojim ima odraslu kćerku Loru, a zaljubljena je u dvadesettrogodišnjeg mladića, koji je u priči označen samo inicijalom Z. Iako Z ima verenicu Elen, osećanja su obostrana, te tako Elizabeta odlazi sa njim na matine, vozi



njegov kabriolet, a Henri sumnja da ona gaji osećanja prema mladiću. Elizabeta je veoma društvena osoba koja voli da priređuje žurke i sedeljke. Na jednoj od njih, okupljaju se Z, Elen, Henrijev prijatelj Maks, Maksov prijatelj Len i kućna prijateljica Diksi. Narednog dana, Len svraća da vrati narukvicu koju je Diksi zaboravila u njegovim kolima i poziva Elizabetu na ručak u kuću svog brata u kojoj boravi samo on, kao kućepazitelj preko leta. Elizabeta tamo nailazi na neobičan, gotovo nadrealan prizor: izdresiranu patku iz zabavnog parka, koja kljunom svira po klavijaturi. Neobičnost prizora nagoveštava neobična mesta i ekscentrične junake kasnijih priča, isto kao što nagla promena na kraju priče nagoveštava preokrete i iznenađenja poput onih u pričama „Ugostiteljka” i „Završno kamenje”. Ovde su jukstaponirane dve scene. U prvoj, junakinja sa svojim gostima uživa u blaženstvu letnjeg dana koji provode u njenoj bašti i podstaknuta je da gleda očima optimiste, da razmišlja samo o „njihovim divnim stranama” („Med” 28): o Henrijevim rumenim obrazima, divnim rukama koje ima Z, Maksovoj ležernosti, Lenovom pažljivom ophođenju prema Lorinoj bebi, o tome kako se divno slažu Džo i Mardž . U sledećoj sceni, iznenada se pojavljuje roj pčela namamljen medom i sve se menja. Idilična slika biva okrenuta naopačke, izobličena: nastaje metež u kom „Maks u trenutku postaje kukavica” („Med” 29), Elen vrišti i sebično razmišlja samo o sopstvenoj koži, ne mareći za Lorinu bebu sa kojom se do malopre igrala. Zanimljivo je da se junakinja još iste večeri priseća ovog popodnevnog događaja kao nečeg što je „polu-odsanjano” („Med” 29), nečeg u čemu „ona kao da nije učestvovala” („Med” 29), već je bila posmatrač koji gleda vrlo uzbudljiv film, u kom su ona i Z refleksno posegli jedno za drugim preko stola. Tako stvari izgledaju iz njenog ugla, a onda je isti događaj dat iz Henrijeve vizure:

Kasnije, Henri joj je rekao da su je ona i Z, držeći se za ruke preko stola, podsetili na kraj teniskog meča, kada se pobednik i gubitnik protokolarno rukuju. A onda je zastao. Kakvo čudno razmišljanje, rekao je: očigledno je da tu nije bilo nikakvog takmičenja. („Med” 29)

Epifanija zauzima centralno mesto u priči „Taj poslednji neobični dan u Los Anđelesu”. Protagonista ove priče, Keler, profesor u penziji, doživljava džojsovsku epifaniju prilikom posete sestriću i sestričini, bizancima Ričardu i Riti, koji žive u Los Anđelesu. Oni ga vode na razna mesta, ali poslednji dan pred povratak kući, on želi da provede sam u njihovoj kući u Holivudu. Dok čeka da provri voda za jutarnju

kafu, on šeta do bazena, u kom spazi mladunče oposuma koje se davi. Keler trči po kofu kojom će uhvatiti oposuma i vadi ga iz bazena, ali mu se čini da je prekasno, da se životinjica već udavila. Onda doživljava epifaniju: oposum je živ. Kelerove emocije kreću se od prezira prema samom sebi u trenucima dok unezvereno smišlja šta da učini da spasi oposuma, do radosti kada shvati da je uspeo. Ubrzo potom, junak doživljava još jednu epifaniju: dok pliva u bazenu, ima osećaj da ga neko posmatra i onda shvata da je taj neko jelen koji ga posmatra sa terase. Keler je „zapanjen neobičnim radom svog mozga” (*Ludosti* 2005: 289), jer ni sam ne ume da objasni sebi kako je siguran da ovaj jelen predstavlja njegov blagoslov, neku uvrnutu vrstu anđela čuvara koga se kasnije priseća u bolnici, nakon što je uspeo da izbegne smrt kada je Sigridin sin tinejdžer došao u njegovu kuću sa pištoljem i ranio ga. Minz smatra da je Keler junak koji je potpuno drugačiji od tipičnog junaka Bitijeve: „on je u miru sa sobom i svojim mestom u svetu – iako je okružen ljudima i situacijama koji su autentični elementi sveta Bitijeve jer su rešeni da se neprestano kreću nekuda.” (2005). Ipak, pažljivije čitanje priče pokazuje da nije baš tako:

Bilo je dobro što su mu kupili avionsku kartu za kratak boravak, jer, da je ostao duže, možda se nikada ne bi vratio kući. A ko bi i mario da se nije vratio? Njegova žena nije marila za to gde on živi, sve dok ona živi na drugom kraju države. Njegova kćerka bi možda osetila olakšanje jer se odselio. Živeo je tamo gde je živeo bez očiglednog razloga – barem, bez razloga koji bi njemu samom bio očigledan. Nije imao prijatelje, osim ako ne nazivate Dona Kima prijateljem – Dona, sa kojim je igrao rukomet ponedeljkom i četvrtkom. I njegovog računovođe, Ralfa Bacoroka. (*Ludosti* 2005: 286)

Porodične i prijateljske veze ponekad ne čine alijenaciju junaka manjom, već je pojačavaju, kao i u priči „Govorkanja”.

#### **4.4 Šetnje sa muškarcima**

U odeljku 1.2 pomenuto je da se u ovom istraživanju koristi Skofildovo razlikovanje kratke priče i novele, zasnovano na kriterijumu dužine, po kom je kratka priča delo fikcionalne proze koje obuhvata između pet stotina i petnaest hiljada reči, odnosno između jedne i četrdeset strana, dok je novela duža priča koja ima između dvadeset i četrdeset hiljada reči, odnosno između pedeset i sto pedeset strana. Prema

ovom kriterijumu, delo *Šetnje sa muškarcima* (2010), sa svojih stotinu i dve strane, predstavlja novelu.

Vladislava Gordić Petković primećuje da ova novela uvodi nove teme, kao što je tema povezanosti ljubavi i intelektualnog sazrevanja, s tim što se u ovom proznom delu minimalistička tehnika sa svojim potencijalom ekspozicije dominantne slike premešta u sferu alegorije i parabole (2011: 220). Eksploatacija alegorije i parabole predstavlja novinu u stvaralaštvu Bitijeve, kao i oslanjanje na vudialenovski magični realizam. Ovaj književno-umetnički pravac odlikuje kombinovanje elemenata natprirodnog sa elementima stvarnosti. Vudi Alen je majstor jukstapozicije običnih, svakodnevnih detalja sa elementima natprirodnog ili fantastičnog, a ovaj postupak intenzivira paradoksalnost i satiričnost njegovih priča. U noveli *En Biti* nema fantastičnih elemenata kakvi se javljaju kod Vudija Alena, ali prisutni su oneobičavanje i razaranje iluzije pripovedanja uvođenjem metafikcionalnih elementa.

Novela pruža pogled na Njujork početkom osamdesetih. Grad je i tada bio mesto mogućnosti, ali i izazova, kako primećuje Nina Sanković: „Ono što predstavlja konstantu kada je reč o Njujorku, jeste činjenica da ovaj grad zastrašuje u istoj meri u kojoj inspiriše.” (2010). Novela *Šetnje sa muškarcima* je ljubavna priča o mladoj ženi i starijem muškarcu: ona govori o tome šta se događa kada pametna, mlada žena, u pokušajima da se suoči sa izazovima Njujorka, prihvati pomoć od starijeg muškarca, samouverenog, uspešnog i dominantnog. Junakinja Dežjn je diplomirala na Harvardu i došla u Njujork, gde doživljava iznenadnu i neočekivanu popularnost nakon intervjua koji je dala *Njujork Tajmsu*. Tema intervjua bila je razočaranost mladih generacija koje završavaju fakultet i stupaju u život, a Džejn je u njemu izrazila prezir prema sopstvenoj, vrlo prestižnoj diplomi i izjavila da planira da se preseli na farmu u Vermontu, što je i učinila: njen momak Ben, diplomac sa Džulijarda, i ona su započeli zajednički život na jednoj farmi. No, kada Džejn upozna Nila, profesora i novinara koji je duplo stariji od nje i koji želi da je intervjuiše, ona biva zavedena njegovom tajanstvenošću i nepredvidljivošću i napušta Bena, sa objašnjenjem: „Čovek predstavlja sve što mrzimo: profesora koji govori kao da drži predavanje, nekog ko piše za mejnstrim štampu. Ali, zaljubila sam se u njega.” (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 10). Džejn je bespomoćna pred mefistofelovskom silom koju

oličava Nil, a i njena veza sa njim podseća na neku vrstu nagodbe sa đavolom: Nil junakinji obećava da će je naučiti svemu što zna, posebno o muškarcima i o tome kako da izgradi svoj život. Zauzvrat traži samo da ona obeća da nikome neće otkriti odakle joj svo to znanje.

Ispostavlja se da Nil, poput pravog Mefistofela, otkriva samo sitnice i suvišna znanja koja predstavljaju ništa drugo do njegove lične stavove koje izdiže na nivo aksioma. Tako on uči Džejn tome da su koktel salvete potpuna besmislica i da ih odmah treba ukloniti sa stola i da Erma Frenklin peva bolje od svoje sestre Arete, kao i tome da su jedini mantili vredni nošenja oni koje pravi engleska firma „Barberi” i da treba piti vino umesto šampanjca.

Novela se čita kao satirična parabola o mogućnostima razvoja ličnosti koje Njujork nudi (Gordić Petković 2011: 220), a pruža i mnoge opservacije o ženskom iskustvu u Americi osamdesetih. Mit o Pigmalionu i Galateji je dat u iskrivljenoj verziji: u skladu sa pigmalionskom tematikom, Nil pokušava da stvori idealnu ženu u koju se može zaljubiti, ali mu to ne polazi za rukom. Džejn doživljava razočaranje kada sazna da je Nil u braku, i to sa ženom koja ga mrzi i koja što pre želi da se razvede od njega. Iako mu Džejn na kraju oprašta i pristaje da se uda za njega nakon njegovog razvoda, ona shvata kakve je greške načinila:

Osamdesete nisu bile vreme kada je žena morala da trpi muškog tiranina. Ni jedna žena nije morala da se uklapa prema muškarčevom rasporedu. Ona koja je to radila, bila je lenja, a uz to je degradirala sebe. Ali ja nisam posmatrala samu sebe; nisam postavljala dovoljno pitanja. Bila sam pasivna pretvarajući se pred samom sobom da je sve što radim za Nila šarmantna, staromodna poslušnost. Još sramotnija od ovoga bila je činjenica da sam dozvolila da me on izdržava. (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 13)

Nakon pomirenja sa Nilom, do kog dolazi, kako ona sama kaže, ne zbog toga što veruje njegovim pokajničkim izjavama, već zbog njenih „ličnih nedostataka” (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 20), Džejn pronalazi posao kao pisac scenarija za dokumentarni film *Trice*, koji dobija Oskara i donosi joj novi talas slave i novca. Osim ove izmene, Nil i njegova Faustina u braku nastavljaju život koji su započeli od trenutka kad su se sreli: on joj prenosi svoju neupotrebljivu i bizarnu mudrost o životu, sve dok je ne učini nekom vrstom moderne izgnanice. Džejn primećuje: „Napravio si od mene autsajdera i sada sam izolovana od svih, osim od tebe. Ne postoji niko drugi sa kim

moгу da razgovaram o ovim stvarima i njihovom značenju.” (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 41-2).

Junakinjin život menjaju dva događaja, oba povezana sa muškarcima u njenom životu: Benov dolazak u Njujork i odmah potom njegova pogibija u metrou i Nilov iznenadni odlazak zauvek, u nepoznatom pravcu. Na ovaj način, Nil sam sebe uklanja iz njenog života, ostavljajući joj ogromnu količinu novca, ali ni jednu uspomenu (Gordić Petković 2010: 220).

Pripovedač novele je glavna junakinja. Osim što pripoveda, ona daje i kratke opaske o sopstvenoj priči, obraćajući se direktno čitaocu i analizirajući njegove reakcije na njeno pripovedanje:

Vi pravite osnovanu pretpostavku da je dvoje egoističnih ljudi, nasukanih na ostrvu Menhetn poput miliona drugih, pronašlo jedno drugo. Bilo je to 1980. Karter je varao i nije oslobodio taoce iz Irana, i svi su osećali nemir. Sedamdesete su se zaustavljale poput izlizanih zupčanika. Kada tema razgovora nije bio broj dana držanja taoča, bio je novac. Biti obespravljen bilo je prestižno koliko i plaćati gotovinom. „Bon Temps Rouler<sup>46</sup>” tada nije postojao – odnosno, jeste, ali još uvek nije predstavljao naziv restorana na donjem Menhetnu. (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 7)

Nakon što Nilova žena dolazi do nje i otvoreno joj priča o svom braku sa Nilom, Džejn doživljava šok. Rez označava kratak prekid za vreme kog i ona i čitalac uspevaju da se oporave od iznenađenja, a zatim ona kaže: „Vaša pretpostavka da ga nisam jednostavno napustila nakon ovog događaja je tačna. Da sam to uradila, ne bi bilo mnogo priče.” (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 20).

Pripovedač u prvom licu eksperimentiše sa uglom posmatranja, kao i sa ponovnim ispisivanjem događaja. Najveći deo novele pripoveda Džejn, pripovedač u prvom licu, ali jedan mali deo pripoveda pripovedač u trećem licu, pre nego što opet pripovedanje prepusti junakinji. Džejn objašnjava zašto će doći do ove promene: „Ponekad igram jednu igricu u kojoj razmišljam o sebi kao o „Džejn”. Dobra je zato što ti zaista pruža distancu od samog sebe i dopušta ti da shvatiš šta je važno, a šta nije. Ukoliko lik koji se zove Džejn uradi ovo ili ono, ti si samo izveštač. A izveštavati o nečemu se može na brojne načine.” (*Šetnje sa muškarcima* 2010: 70). U

---

<sup>46</sup> Od francuske izreke: „Laissez les bons temps rouler”, koja u prevodu na engleski glasi: „Let the good times roll”. Rečenica izražava radost življenja i predstavlja slogan karnevala povodom praznika Mardi Gras, koji se proslavlja u delovima Amerike u kojima žive potomci francuskih doseljenika.

ovom duhu, nakon Benove pogibije u metrou i susreta sa psihijatrom, Džejn izlaže novu verziju susreta između nje i Nilove, sada bivše, žene, naglašavajući da bi filmska kamera tako zabeležila njihov susret, kada bi život bio film čiji scenario ona, kao profesionalni scenarista, može da izmeni. Ideja ispisivanja prošlih događaja iznova i iz drugačije, vudialenovski satirične perspektive, prožima ovo delo u celosti.

Nakon čitanja novele *Šetnje sa muškarcima*, čitaocu ostaju brojne nejasnoće. Osim nerazrešene misterije Nilovog nestanka u nepoznatom pravcu i pitanja da li je ostao živ ili ne, čitalac nije u stanju da shvati ni razloge njegovog sveukupnog ponašanja, kao ni njegovu potrebu za apsurdnim savetima za život. Naviknut na sužavanje vidnog polja pripovedača En Biti, koje sa sobom donosi specifičnu karakterizaciju i odabir tema, čitalac u ovoj noveli doživljava iznenađenje: nailazi na parodiju, kako u građenju likova, tako i u tematici. Sredstvo koje Bitijeva koristi u prikazivanju kriznih trenutaka i prelomnih situacija iz života junaka u formi dužoj od kratke priče nije više vizuelizacija pripovedanja, već je to vudialenovski magični realizam.

## 5. Likovi

### 5.1 Lik u teoriji o pripovedanju

Pre analize likova u kratkim pričama En Biti, potrebno je reći nešto o samom konceptu lika i mestu koje on zauzima u Četmenovoj teoriji o pripovedanju, kao i u teorijama Mike Bal i Kete Hamburger.

#### 5.1.1 Lik u Četmenovoj teoriji

Kada je reč o analizi književnih likova En Biti, ova disertacija kao glavno teorijsko uporište ima teoriju Simura Četmena, koji smatra da se funkcionalna teorija lika ne može u potpunosti prihvatiti upravo zbog razlike između svojstava i događaja, odnosno osobina lika i elemenata zapleta (1978: 108). No, premda Četmen zagovara odvajanje svojstava likova od drugih elemenata fabule, on je svestan činjenice da lik i zaplet čine neraskidivo povezane delove jedne celine. Zato se on zalaže za sintezu funkcionalnih i afunkcionalnih shvatanja književnog lika: protivi se analizi lika koja zanemaruje elemente zapleta i koja junaka književnog dela opisuje kao da se radi o stvarnoj ličnosti, ali ipak smatra da se u analizi lika moraju koristiti termini pozajmljeni iz opšte psihologije i svih oblasti koje se tiču ljudskog iskustva (1978: 114).

U Četmenovoj teoriji, lik zajedno sa okruženjem čini ono što se naziva egzistentima, a zbir događaja i egzistenata čini priču, tako da je lik jedan od nosilaca priče. Četmen smatra da je mnoga pitanja o liku otvorio još Aristotel u svojoj *Poetici*, u kojoj je izneo uverenje da se agent (prattor) mora razlikovati od lika (ethos) jer su agenti, ljudi koji izvode radnju, neophodni za dramu, dok je lik nešto što se dodaje kasnije, ako se uopšte i dodaje, i nije od esencijalnog značaja za dramu. Lik je za Aristotela „element u skladu sa kojim kažemo da agenti pripadaju određenom tipu” (navedeno u Četmen 1978: 110). Ovo je zato što Aristotel insistira na tome da je radnja važnija od lika. Za razliku od njega, Četmen podvlači da su radnja i lik podjednako važni, te da nema potrebe objašnjavati kako i kada se crte lika (ethos) dodaju agentu (1978: 110).

### 5.1.1.1 Formalističke i strukturalističke koncepcije lika

I formalisti i strukturalisti približavaju se Aristotelu po tome što i jedni i drugi žele da analiziraju samo ono što likovi rade u priči, a ne i ono što oni jesu. Drugim rečima, i formalisti i strukturalisti nalažu izbegavanje psihološkog pristupa, smatrajući da likovi nisu stvarna bića. Po ovome su bliski Aristotelovoj teoriji: likovi su samo proizvod radnje, njihov status je funkcionalan.

Tako su, recimo, za formalistu Propa, likovi samo proizvod onoga što ruska bajka od njih očekuje da rade. Sa ovog stanovišta, nebitne su razlike u godinama, polu, statusu i izgledu – važna je samo sličnost funkcije (Četmen 1978: 111). Tomaševski smatra da lik ima ulogu vezivnog tkiva koje nam pomaže da se orijentiramo u nagomilavanju detalja, da je lik pomoćno sredstvo za klasifikovanje i uređivanje određenih motiva (Četmen 1978: 111). Dakle, lik je i dalje sekundaran u odnosu na radnju.

Francuski strukturalisti se slažu sa formalistima: likovi su sredstvo pre nego svrha priče. No, uloga koju lik ima samo je jedan deo onoga što interesuje čitaoca: nama su važne crte lika same po sebi, i to i one koje nemaju nikakve veze sa „onim što se događa” (Četmen 1978: 112). Ono što savremenom fiktivnom liku daje specifičnu vrstu iluzije kojoj je moderan ukus podložan jeste upravo heterogenost, čak i rasutost njegove ličnosti, smatra Četmen (1978: 112).

Strukturalista Todorov brani Propovo shvatanje lika, ali razlikuje dve široke kategorije: psihološko pripovedanje, koje je koncentrisano na radnju i psihološko pripovedanje, koje je usmereno na lik. Kada je svojstvo navedeno u psihološkom pripovedanju, odmah mora uslediti posledica (ako je lik, na primer, pohlepan, on kreće u potragu za novcem). Ali, u ovom slučaju dolazi do bukvalnog amalgama svojstva sa konsekvantnom radnjom: odnos sada nije *potencijal/ispunjenje* već *durativno/tačno* ili čak *iterativno/primer*. Samo psihološko pripovedanje manifestuje svojstvo na različite načine (Četmen 1978: 114).

I Bart se pomera od uskog funkcionalnog pogleda na lik na nešto što je sličnije psihološkom sagledavanju lika. Bart u svojoj analizi Balzakove novele „Sarsin”, ne tvrdi više da su likovi i okruženje potčinjeni radnji, navodi Četmen (1978: 115). Oni



predstavljaju pripovedna svojstva koja otkriva njihov sopstveni kod – takozvani semički kod (semic code). Njegovom napadu na „psihološku esenciju” lika iz 1966. kontradiktorna je njegova upotreba reči poput „svojstva” i „ličnost” u pomenutoj analizi, zaključuje Četmen (1978: 115).

Četmen jasno podvlači da likovi nemaju „život”: mi im podarujemo „ličnost” samo do one granice do koje ta ličnost predstavlja strukturu koju poznajemo iz života i umetnosti (1978: 138). On postavlja pitanje da li su likovi otvoreni ili zatvoreni konstrukti i zaključuje da neki likovi iz sofisticiranih pripovedanja ostaju otvoreni konstrukti, baš kao što i neki ljudi iz našeg života ostaju misterije koliko god dobro da ih znamo (1978: 118).

#### **5.1.1.2 Prema otvorenoj teoriji o liku**

Četmen smatra da održiva teorija o liku mora sačuvati otvorenost i tretirati likove kao autonomna bića, a ne kao funkciju radnje (1978: 119). Prema ovoj teoriji, publika rekonstruiše lik na osnovu informacija koje su objavljene ili naznačene u originalnoj konstrukciji i koje se komuniciraju putem diskursa, u bilo kom mediju. Pripovedanje evocira jedan svet, i pošto to nije ništa više do evokacija, mi smo slobodni da je obogatimo bilo kakvim stvarnim ili fiktivnim iskustvom koje imamo.

Četmen postavlja pitanje kakav je odnos stvarne i fiktivne ličnosti i nalazi da je najprikladnija definicija koja je data u *Dictionary of Philosophy* za odrednicu „character”: „kvalitet jedinstvenosti i postojanosti kroz promenu [...] zahvaljujući čemu svaka osoba sebe zove Ja i razlikuje sebe od ostalih, što je nagovešteno u rečima kao što su me, te, ga, itd.”. Četmen podvlači sledeće termine iz ove definicije: ukupnost (totality), svojstva (traits) i jedinstvenost [...] koja vodi razlikovanju sebe od ostalih (uniqueness [...] leading to distinction among selves).

### 5.1.1.3 Lik: paradigma svojstava

Svojstvo se ovde shvata kao „relativno stabilan i trajan lični kvalitet” koji se može ispoljiti ranije ili kasnije u toku priče, ili može nestati i biti zamenjen nekim drugim. Ona se moraju razdvojiti od efemernih psiholoških fenomena, kao što su osećanja, raspoloženja, misli, privremeni motivi, stavovi i slično (Četmen 1978: 126).

Paradigmatsko sagledavanje lika posmatra skup svojstava, metaforički rečeno, kao vertikalni asemblaž koji seče sintagmatski niz događaja koji čine radnju. No, to nije paradigma u lingvističkom smislu. Paradigma svojstava liči na poetsku paradigmu, jer nastoji da funkcioniše u prisustvu pripovednih elemenata, umesto u njihovom odsustvu (Četmen 1978: 127-8). Što dublje čitalac ulazi u pripovedanje, u stanju je da prizove sve preciznije prideve za opis lika – ovo je primer paradigme.

Osnovna razlika između događaja i svojstava je u tome što događaji imaju strogo određenu poziciju u priči: X se dešava, potom Y zbog X, a onda Z kao konačna posledica. Događaji putuju poput vektora, odnosno horizontalno, od jednog ka drugom. Redosled u priči je fiksiran, čak i ako diskurs prezentuje događaje u drugačijem redosledu. Uz to, događaji su diskretni, oni se mogu preklapati, ali svaki ima jasno određen početak i kraj, njihov domen je ograničen. Svojstva ne podležu ovim ograničenjima. Ona mogu opstati kroz celo delo i dalje od toga. Četmen tvrdi da su svojstva i paradigmatiska i parametrična<sup>47</sup> (Četmen 1978: 130).

Značajno je pomenuti Bartovo shvatanje da u vlastitom imenu lika postoje svojstva koja još nisu imenovana, kao misteriozni ostatak, gde je vlastito ime identitet ili kvintesencija osobine sopstva. Imena su deiktička – a u odsustvu imena, poslužiće neki deiktički znak, na primer, „čovek sa bradom”, ili čak i pokazna zamenica ili određeni član. U priči „Okstaskop”, dva lika, Nik i Dominik, imaju nadimke Nikl (Nickel (engl.) niklovan novčić) i Dajm (Dime (engl.) deset centi): „Niklovo pravo ime je Nik. Njegov najbolji prijatelj, Dominik, dobio je nadimak Dajm, pre nego što

---

<sup>47</sup> Parametričnost svojstava znači da se ona protežu izvan vremenskih perioda koje određuju događaji u lancu događaja, nisu vezana za hronologiju, premda to ne znači da nije od značaja momenat kada se svojstvo izražava u diskursu (Četmen 1978: 129).

je sreo Nika. Pošto su bili najbolji prijatelji, Nikov nadimak je bio neizbežan.” („Oktaskop” 71).

Nikl i Dajm pravi su nosioci svojih nadimaka zato što materijalnu sigurnost smatraju važnom i stavljaju je iznad emocija. Taokđe, iskazuju određenu vrstu emocionalne škrtosti i proračunatosti, te tako Nik ne želi da brine o junakinji i njejoj bebi, iako među njima postoje emocije, već je odvodi kod prijatelja, Karlosa, a Dominik kod istog tog prijatelja stacionira svojih pet mačaka:

Izdržava nas tvorac marioneta, Karlos. Njegovi prijatelji Nikl i Dajm svraćaju i ostavljaju cigarete i žice za violinu i ušćerene bademe (na koje se uhvatilo predivo sa džepova njihovih flanelskih košulja). Beba sve ove stvari stavlja u usta, a kada joj ne preostane ništa drugo, sisa svoj palac. [...] Mačke su, njih pet, pripadale Dajmu, ali ih je on, jednu po jednu, doveo da žive sa nama. („Oktaskop” 71)

Na opravdanost nadimka ukazuje i činjenica da Nik ostaje godinama u vezi sa Džuli, sa kojom nije srećan, a jedan od motiva za ostanak u lošoj vezi je finansijska sigurnost: „Upoznao ju je kada je otišao na koledž u Hadson Veli 1965. godine. Njen otac im je davao novac. Uvek su imali novca.” („Oktaskop” 72).

S druge strane, tihi, saosećajni Karlos je škrt samo na rečima: ne voli da priča o sebi niti da postavlja pitanja o prošlosti, ali je zato spreman da brine o junakinji i njejoj bebi:

Tako je dobar prema nama da jedva da ikada i pomislim na Nika, iako večeras Nik dolazi kod nas i njih dvojica će ići da igraju bilijar u baru u kom smo Nik i ja jednom plesali. („Oktaskop” 76)

Tako je dobar prema nama da želim da zapamti ove činjenice o meni: visinu, težinu i starost, detalje iz mog detinjstva, omiljene boje, omiljenu hranu. („Oktaskop” 78)

Prošle nedelje, nakon što sam pričala satima, iznenada sam začutala. Znao je da mora nešto reći. Farbao je jednoroga belom bojom; jednorog je visio sa tavanice na žici za pecanje, kako bi mogao celog da ga ofarba i ostavi da se suši na vazduhu, pridržavajući ga samo ispod kopita i na kraju nanoseći farbu na poslednju tačkicu neofarbanog drveta. Duboko je udahnuo, izdahnuo i počeo: Treba li da gajimo piliće? Da li želimo sopstvena jaja, tako da ne moramo više da se oslanjamo na Dajma? („Oktaskop” 78)

#### **5.1.1.4 Vrste likova**

E. M. Forster pravi razliku između reljefnih (round) i skiciranih (flat) likova. Skicirani likovi imaju jedno svojstvo (Forsterov originalni termin je „ideja” ili „kvalitet”, ali je značenje isto kao značenje Četmenovog termina „svojstvo”) ili vrlo

mali broj njih, ali ovo ne znači da oni ne mogu biti vrlo životni likovi. Isto tako, ovo ne znači da oni moraju biti tipizirani likovi, mada najčešće to jesu, primećuje Četmen (1978: 132). Takođe, pošto postoji samo jedno svojstvo, ili makar jedno koje dominira nad ostalima, ponašanje skiciranog lika je vrlo predvidivo.

Za razliku od predvidivih skiciranih likova, reljefni likovi poseduju više različitih svojstava od kojih neka mogu biti kontradiktorna. Oni uspevaju da nas iznenade, menjaju se i izazivaju u čitaocu jači utisak intimnosti: okrugli likovi nam deluju poznato i pamtimo ih kao prave ljude. „Teško je reći kakvi su tačno, kao što je to teško reći za naše prijatelje i neprijatelje iz stvarnog života” (Četmen 1978: 132).

Njihova nedokučivost je delimično rezultat širokog opsega i raznolikosti, pa čak i raskoraka među svojstvima. Ali, mogu doprineti i drugi faktori. Recimo, medij može samo nagovestiti krucijalne podatke. Film je medij koji to često radi. Iscrpljeni, apatični junaci i junakinje filmova Mikelandela Antonionija, koje muče misteriozni problemi, intrigantni su upravo zato što nemamo direktnog pristupa u njihov um. Njihov dijalog samo nagoveštava kakve složene stvari se kriju ispod kože (Četmen 1978: 133).

Čak i tamo gde medij dozvoljava duboku psihološku analizu, ona se može namerno izbegavati jer je diskurs namerno nejasan. Primer za ovo imamo kod Hemingveja, gde postoji takozvano „bogaćenje tišinom”, kao i u kasnijoj minimalističkoj prozi u koju spadaju i pripovedni postupci Bitijeve.

### **5.1.1.5 Okruženje**

Likovi postoje i kreću se u prostoru koji apstraktno postoji na dubokom pripovednom nivou, to jest, pre bilo kakve materijalizacije (kao što je dvodimenzionalni ekran, trodimenzionalna pozornica ili projektovan prostor ljudskog oka). Apstraktni pripovedni prostor sadrži, jasno odvojene jedno od drugog, figuru i tlo (ground). Kao što na slici jasno razlikujemo osobu od pozadine, tako i u priči razlikujemo lik od okruženja.

Moguća su tri kriterijuma po kojima se zna šta je lik, a šta samo manje važan lik ili ljudsko biće – prolaznik – koji je zapravo element okruženja, a ne lik. Ipak, ni jedan od ovih kriterijuma nije dovoljan niti adekvatan kada se odvoji od preostala dva:

- 1) Biološki kriterijum je uslov po kom lik mora biti živo biće. Ali problem predstavljaju gomile statista i prolaznika koje nisu likovi, iako jesu živa bića. Isto tako, junaci u pojedinim žanrovima mogu da budu životinje i predmeti, iz čega sledi da antropomorfnost nije neophodan uslov.
- 2) Identitet, odnosno imenovanje, predstavlja uslov po kom lik mora imati ime. No, postoje nebrojeni primeri dela u kojima postoje osobe koje imaju imena, ali koje nisu likovi već se samo pominju kao deo ambijenta u kom se likovi datog dela nalaze.
- 3) Značaj za radnju svakako jeste važan kriterijum, a definisan je kao stepen u kom egzistent preuzima određenu, za radnju važnu akciju ili biva pogođen istom, to jest, stepen u kom egzistent predstavlja vršioca ili onoga ko je pogođen događajem-jezgrom. Ali Četmen podseća da postoje objekti vrlo važni za radnju koji ipak ostaju samo potpora. Hičkok je veliki majstor takvih objekata: on ih naziva Mekgafinima<sup>48</sup>. Čak i kada je Mekgafin u ljudskom obličju, ne mora značiti da je to lik (Četmenov primer za ovo je Godo – on ima ljudsko obličje u onoj meri u kojoj je to moguće kod Beketovog lika i ispunjava kriterijum „nečega do čega je likovima veoma stalo”, ali on nije lik već eventualno potencijalni lik, jer ono što nedostaje jeste njegovo prisustvo).

Iz Četmenovih argumenata je jasno da je nemoguće povući jasnu crtu između egzistenata koji jesu likovi i onih koji to nisu, i da je to pitanje stepena: ljudsko biće koje je imenovano, prisutno i važno *ima veću verovatnoću* da bude lik nego objekat koji je imenovan, prisutan i važan ili ljudsko biće koje je imenovano, prisutno, ali nije važno (Četmen 1978: 141).

### 5.1.2 Lik u teoriji Mike Bal

Mike Bal posvećuje značajan deo svoje studije *Naratologija* upravo proučavanju likova:

Lik je akter sa razlikovnim karakteristikama koje, sve zajedno, kreiraju efekat lika: sliku lika koju čitalac dobija ispred sebe. Tako će ovde razlika između opšteg, apstraktnog termina *akter* i specifičnijeg termina *lik* postati jasnija. Za početak je dovoljno reći da lik liči na ljudsko biće, a akter ne mora ličiti. (2000: 95)

---

<sup>48</sup> „Mekgafin je nešto do čega je likovima u filmu veoma stalo, objekat pomoću kog se lik stavlja u neku opasnost, poput šoljice otrovne kafe ili flaše vina u kojoj se nalazi uranijum” (navedeno u Četmen 1978: 140)

Ona uvodi i termin *aktant* koji ukazuje na klasu aktera, viđenih u njihovim međusobnim odnosima. Ti odnosi su određeni odnosom svakog aktanta prema događajima. Termin *aktant* je dakle specifičniji od termina *akter*. Njen pristup aktantu podrazumeva funkcionisanje aktera kao specifičnih likova u priči. Likovi se razlikuju jedan od drugog na nivou priče. U tom smislu su oni individualni. Na osnovu osobina koje su im dodeljene oni funkcionišu, svaki za sebe, na drugačiji način u odnosu na čitaoca. On ih upoznaje, više ili manje nego ostale likove, smatra ih više ili manje simpatičnim, može se u većoj ili manjoj meri sa njima identifikovati. Cilj Mike Bal nije *određivanje* likova (*ko su oni?*) već njihovo *karakterisanje* (*šta su oni, kako to saznati?*).

### 5.1.2.1 Problemi

Prema Mike Bal, osnovni razlog za to zašto još niko nije uspeo napraviti potpunu i koherentnu teoriju o likovima jeste ljudski aspekt likova – to što oni liče na ljude, a opet nisu ljudi već imitacije, veštačke tvorevine koje nisu od krvi i mesa (2000: 96).

Ukoliko naiđemo na opširan portret jednog, namerno pomenutog lika, onda možemo reći da taj podatak – portret – *pripada* liku, *pravi* lik, planira ga i gradi. No, svako zna da postoje i drugi podaci, koji indirektno mogu biti dovedeni u vezu sa određenim likom, ali koji isto tako dosta doprinose predstavi o njemu. Nije uvek jednostavno, niti moguće, odrediti koji materijal treba koristiti pri opisu likova, smatra Balova.

Sledeći problem jeste deljenje likova u grupe. Klasična podela između već pominjanih reljefnih i skiciranih likova, koja se koristi više od pola veka i koja se pokušava promeniti, zasnovana je na psihološkom kriterijumu. *Reljefni likovi* su *kompleksni likovi* koji se u toku priče menjaju; *skicirani likovi* su stabilni, stereotipni likovi. Čak i ako bi se ova podela mogla dalje razraditi, ona bi se, ipak, mogla primeniti samo na ograničenu građu – psihološke priče, smatra Balova (2000: 97)

Još jedan problem predstavljaju takozvane izvantekstualne situacije: uticaj stvarnosti na priču. Čak i ako ne proučimo odnose između teksta i konteksta, kao posebnih objekata istraživanja, ne možemo ignorisati činjenicu da direktno ili

indirektno znanje konteksta ili određenih karakteristika u velikoj meri doprinosi njihovom značenju.

Najzad, opisi likova su u velikoj meri obeleženi ideologijom istraživača, koji često nije svestan svojih vlastitih ideoloških polazišta. U skladu sa ovim, ono što se prezentuje kao opis zapravo je implikovana predrasuda. Likovi se napadaju ili brane kao ljudi; pored toga likovi i autor se vide kao istovetni. Čini se da ovo ne važi za fikciju En Biti: ona nikada ne staje na stranu svojih likova, ali ih i ne osuđuje. Ona isključivo obavlja hirurški preciznu obdukciju svojih junaka kroz suve i škrte opise njihovih postupaka, dok samom čitaocu ostavlja da prouči to što nađe na stolu za obdukciju (Lehman-Haupt 1998).

### 5.1.2.2 Predvidljivost

Balova smatra da lik može, na osnovu određenih podataka, biti predvidljiv u jačoj ili slabijoj meri:

Ti podaci *determinišu* nju ili njega. Na početku je dovoljno reći da su to podaci koji imaju veze sa izvantekstualnom situacijom, u tolikoj meri koliko su oni čitaocu poznati. Deo stvarnosti u okviru koga informacije upućuju na lik, obradićemo kao kriterijum. On nije nikada u potpunosti isti za svakog čitaoca, ili za čitaoca i pisca. Pod kriterijumom podrazumevamo podatke koji se sa određenom dozom sigurnosti mogu nazvati zajedničkim. (Bal 2000: 98)

Kod istorijskog lika, pošto smo sigurni u njegov identitet, lakše možemo pokazati i prihvatiti neku nepoznatu stranu takvog lika. Ali, i tada su mogućnosti ograničene kriterijumom. Primer Balove je odrasli Napoleon kao siromašni bednik. Ovako prikazan lik Napoleona proizveo bi jedan čudan efekat: to više ne bi bio Napoleon. Na jedan drugačiji način, mitski i alegorijski likovi se uklapaju u šablon očekivanja, koji je ustanovljen na osnovu našeg kriterijuma. Boginja Pravde ne može doneti nepravedne odluke bez uništavanja njenog identiteta kao lika. Jedino bi za one koji znaju da je taj lik obično slep, boginja Pravde širom otvorenih očiju bila problem. Svi ovi likovi, koji bi na osnovu njihovog jasnog mesta u kriterijumu mogli biti označeni kao *referencijalni likovi*, ponašaju se ili ne ponašaju po modelu koji o njima imamo iz drugih izvora. U oba slučaja je slika koju dobijamo o njima u velikoj meri određena konfrontacijom između prethodnog znanja i na osnovu toga nastalog očekivanja, i

realizacije tog lika u priči. Izbor jednog referencijalnog lika je u tom slučaju izbor takve konfrontacije (2000: 99).

Referencijalni likovi su jače determinisani nego ostali likovi, ali je, zapravo, *svaki* lik više ili manje predvidljiv u odnosu na prvo prezentovanje. Svaka informacija o identitetu lika sadrži podatke koji ograničavaju dalje mogućnosti. Već i ukazivanjem na lik ličnom zamenicom, određuje se njegov pol. I time se, u principu, uspostavlja cela serija ograničenja (2000: 100).

Predvidljivost likova je u velikoj meri zavisna od čitaočevih kriterijuma. Podaci o predvidljivosti lika mogu samo ukazati na *moguće* determinante; stvarna predvidljivost time nije dokazana. Ipak je interesantno pogledati na koji se način u priči pojavljuju moguće determinante. U mnogim slučajevima kažemo *naknadno* da neki detalj o liku ima veze sa događajem ili sa celim nizom događaja. To konstatovanje veze, koherencije, nije isto što i signalizovanje predvidljivosti *unapred*. Predvidljivost olakšava uviđanje koherencije, dovodi do formiranja slike o liku. Postoje različiti odnosi između podataka, na osnovu čega se može formirati slika o liku (2000: 101).

### 5.1.2.3 Oblikovanje sadržaja

Balova razlikuje četiri različita principa koji u zajedničkom delovanju oblikuju sliku o liku: ponavljanje, akumulacija, određivanje odnosa prema ostalim slikama o likovima i transformacija (2000: 102).

Relevantne karakteristike se u toku priče ponavljaju tako često, na različite načine, da postaju sve jasnije. Akumulacija karakteristika uzrokuje to da se nepovezani podaci sjedinjuju, dopunjuju i time čine celinu. Podaci *zajedno* daju jasnu sliku lika. Pod određivanjem odnosa prema ostalim slikama o likovima se podrazumeva i odnos lika prema sebi u ranijem stadijumu. Ovi odnosi se mogu podeliti na *sličnosti* i *kontraste*. Konačno, mi možemo likove i promeniti. Menjanje ili *transformacija* likova ponekad menja i izgled likova u potpunosti. Kada odredimo najvažnije karakteristike likova, lakše ćemo ući u trag transformaciji i jasnije ih opisati.



Delovanje ova četiri principa može biti opisano tek kada je popunjen sadržaj slike o liku.

#### 5.1.2.4 Popunjavanje sadržaja

Jedna od metoda pomoću koje određujemo koje su karakteristike relevantne za lik, a koje su od sekundarnog značaja, jeste selekcija relevantnih *semantičkih osa*. Semantičke ose su parovi međusobno suprotstavljenih značenja, u ovom slučaju karakteristike. Recimo, veliko-malo, ili čovek-žena, i tako dalje. *Selekcija* relevantnih semantičkih osa uključuje i to da se od svih pomenutih osobina – obično ih je neverovatno mnogo – pregledaju jedino one koje kod što većeg broja likova pozitivno ili negativno određuju sadržaj slike o liku. Od osa koje se odnose na mali broj likova ili na samo jedan lik, pregledaju se samo one koje su *upadljive*, ili koje su u vezi sa značajnim događajima. Kada je napravljena, selekcija relevantnih semantičkih osa može funkcionisati kao sredstvo za određivanje sličnosti i suprotnosti između likova. Na osnovu tih podataka možemo utvrditi kvalifikacije koje lik poseduje. Neke kvalifikacije pripadaju socijalnoj ili porodičnoj ulozi ( Bal 2000: 103).

#### 5.2 Likovi u kratkim pričama En Biti

Minimalizam pripovednih sredstava obično podrazumeva i takvu karakterizaciju: likove u kratkoj priči nije moguće izgraditi na isti način kao u dužim književnim oblicima, jer kratkoća žanra nalaže redukciju motiva, usled čega je likovima dat ograničen prostor. Osim toga, veza između lika i radnje u kratkoj priči je mnogo dublja nego u dužem književnom obliku. Milivoj Solar komentariše ovu vezu na sledeći način:

Kako u noveli biva zahvaćen samo jedan događaj, a ne zbivanje, jedan ljudski odnos, a ne društveni odnosi, jedna karakterna crta, a ne karakter, novela nužno teži prema svojevrsnoj karakterizaciji koja je vodi u naglašavanje slučajnog na račun nužnog, pojedinačnog na račun općenitog, jednog na račun mnoštva, individualnog na račun društvenog. Brzi razvoj radnje ili potreba da se u svakom slučaju teži prema neminovnom brzom završetku unosi također u novelu elemente karakterizacije. (1974: 209-210)

Vladislava Gordić se nadovezuje mišljenjem da „kratka priča ne može da pruži zaokružen portret neke ličnosti, već samo nagoveštava određene karakterne crte koje u skladu s naratološkim i poetičkim zakonitostima izlaze na videlo, i svojstvo koje se u datoj pripovednoj situaciji ispoljava” (1995: 191-92). Prema tome, lik je u kratkoj priči glavno uporište na koje se oslanja motiv priče: „sve što o liku saznajemo tesno je povezano sa dominantnim motivom i njime je uslovljeno; o liku nikad ne saznajemo nešto što radnja neće razotkriti ili potkrepiti” (1995: 192). Manevarski prostor u kratkoj priči je sužen, tako da ga nema dovoljno za razradu lika, već samo za njegovo skiciranje.

Četmen podržava tezu da je lik koncipiran kao „paradigma svojstava”, gde se svojstvo shvata kao „relativno postojan i trajan lični kvalitet” koji se može ispoljiti pre ili kasnije u toku priče, ili može nestati i biti zamenjen nekim drugim kvalitetom” (1978: 126). Četmen takođe pravi razliku između događaja i svojstava: „događaji [...] su diskretni; oni se mogu preklapati, ali svaki od njih ima jasan početak i kraj; njihov domen je ograničen. Svojstva ne podležu ovakvim ograničenjima. Mogu biti prisutna kroz celo delo i još dalje od toga: mogu se zadržati u našem pamćenju koliko i samo delo” (1978: 128).

Ideju da su događaji i likovi neodvojivi, jer uvek stoje u recipročnom odnosu, snažno je propagirao Henri Džejms u svom eseju „Umetnost fikcije”:

Šta je lik, ako ne odrednica događaja? Šta je događaj, ako ne ilustracija lika? [...] Događaj je kada žena ustane, položi ruku na sto i pogleda vas na određeni način; a ako to nije događaj, mislim da će biti teško reći šta on jeste.

U kratkoj priči, sve što znamo o liku otkriva nam se ili potvrđuje kroz događaje. I obrnuto, suočeni sa iskustvom, likovi postaju potpora za razvoj događaja. Na ovaj način, likovi i zaplet funkcionišu kao integralni i komplementarni elementi kratke priče.

Mike Bal smatra da što je fabula više usmerena na spoljni svet, broj aktera se povećava; a što je fabula subjektivnija, usmerena na subjekat – broj aktera se smanjuje (2000: 166). Čini se da ova pretpostavka važi kada je reč o pričama Bitijeve i o minimalizmu uopšte. Cilj minimalističke priče jeste da uhvati momenat iz unutrašnjeg života junaka. En Biti je majstor ovog postupka. Vezivno tkivo u njenom

pripovedanju nisu događaji, već su to slike, zbog čega je pripovedanje nelinearno. Ove slike, istovremeno jednostavne i prefinjene, održavaju pripovedni tok i pružaju „potpuno nesemantički uvid u „suštinu stvari” (*the whatness of things*)” (Gordić Petković 2011: 221). Vladislava Gordić Petković uočava da „svaka priča En Biti ima jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi” (2011: 218). Vizuelni detalji ukazuju na prividno jednoznačne pojmove, kao što je slučaj sa slikom ptice u priči „Tamo gde me budeš našao”. Priča počinje ovom slikom:

Prijatelji moju polomljenu ruku uporno nazivaju „slomljenim krilom”. Leva ruka koja, savijena na grudima, miruje zahvaljujući povelji od plavog šala zavezanog oko vrata, i suviše je teška da bi ličila na krilo. Ta nezgoda dogodila mi se dok sam trčala za autobusom. Pokušala sam da ga zadržim da ne krene tako što sam počela da mašem rukama u vazduhu, i tada sam se okliznula i pala. (*Ono što beše moje* 65)

Kao što primećuje Vladislava Gordić Petković, junakinja osporava poređenje ruke u gipsu sa ptičjim krilom zato što želi da potisne osećaj bespomoćnosti i inferiornosti koji je celog života prati (2011: 219). Ipak, na kraju ona i sama sebe opisuje kao pticu: mahanje kojim pokušava da zadrži autobus da ne krene podseća na mahanje krilima.

Kontrolne slike u priči „Gravitacija” su slike otrgnutosti, izgubljenosti i nesnalazjenja u prostoru. To su slike bestežinskog stanja: slike objekata i ljudi koji plutaju po ogromnom bestežinskom prostoru, izvan zakona gravitacije. Dugmad su otpala sa jakne i junakinja ne može nigde da ih nađe; ona sama se kao devojčica izgubila u šumi; njen ljubavnik Nik i ona, po njenim sopstvenim rečima, deluju kao dvoje ljudi koji kao da sve dublje ulaze u začaranu šumu, a kada se rastaju pred vratima njegove devojke Barbare, izgledaju kao „dva astronauta na putu do Meseca, vezani remenom” (*Ono što beše moje* 39). Za razliku od otpale dugmadi, Nik čitavu deceniju ne uspeva da se otrgne od Barbare, koja je „duboka i hladna”, „Kameni Bedem” i koja „ima vlast nad njim” (*Ono što beše moje* 36).

Centralna i najupečatljivija od svih slika u priči je slika ruke. Početak priče je početak Nikove i junakinjine šetnje kroz Njujork i njegova ruka je na njenom ramenu, a onda je spušta. Junakinja želi da se drže za ruke i kaže: „Daj tu ruku” (*Ono što beše moje* 35). Ona sama čvrsto steže svoje ruke na grudima kako bi pripila jaknu bez dugmadi uza se, jer je hladno. Kada se seća Božića koji su proveli sa Džastinom, seća

se njegove ruke nad ringlom sa čajem, koja se čas spuštala, čas podizala, jer je Džastin pazio da se ne opeče. U toku šetnje, Nik je prekoreva zato što stalno pravi poređenja, na šta ona odgovara:

„Nije tačno”, kažem. „Kad te čujem kako govoriš, dođe mi da pružim *ruke* da primim packe. Samo kritikuješ, kao neki učitelj.” (*Ono što beše moje* 38)

Kraj priče je kraj Nikove i junakinjine šetnje, pred vratima Barbarinog stana. Slikom Nikove ruke priča se i završava:

Njegova desna ruka je ispružena, prsti počivaju između mojih grudi. Spustim pogled na časak, kao hirurg koji se za trenutak dvoumi, ili pribira samopouzdanje, dok posmatra prozirnu gumenu rukavicu pripijenu uz kožu: to jeste njegova ruka, a i nije, ona će sad učiniti nešto važno, ili nešto što uopšte nije važno.

„Neko drugi rekao bi ‘daj mi ruku’”, kaže Nik. „Ti si to rekla tako da je zazvučalo kao da ta ruka ne pripada mom telu.” Gladi me po jakni. „Ti imaš svoju pancir košulju. Potrudicu se da te ona zaštiti. Bar spolja.”

Da ne pripada telu, ta bi ruka mogla biti Magritov simbol<sup>49</sup>: zamak na steni koja pluta okeanom; zelena jabuka otpala sa drveta.

Nju samu prepoznala bih ma gde bila.

(*Ono što beše moje* 39)

Ruka je ovde prividno jednoznačan pojam koji zapravo ima mnogo značenja. Junakinja ne može da ima celog Nika, jer on pripada Barbari. Kada joj dođe da primi kaznu zbog Nikovih stalnih kritika, ruke su deo tela koji bi trpeo bol, kroz packe. Prijatelj Džastin je savetuje da bude oprezna, da se ne opeče: opet na um padaju ruke i bol od opekotine. U priči „Skeleti”, slika ljudskog skeleta predstavlja takvu višeznačnu sliku, a u nostalgičnoj priči „Ono što beše moje” to su nekoliko slika koje simbolizuju gubitak: fotografije oca i slika zida oslikanog tako da liči na okean.

Koliko god slike različitih objekata bile važne u njenim pričama, Bitijeva ne nastoji da opiše svaki detalj objekta. Naprotiv, ona sužava fokus i daje najjednostavniju predstavu objekta. Ova tehnika slična je upotrebi obične linije u crtanju. Recimo, u priči „Vikend”, Bitijeva opisuje stolicu koja je „nagnuta jer joj nedostaju zadnje nogare” (33) i to je, pored informacije da je u pitanju „Džordžova

---

<sup>49</sup> Rene Magrit (1898-1967) bio je belgijski slikar nadrealizma. Poznat je po domišljatim slikama, u kojima je stvarne objekte prikazivao u inače nemogućim odnosima ili kontekstima, dajući im nova značenja. Njegova filozofija se ogleda u tome da bez obzira na to koliko neki objekt bio realistično prikazan, ljudi nikada ne mogu percipirati sam objekat kao stvaran, nego samo njegovu sliku. Slika, po Magritu, izaziva misteriju i zato slika ne može da znači ništa, jer ni misterija ne znači ništa – misterija je nepoznatljiva.

omiljena stolica” (33), jedini detalj koji čitalac dobija o ovom predmetu. Slika stolice je prisutna već u drugoj rečenici priče, dakle na samom početku. Međutim, budući da čitalac ne zna ništa ni o Džordžu ni o ostalim likovima i njihovoj situaciji u priči, on oseća neku neizvesnost u vezi sa ovom slikom, misteriju koju treba da razreši i prazan prostor koji treba da popuni. Kako priča lagano odmiče, čitalac saznaje informacije o Džordžu: on je univerzitetski profesor koji se povukao kada mu je odbijeno stalno mesto, ima problem sa alkoholom i živi sa mnogo mlađom ženom, Lenorom, sa kojom ima dvoje male dece. On voli da mu je kuća vikendom puna gostiju.

Stolica kojoj nedostaju nogare je stolica koja nema ono što bi trebalo da ima. Zahvaljujući tome, čitačeva pažnja je od početka priče na onome što je odsutno, na onome čega nema: na fizičkom planu, to su nogare stolice, dok na emotivnom planu nedostaje ljubav između partnera. Na delu je tehnika očuđavanja, pomoću koje običan predmet kao što je stolica dobija poseban status. Ova stolica nije tipična, baš kao što je odnos Lenore i Džordža krajnje neobičan, a navodi se i da se ona zaljubila u njega zato što je bio „netipičan” („Vikend” 34).

Pošto vizuelno igra tako veliku ulogu u pripovedanju Bitijeve, ne čudi to što mnoštvo radnji u ovom pripovedanju čine radnje koje vrši čulo vida: gledanje, posmatranje, zurenje, primećuje Jamamotova (2013). Ona dodaje da ove radnje ne naglašavaju intimnost već emocionalnu i psihološku razdaljinu između likova. Junakinje Bitijeve koje su ujedno i pripovedači priča ispričanih u prvom licu, često su slomljenih srca i provode znatnu količinu vremena u posmatranju ostalih junaka ili njima važnih predmeta, kao da su oni slike na televizijskom ekranu, umesto da im se približe i dotaknu ih.

Onda je rekao da nas napušta. Rekao je da ni sam ne može da poveruje u to. Onda je iznebuha počeo da mi preporučuje da slušam originalne snimke Bili Holidej, da pažljivo gledam Vermerova platna, *da otvorim i oči i uši*. Da verujem kako ono što nekima izgleda kao najgluplje mesto na svetu, pronicljivom čoveku može biti trenutna zamena za raj. Bio sam tinejdžer, bio sam suviše unezveren da bih plakao. Samo sam sedeo na barskoj stolici i *posmatrao ga*. (*Ono što beše moje* 107)

„I klikeri mogu da zamene dugmad.”

„Jesi li ikada igrao klikera?”

„Igrao?” pita. „Ja sam mislio da se u njih samo *gleda*.”

(*Ono što beše moje* 34)

Veoma upečatljiva scena, u kojoj je čitava grupa likova uhvaćena kao zaleđena u momentu dok ne rade ništa drugo do posmatraju jedni druge, postoji u priči „Vikend”. Džordž i njegova bivša studentkinja Sara, koja je u poseti, vraćaju se posle nekoliko sati iz šetnje u toku koje ih je uhvatila kiša. Kod kuće ih čekaju Lenora i Sarina najbolja prijateljica Džuli, koje sumnjaju da je došlo do ljubavne afere između profesora i Sare. Džordž mirno objašnjava da su bili u gradu, a potom stopirali do kuće:

„Ali potpuno sam trezan,” kaže Džordž, okrećući se po prvi put prema Sari. „A ti?” On se sav pretvorio u osmeh. Sara ga razočarava. Ona izgleda postideno. Pogled joj se brzo susretne sa Lenorinim i odmah skrene u Džulinom pravcu. Dve devojke pilje jedna u drugu, a Lenora, kojoj ne preostaje niko drugi da u njega gleda osim Džordža, gleda u vatru i potom ustaje kako bi dodala još jednu cepanicu u plamen. („Vikend” 41)

Pošto više nema veza koje vezuju i obavezuju, jer je sve u stanju promene i protoka – posao, bračne i porodične obaveze – likovi posmatraju jedni druge sa velikom napetošću: jedan gest ili slučajna opaska mogli bi signalizirati početak kraja, jedno sleganje ramenima moglo bi značiti kraj svega (Etvud 1982). Zbog tako pasivnog pripovedačevog stava, čitalac ima utisak da je pripovedač u ulozi fotografa čiji medij zahteva da održi distancu u odnosu na onoga koga ili ono što fotografiše. Pojedinci i predmeti koje pripovedač posmatra osvetljavaju istinu priče – istinu koja jednostavno ne može biti izrečena direktno (Jamamoto 2013).

Dominacija slika nad događajima u radnji priče, a samim tim i odsustvo direktnog iznošenja istine priče, posebno važi za priče koje je Bitijeva napisala u prvom delu svoje karijere, dok se od zbirke *Park Siti*, može primetiti da radnjom ipak dominira događaj. Lehman-Haupt zapaža veću direktnost u ovim novim pričama i u pogledu pripovedačevog stava, koji postaje određeniji. On navodi primer priče „Kosmos” u kojoj junakinja koja živi sa ocem osmogodišnjeg dečaka kradljivca, odlučuje da neće napustiti ovog čoveka iako je upravo saznala da ju je varao. Nekoliko značenja koja nosi naslov priče nagoveštavaju da je uspostavljen red nad haosom. Uporedimo ovakvo stanje stvari sa jednom od priča sa početka spisateljske karijere En Biti, pričom „Oktaskop” iz 1978. godine, iz zbirke *Tajne i iznenađenja*. Junakinja ove priče, za razliku od junakinje priče „Kosmos”, nije u stanju da donese odluku da li će ostati kod Karlosa ili ne. Ona je u ovoj priči okružena isključivo muškarcima: tvorac

marioneta, Karlos, izdržava nju i njenu bebu o čijem ocu čitalac ništa ne saznaje; Nik je čovek koji ju je upoznao jedne noći u baru u kome je radila kao konobarica i koji ju je doveo da živi kod Karlosa, Dajm je Nikov prijatelj. Iako se junakinji više dopada Nik, ona je zahvalna Karlosu što izdržava nju i njenu kćerku. Nema konačnosti ni u jednom njenom postupku, a i njene emocije prema Niku, a potom i prema Karlosu, nisu jasno određene niti konačne:

To je bio kraj moje prve nedelje u njegovoj kući, i plašilo me je to što osećam prema njemu; kao da bih mogla da volim bilo kog muškarca. („Oktaskop” 76)

Ona nije sigurna da li želi da ostane sa Karlosom. Čini se da nema dovoljno snage da samostalno donese odluku i da zato stalno odlaže donošenje iste, jer ona kaže:

Večeras, ili sutra, ili prekosutra u toku dana ili uveče, moraćemo da razgovaramo. Moram da znam da li ćemo ostati zauvek, ili duže vremena ili kratko. („Oktaskop” 78)

Dakle, njoj je ipak potrebno da joj muškarac kaže šta da čini, a ni trenutak kada će ga to pitati nije određen: to može biti „večeras, sutra ili prekosutra u toku dana ili uveče”. Ipak, značajan je komentar Džona Gerlaha o samom završetku priče na kome junakinja stoji ispred kuće držeći oktaskop (kaleidoskop bez obojenog stakla – Nikov poklon za njenu bebu) i oseća se u tom trenutku „moćno poput kapetana koji drži svoj periskop” („Oktaskop” 79), dok su Nik i Karlos napolju: „Ako su muškarci zamenili aktivno delanje pasivnošću, junakinja-pripovedač aktivna je makar simbolički. Ona poseduje želju za znanjem, radoznalost i promišljenost koji će je verovatno pokrenuti i učiniti da se oseti nezadovoljnom kraj Karlosa” (Gerlah 1980: 402). Ova Gerlahova interpretacija kraja priče „Oktaskop” govori u prilog tezi da junakinje Bitijeve iz zbirke u zbirku dobijaju više odlučnosti i nezavisnosti.

Likovi u kratkim pričama En Biti su belci koji žive na Istočnoj obali i pripadaju višoj srednjoj klasi. Oni su uglavnom dobro obrazovani i imaju materijalnu sigurnost, ali su nesigurni u pogledu svega ostalog, usled čega ne gospodare svojim životom i ne razumeju sopstvenu prirodu. Plat smatra da je jedina konstanta u životima junaka En Biti to što se oni neprekidno nalaze u stanju oklevanja i u nekom neodlučnom srednjem položaju, na sredokraći (Krstović 2010: 14). Reni i Ted iz priče „Veliki svet tamon napolju” su i bukvalno i simbolički u stanju oklevanja i neuklopljenosti i na sredokraći između dve etape u životu, dok pakuju stvari iz svog stana u Njujorku,

kako bi se preselili za Konektikat. U kratkoj prozi Bitijeve postoje mnogobrojni likovi za koje se čini da se guše, zarobljeni u svojim pretrpanim njujorškim stanovima. Reni i Ted se uklapaju u ovu paradigmu. Motiv seobe na drugo mesto potcrtava dezorijentisanost likova: oni se nadaju da će, selidbom u drugi grad i stan, izgraditi nov, bolji život i konačno staviti tačku na svoju potragu za mestom u koje se bolje uklapaju. Njihova potraga je zapravo potraga za Hemingvejevim *dobrim mestom* („the good place”), na kome se čoveku ništa loše ne može dogoditi. No, kako ističe Beuka, želju likova Bitijeve da dožive osećanje pripadnosti jednom mestu osujećuje njihova nesposobnost da se uklope i povežu sa svetom oko sebe (2002: 22). Upravo zbog toga, tipičan postupak koji je korišćen u mnogim njenim pričama jeste proces izmeštanja, koji se odvija kroz neprekidno asocijativno metonimijsko pomeranje. Ova tehnika u isto vreme naglašava subjektivno stanje protagonista i njihov nedostatak povezanosti sa drugim ljudima oko sebe (Beuka 2002: 22).

Uz pomoć metonimije predstavljena je pasivnost junakinje Nensi iz priče „Skeleti”. Ona ne uzima za ozbiljno osećanja koja Kajl, cimer njenog momka Gereta, gaji prema njoj i završava u nesrećnom braku sa Geretom „izolovana i ljuta na sebe jer je odustala od umetničke karijere i jer više nije zaljubljena” (*Tamo gde me budeš našao* 48). Priča se završava jednom upečatljivom slikom: automobil koji Kajl vozi samo na trenutak se otima njegovoj kontroli i, dok farovi osvetljavaju uskovitlano lišće poput rentgenskih zraka, njemu se priviđa Nensin lik. Upravo u tom trenutku, u nekom drugom gradu, Nensi, obučena u kostim kostura, sa Garetom proslavlja prvu Noć veštica njihovog sina. Iako na jednom nivou postoje slike kretanja (automobil u pokretu, uskovitlano lišće, Nensi, Garet i njihov sin u igri povodom praznika), ova priča se u suštini bavi ljudima koji se nisu pokrenuli, nisu stupili ni u kakvu akciju, već su se jednostavno predali postojećem poretku stvari (Sentola 1990: 414). Budući da junaci odbijaju da otkriju svoja osećanja i da se ogole, Bitijeva to čini, čak i u doslovnom smislu – praveći analogiju i prikazujući rentgenski snimak (Sentola 1990: 414).

Pasivnost i mirenje sa postojećim stanjem stvari parališu likove i u priči „Preuzimanje kontrole”. U ovoj priči kao da neka neobjašnjiva sila primorava likove da ponavljaju istu apsurdnu situaciju iz godine u godinu: na rođendan Harijeve majke,



on, njegova bivša žena Džoan-Bet, sa svojom decom i svojim novim partnerima, Beri i Filipom, okupljaju se i zovu staru gospođu kako bi je uverili da je porodica na okupu, da su njih dvoje pomireni i srećni. Nekoliko dana nakon telefonskog poziva, šalju joj fotografiju „srećne porodice” i ubrzo potom stiže im ček na veću sumu novca. Situacija je apsurdna: niko od njih ne oskudeva u novcu, a uz to im je svima mučno da se okupljaju, telefoniraju i lažu, no ipak se ovaj postupak ponavlja svake godine. Čini se da su likovi u začaranom krugu iz kog nemaju snage da izađu.

Većina likova En Biti čezne za nepovratnom prošlošću, a još više je onih koji pokušavaju da prođu kroz život bez ožiljaka koje iskustvo neminovno ostavlja na ljudima. Svesni svoje psihičke krhkosti i ranjivosti, oni nastoje da se zaštite od udaraca života, makar to značilo i potpuno potčinjavanje statusu quo. U priči „Dobra stara vremena”, Kemi pribegava detinjastom razmišljanju i ponašanju kako bi prevazišla bolnu situaciju, muževljevo neverstvo, i kako bi pobedila sopstvenu ranjivost: „Kao svi ljudi oko nje, odrasla je uz crtane filmove subotom ujutru – one crtaće u kojima dobri momci dobijaju ono što žele i u kojima ni jedna posledica nije konačna. Sada je želela jedan od tih malih tornada koji šibaju kroz crtane filmove [...] želela je da ponovo veruje u magičnu moć vetra” (*Tamo gde me budeš našao* 133). Pre venčanja, ona i Piter su se složili da bi bilo naivno očekivati apsolutnu vernost do kraja života i da, ukoliko dođe do takve situacije, pokušaću da se izbore sa njom najbolje što mogu, ali neće pričati o tome niti će optuživati jedno drugo. Oni se trude da dosledno sprovedu ovu predbračnu logiku kada se prevara zaista dogodi: ne razgovaraju o Piterovoj prevari, niti preduzimaju bilo šta povodom toga. Štaviše, ovo je jedna od priča Bitijeve u kojoj čitalac ima utisak da se ništa ne dešava od početka do kraja, osim posete Keminim roditeljima za Božić, kada Kemi, cerekajući se, namerno umoči prst u savršenu božićnu tortu koju je njena majka tek napravila, na zaprepašćenje prisutnih. Neočekivani ili nekonvencionalni postupci likova, kao i njima suprotstavljeno izostavljanje očekivanih obrazaca ponašanja i reakcija, za cilj imaju pomeranje toka priče od objektivno realnog ka subjektivnom doživljaju stvarnosti. Megi Luis ističe da „En Biti ispituje ćudi i vragolije likova” i da ima „tajanstven način da dopre do skrivenih kutaka ličnosti, do one sićušne osobe u nama, koja nije sigurna šta se to događa niti šta da preduzme povodom toga, koja ima

iracionalne strahove i luckaste snove i koja se smeje u neprimerenim situacijama” (1979: 4).

Izuzetno oštra percepcija i živopisna imaginacija likova Bitijeve služe i da se opiše osoba i da se ispriča priča. Ritam rečenice i njena fragmentarna stuktura odaju dezorijentisanost i dobro prikrivenu histeriju (Gordić 2002: 96). Isti učinak imaju i neke neobične radnje koje izvode ženski likovi. Na primer, nakon što joj je Piter priznao svoje neverstvo, Kemi ne govori ništa, ali sutradan kupuje cveće, skraćuje mu stabljike i aranžira ga u kući na neobičan način: umesto jednog buketa u jednoj vazi, ona raspoređuje po nekoliko cvetova u više vaza. Ovaj difuzni cvetni aranžman odaje njenu dezorijentisanost i konfuziju. Međutim, pre Piterovog dolaska kući sa posla, ona skuplja svo cveće u jedan veliki buket, znajući da bi onaj neuobičajeni cvetni aranžman odao Piteru kako se ona oseća. U momentima krize kada osećaju da nisu u stanju da verbalizuju svoja osećanja, junakinje En Biti komuniciraju neverbalno, izvodeći tihe postupke koji na prvi pogled deluju besmisleno. Neretko je to jedini način komuniciranja kojim se služe, a petljanje sa biljkama je jedna tipična neverbalna radnja u kratkim pričama Bitijeve. U priči „Govorkanja”, nakon susreta sa nasrtljivim muškarcem koji je vređa u biblioteci, junakinji je potrebno „piće i ...verovatno joj je potrebno da ode u baštu i uradi nešto rukama” (18). U vezi sa odsustvom verbalne komunikacije tamo gde bi se očekivalo da je bude, zanimljivo je to da brojni likovi imaju specifičan način govora ili čak i probleme sa govorom. Tako Nil u noveli *Šetnje sa muškarcima* voli da oteže reči, „rugajući im se što imaju tako mnogo slogova” (8), a kada govori za sebe, on stiša glas. Pola iz priče „Šrapnel” počinje da zamuckuje čim oseti nesigurnost. Za razliku od nje, njena sestra Džen pati od logoreje, prekomerne pričljivosti, dok Nensi uvek priča tako tiho da gotovo šapuće, istovremeno jako naglašavajući poslednju reč u rečenici, što prilično iritira ljude koji je slušaju. Nensi ostavlja utisak emocionalno hladne, zatvorene i krute osobe, uprkos tome što je dobra medicinska sestra, zabrinuta majka i neko ko veoma voli biljke i stara se o njima. Ona pokazuje neodlučnost i otpor u kriznim momentima, što ostavlja utisak ravnodušnosti i utrnutosti, dok su njena osećanja zapravo veoma intenzivna i sasvim suprotna onome što se u njenom ponašanju ispoljava. Kada se ispostavi da je njen muž preljubnik, Nensi se ćutke bori sa besom, bolom i

razočaranjem, sve do jednog dana kada impulsivno kupuje buket cveća vrlo sličan njenom svadbenom buketu i nemilosrdno ga uništava, otkidajući i gazeći cvetove, a onda to uništeno cveće ostavlja na sedištu automobila. Za razliku od Kemi iz priče „Dobra stara vremena”, Nensi pokazuje cveće svom suprugu, čime mu jasno stavlja do znanja kako se oseća i da je među njima gotovo. U priči „Na visini”, neposredno nakon što junakinja i njen partner raskidaju vezu, ona se bavi cvećem, „kao da će, usmeravajući energiju kroz ruke, uspeti da pobedi suze” (*Tamo gde me budeš našao* 86).

Likovi u pričama Bitijeve poseduju neku vrstu senzibiliteta, što se vidi iz činjenice da iz svog iskustva ipak crpu prosvetljujuća saznanja o svetu. Oni reaguju na male, svakodnevne stvari i kadri su da osete dejstvo spoznaje ili promene, čak i ako im nije jasan njen smisao. Iako epifanije ne rasvetljavaju probleme i ne razvejavaju nedoumice, one donose trenutni predah i samozaborav koji ipak znače olakšanje za junaka i popuštanje napetosti. Na primer, junakinja priče „Zakopano blago” na trenutak, nakon oluje, uspeva da doživi jednu takvu epifaniju. Olakšanje jeste samo privremeno, ali to ne umanjuje njegov značaj:

Iz naših ličnih razloga, tog dana, zbog Romana, kao i zbog toga što je toliko toga u šta smo ona i ja želele da verujemo nestalo bestraga, srušilo se poput velikog drveća u oluji, naše nesreće istovremeno su narasle do iste granice. Kada je stavila svoju ruku u moju, bilo je to kao da smo u momentu postale moćne, ujedinjene. Bilo je to kao da smo jedna velika reka, a ne odvojena tela koja se drže svog puta. („Zakopano blago” 36)

Završetak ove priče, osim što pruža jednu epifaniju, značajan je i po tome što je koncentrisan na žensko iskustvo i ženski senzibilitet. Vlado Gordić Petković primećuje da je marginalnost junakinja Bitijeve postavljena kao psihološka i emotivna: one su marginalizovane svojom izabranom ili nametnutom samoćom (2010: 54). Usled toga, „priče En Biti satkane su od teško čitljivih i nesigurnih signala koje njene junakinje šalju svetu; istraživanje savršenstva malih stvari, neprimetnih, a važnih, najbitnija je umetnička misija ove spisateljice koju nazivaju „kraljicom elipse”” (Gordić Petković 2010: 54). Ona takođe govori o „bezbroy neosetnih svakodnevnih potresa koji lagano ali uporno menjaju konfiguraciju karaktera: njeni junaci opažaju i intenzivno doživljavaju sve mikropromene u sebi i svojoj okolini, rizikujući neprepoznavanje i nerazumevanje zato što vide ono za šta su drugi slepi”

(Gordić Petković 2010: 55). Jedan takav junak, osetljiviji od svoje okoline i potpuno neshvaćen od strane iste, jeste osobenjak Karlvil iz priče „Uragan Karlvil”. Ovaj ekscentrični junak živi sa životinjama, ima sposobnosti ekstrasenzorne percepcije i uspeo je da preživi rat, ali je onda, ironično, počeo da se slučajno povređuje o svakodnevnim bezazlenim predmetima na gotovo nemoguće načine, odnosno usled gotovo nestvarne nespretnosti. Junak je skoro sasvim odsečen od realnosti i usled toga i u velikim finansijskim problemima, čiju težinu kao da nije u stanju da shvati jer je potpuno okrenut spiritualnom. Nakon dugog putovanja i brojnih nezgoda na njemu, kada stiže u kuću dobrog prijatelja, gde slučajno lomi nekoliko stvari te je utisak da se uragan desio u kući, umesto napolju, on shvata da ima karmički dug prema bivšoj partnerki i šalje joj cveće putem telefonske narudžbine. Ponovo nas kraj priče upućuje na to da ovaj mali čin, iako neće rešiti gotovo bezizlaznu Karlvilovu situaciju, ipak junaku donosi lično olakšanje:

Dao je operateru informacije o svojoj kreditnoj kartici – sva sreća da nije javio banci da promeni njegovu adresu – i *osetio se mnogo bolje*<sup>50</sup>, kao da se oblak crne karme podigao i, gle, bio je to samo jedan sivi dan. „Potpišite sa: „Oprosti mi. Karlvil.””, tiho je rekao. („Uragan Karlvil” 32)

Likovi Bitijeve usled nesigurnosti u sebe i svoju snagu ili postupaju sebično i kukavički prema svojim bližnjima, odlazeći da bi, kako veruju, sprečili suprotnu stranu da napusti njih, ili sagorevaju u opsesivnoj požrtvovanosti za druge, što takođe ukazuje na nedostatak sigurnosti u sebe. U priči „Brinuti se o nečemu” junakinja Mendi je opisana kao „pouzdana, lojalna; neko na koga se možete osloniti” (*Ludosti* 156), ali dok gleda film koji se, ne slučajno, zove *Možeš računati na mene*, ona se ne identifikuje sa likom odgovorne i pouzdane sestre, već sa neposlušnim bratom.

Fizički opisi likova veoma su retki u pričama En Biti. Judora Velti smatra da je piscu najlakše da piše o emocijama junaka i da je to za pisca polazna tačka:

Ne biste započeli priču, a da prethodno nemate svest o tome. To je ono što čini lik i što projektuje zaplet. Zato što pišete iznutra. Ne možete početi s tim kako ljudi izgledaju i govore i onda odjednom znati šta oni osećaju. Morate tačno znati šta je u njihovim srcima i umovima pre nego što izađu na scenu. Morate znati sve to, a zatim morate biti u stanju da ne kažete sve to, ili da ne kažete previše odjednom, već da jednostavno kažete pravu stvar u pravo vreme. (Kuehl 1972)

---

<sup>50</sup> Podvukla autorka rada.

Lik En Biti istovremeno posmatra sam sebe i saživljava se sa drugima, usled čega se javlja situacija očuđenja tako tipična u njenim pričama. Ovo ukazuje na zbunjenost generacije koja je objektivna tamo gde zapravo treba i gde se ni ne može biti ništa drugo do subjektivan.

Bitijeva o svojim junacima i junakinjama govori sa mešavinom sentimentalnosti i ironije, istinske saosećajnosti i duboke groteske (Gordić 1996). Kroz pripovedanje provejavaju vrlo suptilna ironija i nostalgija. Ritmičnost sintakse i fragmentarnost rečenične strukture odaju smušenost junaka i njihovu dobro prikrivenu histeričnost. Bitijeva govori jezgrovito a ne slikovito, računa više na čitaočevu intuiciju nego na imaginaciju, više daje znake nego što dočarava slike, smatra Vladislava Gordić. Ričard Ford kaže da je njena proza „muzika sfera urezana na mikročipove” (navedeno u Gordić 1996).

### **5.3 Ženski likovi u kratkim pričama Bitijeve**

Na osnovu analiziranih kratkih priča, očigledno je da En Biti u njima najčešće opisuje žensko iskustvo i ženski senzibilitet. Njene junakinje su posmatrači iz prikrajka, svedoci tuđih života i statisti u njima, a na momente, zbog pasivnosti koja ih parališe, izgledaju i kao statisti u sopstvenim životima. Marginalizovanost njenih junakinja nema socijalni, istorijski niti politički kontekst: one su marginalizovane „svojom izabranom ili nametnutom samoćom” i „odlikuje ih inhibiranost proizašla iz nekanalisanih emocija i inertnost kao njena posledica” (Gordić Petković 2010: 54).

Glavne odlike junakinja Bitijeve su nespremnost na promene i rizike, pasivnost, zavisnost (najčešće od želja i volje njihovih ljubavnika) i nevidljivost. U prelomnim trenucima svog života, kada je potrebno reagovati i kada bismo očekivali neki impuls sa njihove strane – da nešto kažu, urade, viknu ili odu – one su neme, neodlučne i predugo oklevaju. Upravo u tim graničnim situacijama njihovo ponašanje redovno je u krajnjem neskladu sa snagom njihovih emocija: junakinje En Biti pokušavaju da budu objektivne i racionalne onda kada je jedino moguće i kada zapravo treba biti subjektivan i postupiti prema sopstvenim željama.

Iako želi bebu („Prvo što sam poželeva bilo je da zaštitim to dete ako ikako mogu” (*Ono što beše moje* 27)), Džejn iz priče „Plejbek” se ne usuđuje da kaže svom

ljubavniku Džejsonu da je u drugom stanju jer se ne usuđuje da ga natera da bira između nje i svoje žene, plašeći se mogućeg ishoda takvog izbora. Odlučuje se za abortus i za održavanje nepromenjenog statusa svoje veze sa Džejsonom: „Učinila sam to jer nisam imala hrabrosti da ga iskušam – da vidim voli li me više od svoje žene.” (*Ono što beše moje* 27). Jednom kada propuste šansu da aktivno učestvuju u prelomnoj situaciji, da zastupaju svoje želje i potrebe, junakinje plaćaju visoku cenu - nastupaju letargija i emocionalna otupelost.

Kada junakinja Rak u priči „Drugo pitanje” slučajno pokida ogrlicu ljubavnikove supruge prilikom ljubavnog čina sa njim, ona se odlučuje na neobičan postupak: guta nekoliko bisera, kako bi ogrlica, kada se biseri ponovo nanižu, bila drugačija, kraća: „Želela sam da ona nikada ne uspe da stavi ogrlicu preko glave ako to pokuša [...] Htela sam da zna da se nešto dogodilo.” (*Ono što beše moje* 121). „Njen čin je pasivna provokacija, očigledan dokaz ženske nevidljivosti – uznemirujuće nevidljivosti”, komentariše Vladislava Gordić u radu „Seizmografski zapis stvarnosti: pripovedne strategije En Biti” (1996) i dodaje da su ovakve minimalističke strategije samih junakinja za spisateljicu važno svedočanstvo o njihovom istančanom senzibilitetu kome preti da zauvek ostane nepročitan. Rad ovakve svesti isuviše je tih i suptilan za običan život u kome se verifikuju samo očiglednosti. Anegdotu o biserima, osim Rak, zna samo njen prijatelj homoseksualac Ričard, što će reći da je to potres koji niko nije osetio, ali koji je na seizmografu ipak zabeležen.

Junakinja priče „Gravitacija” čini nešto slično onome što radi Rak: insistira da ona i njen ljubavnik Nik šetaju trideset blokova do stana koji on deli sa svojom nevenčanom ženom Barbarom umesto da uzmu taksi. Njena logika je sledeća: „ona će se možda zabrinuti što ga nema, pogledaće kroz prozor, i videće da je sa mnom došao sve do vrata, videće sve – čak i poljubac” (*Ono što beše moje* 38). Opet je u pitanju tiha i pasivna provokacija, koja će po svoj prilici proći neopaženo.

U prethodnom poglavlju pomenuto je da je promena fokusa vrlo učestala pojava u pripovedanju Bitijeve – njene junakinje zbunjuju čitaoca jer pričaju dve priče: otvorena priča objektivne, detaljno prikazane sadašnjosti jukstaponirana je sa zatvorenom pričom subjektivne prošlosti, a to je priča koju se pripovedač jako upinje da ne ispriča (Mekkinstri 1987: 111). Tako Andrea u priči „Janus” priča priču o

neživom objektu, o činiži za koju je neobično vezana, ali postoji i priča iz prošlosti koju ona nastoji da ne ispriča i pominje je naoko usput, pri kraju: priča o tome kako nije uspela da održi vezu sa svojim ljubavnikom, jer je on od nje tražio da prestane sa dvostrukim životom, prekine loš brak sa svojim mužem i nastavi život samo sa njim:

Njen ljubavnik rekao je da njoj uvek treba mnogo vremena da shvati šta uistinu voli. Zašto da i dalje živi ovako kao dosad? Čemu dvoličnost, pitao je. On je bio učinio prvi korak. Onda kad nije htela da se odluči za njega, kad nije htela da dođe njemu i promeni svoj život, on ju je zapitao kako zamišlja da može da živi dvostrukim životom. Učinio je poslednji korak i napustio je. Ta odluka je trebalo da slomi njenu volju, da razveje njene nepopustljive stavove kako obaveze koje su joj nametnute od ranije imaju prednost. (*Ono što beše moje* 50)

Vladislava Gordić Petković smatra da se junakinje Bitijeve plaše novih veza, ali isto tako i mogućnosti da povrede drugoga. Andrea je primer za to. U tome je njihova kompleksnost: jesu pasivne i često se nose kao kukavice, ali su, sa druge strane, odgovorne i zrele osobe (2006).

Neretko je čežnja junakinja za nezavisnošću predstavljena pomoću simbolike automobila. Automobil je kulturološki simbol koji se više no ijedan drugi dovodi u vezu sa američkom koncepcijom bogatstva i pokretljivosti, odnosno promene mesta, smatra Džeјms Plat (Krstović 2010: 11). Ovaj simbol prisutan je u velikom broju priča Bitijeve i autorka vrlo često govori o konkretnoj marki automobila. Automobil ima više funkcija. On služi da se likovi fizički ili simbolički premeste sa jednog mesta na drugo, ali isto tako služi i kao utočište. Kako primećuje Plat, „u svetu punom buke i nepredvidljivosti, automobil [...] ima potencijal da pruži izlaz – on je hermetički zatvorena enklava koja se poput kameleona prilagođava ličnosti i raspoloženjima svojih stanovnika” (Krstović 2010: 12).

U priči „Srednja škola”, vožnja automobilom kroz opasni Holand tunel pokreće radnju. Metova nesmotrena vožnja kroz tunel, uprkos tome što postoje saobraćajni znaci za usporavanje i tome što je njegov brat Kup baš u tom tunelu slomio ruku u saobraćajnoj nesreći, odgovara junakinjinom nesmotrenom upuštanju u vezu sa Monteom uprkos upozorenjima svog brata, koji kaže: „Ja pokušavam da te vodim.” (*Tamo gde me budeš našao* 97). Vremenom, nakon što spoznaju posledice nesmotrenosti, junaci počinju da preteruju u drugoj krajnosti, u obazrivosti: „Sada smo svi tako obazrivi da skoro niko ništa ne govori.” (*Tamo gde me budeš našao* 99).

U priči „Preuzimanje kontrole”, način na koji Hari vozi automobil na putu do kuće različit je od vožnje u povratku. Na putu do tamo, žena sa kojom živi, Beri, želi da ga odmeni za volanom: „Zašto ne pustiš da ja malo vozim? Raspoložen si za svađu zato što si za volanom tako dugo.” (*Tamo gde me budeš našao* 28). U povratku, međutim, njegova vožnja mnogo je opreznija jer je put klizav od lišća. Tenzija koju izaziva vožnja po takvom putu odgovara tenziji koju oseća troje junaka u automobilu: postoji konstantna pretnja da automobil prokliza, kao što postoji ista takva pretnja da se niko od njih troje „ne oporavi od ovog poslepodneva” (*Tamo gde me budeš našao* 39).

Automobil ima svoju funkciju i u priči „Letnji ljudi”, u kojoj duga vožnja automobilom omogućava junaku Tomu da postavi distancu između sebe i novog posla koga se pribojava. Automobil je neka vrsta tampon zone između sadašnjosti i budućnosti.

U priči „Raj jedne letnje noći”, pominju se dva automobila, kao i čin učenja vožnje. Oba pripadaju ženskim likovima: mala bela Tojota pripada mladoj junakinji, Kejt Vajld, a Volvo karavan 1977. godište pripada njenoj dadilji, starijoj gospođi Kemp. Dadilja je dobila ovaj automobil kao rođendanski poklon od Kejtinih i Vilovih roditelja:

Volela je taj automobil. Bio je to najnoviji automobil koji je ikada vozila. Bio je sjajne tamnozeleno boje – boje kakvu može imati samo somot, boje u kojoj je uvek zamišljala jaknu Robina Huda. Gospodin Vajld joj je rekao da joj ništa neće ostaviti nakon svoje smrti, već želi da bude dobar prema njoj dok je na zemlji. (*Tamo gde me budeš našao* 180).

Majka gospođe Kemp bila je tradicionalna žena („savetovala bi da budeš tiha i izgovoriš molitvu u sebi”, „držala je uvek jezik za zubima” (*Tamo gde me budeš našao* 176, 181)) i nameravala je da pošalje svoju kćerku u manastir, ali je tada gospođa Kemp upoznala svog muža koji ju je umesto toga „naučio, sve za jedno leto, kako da vozi, puši i vodi ljubav. Kasnije ju je naučio kako da čisti rakove i da igra rumbu.” (*Tamo gde me budeš našao* 181). Muški princip oličen u mužu gospođe Kemp ipak nije tako različit od tradicionalnog ženskog principa oličenog u njenoj majci, kao što isprva izgleda: „Njen muž je nikada ne bi posavetovao da se pomoli, naravno. U poslednje vreme, ako bi mu zatražila bilo kakav savet, njegov odgovor je



bio „Sidi mi s grbače.”” (*Tamo gde me budeš našao* 176). I majka i muž gospođe Kemp su kruti i nepristupačni, za razliku od nje, koja je brižna i topla osoba.

Ako je automobil simbol muške moći, u ovoj priči primećujemo da taj simbol prelazi iz muških u ženske ruke. Gerlah vezu između junaka i automobila u pričama Bitijeve vidi na sledeći način: „Nemati automobil znači biti nemoćan.” (1980: 492). Gospođa Kemp poseduje automobil koji je samo njen. Dakle, ona ostvaruje stepen nezavisnosti kakav žene iz generacije njene majke verovatno nisu mogle ni da zamisle. Dvadesetogodišnja Kejt, predstavница najnovije ženske generacije, ima još veći stepen nezavisnosti. Ona ne samo što poseduje automobil, već su joj dostupne i sve ostale slobode i prava koji su bili uskraćeni prethodnim generacijama žena. Kejt je odgajena zajedno sa godinu dana mlađim bratom i oduvek su bili ravnopravni i bliski: „Kao deca, bili su tako složni u svom kikitonju kao što su sada bili složni u oštrom osuđivanju ljudi do kojih im nije stalo. Ali možda im je ovo davalo prednost u odnosu na nekog poput njene majke, koja je uvek držala jezik za zubima.” (*Tamo gde me budeš našao* 180-1). Snažan je kontrast između žene sa početka dvadesetog veka, majke gospođe Kemp, čiji se glas nije čuo, i Kejt, moderne devojke s kraja dvadesetog veka, koja se ne libi da iznese svoje mišljenje. Na primer, ona otvoreno kaže svom momku Frenku da joj se ne dopada sitničavo ponašanje njegovog prijatelja Zaka prema konobarici koju maltretira zbog mrlje od sladoleda koju je našao na tacni.

Ipak, jasno je da su muškarci ti koji i dalje dominiraju: automobil je poklon od muškarca, muškarci su ti koji uče žene kako da voze. Kada loše raspoložen Frenk zamoli Kejt da mu ispriča nešto što će ga razveseliti, odbijajući da joj otkrije zašto je neraspoložen, ona mu priča sledeću anegdotu:

Ne znam šta me je spopalo. Ispričala sam mu o onome kad me je tata učio da vozim. Kako se plašio da bude na mestu suvozača dok je volan u mojim rukama, pa se pretvarao da mi je potrebno da vežbam ulazak u garažu. Sećate se kako je stajao na stazi i terao me da uparkiram auto u garažu, pa ga isparkiram, pa ponovo uparkiram? A nikada nisam ni imala problema sa ulaskom u garažu. Ne znam šta me je nateralo da mu to ispričam. (*Tamo gde me budeš našao* 179).

Još jedna priča u kojoj Bitijeva koristi automobil i kao produžetak ličnosti i kao oznaku jednakosti, odnosno nejednakosti između polova, jeste priča „Oktaskop”. Gerlah uočava kako je nezavisnost za kojom čezne junakinja ove priče u velikoj meri predstavljena ponavljanjem slike automobila:

Među stvarima koje ju je njen prijatelj muzičar naučio, kao način da se oslobodi, bila je i vožnja automobila. [...] Nema svrhe pozajmljivati tuđi automobil, jer takav auto, kao i moć koja ide uz njega, neće potrajati. Junakinja je vozila tetkin automobil dok je radila kao konobarica, a sada nema automobil i ne može da ode osim ako je neko ne odveze. Automobili su deo njenih fantazija – u listu želja koju kuca na pisačkoj mašini uključuje i Ferari za Karlosa, kao da je njena želja da on poseduje najprestižniji simbol muškog autoriteta, iako je Ferari poslednja stvar koju bi statični Karlos želeo. (1980: 492).

Naravno da junakinju koju ovoliko interesuju automobili odmah privlači Nik, koji vozi prebrzo svoj Mercedes i ne gaji „nikakvo strahopoštovanje prema automobilima” („Oktaskop” 73). Ipak, koliko god se u početku činilo da Nik predstavlja snažnu mušku figuru, to nije tako. On nastoji da se prikaže u takvom svetlu, ali ne uspeva. Postiđen je što je jauknuo kada mu je junakinja vadila parče drveta iz palca. On poseduje automobil, ali sedišta tog automobila prekrivena su kraljevski plavim somotom koji junakinji na dodir deluje kao „meka, hladna mahovina” („Oktaskop” 72). Mekoća materijala reflektuje mekoću, odnosno slabost u samom Niku, iako bi on trebalo da poseduje čvrstinu, smatra Plat (1980: 493).

Ponekad izgleda kao da su se junaci izgubili u unutrašnjosti svojih automobila. U automobilu redovno postoji radio prijemnik sa kasetofonom i junaci drže svoje omiljene kasete u automobilu. Muzika omogućava uspostavljanje ili učvršćivanje odgovarajućeg raspoloženja. Tako, na primer, u priči „Spiritus”, dok se junak i njegova žena voze do kuće, slušaju „nove trake koje je njegova žena kupila: Raj Kuder i muzika iz filma *Pariz, Teksas*, filma koji ju je veoma uznemirio.” (*Tamo gde me budeš našao* 117). Muzika ovde najavljuje dublje tenzije, one koje će se javiti između supružnika. U priči „Tamo gde me budeš našao”, Hauard, koji se vozi sa sestrom do prodavnice da bi kupio led, priznaje da su mu misli odlutale. U kasetofonu je kasete Majlsa Dejvisa koja ovde, kako primećuje Plat, „dozvoljava da Hauardove misli odlutaju, što je za njega vrsta bekstva, kao što je vrsta bekstva i vožnja do lokalne samoposluge” (Krstović 2010: 11).

Automobili ponekada služe i kao utočište za junake Bitijeve, smatra Plat, navodeći kao primer junake u pričama „Letnji ljudi” i „Koni Ajlend”. U prvoj priči, saznajemo da dečak Bajron, koji je preko leta u poseti svom ocu i maćehi, donosi svoju vreću za spavanje i stripove u automobil. Otac pokušava da ga nagovori da

nakon večere pođe sa njim i maćehom u bar, ali dečak odbija: „Ne želim da visim sa gomilom pijanaca dok vas dvoje plešete” (*Tamo gde me budeš našao* 139). Za njega je automobil sigurnije i privlačnije mesto od bara. Istu percepciju automobila ima i Dru iz priče „Koni Ajlend”. On se tek na kraju priče, dok pripit sedi sa Česterom u njegovom Pontijaku, usuđuje da izgovori sve ono što tokom cele priče želi da kaže o ljubavi i svojoj bivšoj devojci sa kojom je zakazao ponovni susret nakon mnogo godina. Zanimljiva je dvostruka odbrambena funkcija automobilskog vetrobrana u ovoj sceni: vetrobran, čija je primarna funkcija zaštita od vetra i ostalih nepogoda, ovde ima i sekundarnu zaštitnu funkciju, pošto omogućava junaku da ne mora da gleda u oči svog prijatelja dok razgovara sa njim, što je prirodno samo u automobilu. Na taj način je inhibiranom junaku lakše da verbalizuje svoja osećanja. U priči „Zakopano blago”, Dženet u sred noći odlazi u komšiničin crveni džip (koji komšinica, usled nedostatka mesta u svom, parkira u Dženetinom dvorištu) i u njemu ponovo proživljava noć kada su Roman i Haui došli u posetu njoj i Deniju i kada je grad zadesio uragan. Iako joj je na raspolaganju cela kuća, u kojoj samo Roman koristi gostinsku sobu kao prenoćište za jednu noć, ona bira automobil kao utočište u kome može razmisliti o svemu. Isto tako, ona se seća kako je dan nakon što je uragan prestao, izašla iz kuće da razbistri misli, ali je zatekla kaos koji je uragan ostavio za sobom: palo drveće, iskidane i zamršene žice za struju, vetar koji nije sasvim prestao da duva, pa je opet posegnula za sigurnom unutrašnjosti automobila: „[...] nakon nekoliko minuta stajanja i zurenja ispred sebe, pronašla sam skrovište za volanom Bjuika. [...] luckast prizor; vozač koji nikuda ne ide, pomislila sam još tad” („Zakopano blago” 33). U pitanju je ponovo automobil iste komšinice, samo što tada to nije bio džip, već Bjuik braon boje, koji je vlasnica nazivala „blatomobilom”. Junakinja traži „skrovište”, iako napolju više nema nikakve opasnosti. Pridružuje joj se Endži, mlada devojka koju je Roman doveo sa sobom. Priča se završava slikom dve žene na prednjim sedištima automobila. Slika poručuje da njih dve udružene poseduju snagu kakvu pojedinačno nemaju: „Kada je stavila svoju ruku u moju, kao da smo odjednom postale moćne, sjedinjene. Kao da smo bile jedna velika reka, a ne odvojena tela koja drže sopstveni pravac.” („Zakopano blago” 36).

Ponekad su automobili junaka Bitijeve ukrašeni neobičnim predmetima koji omogućavaju nova značenja. Tako Nikov auto u priči „Oktaskop” ima svuda po unutrašnjosti ogledalca kvadratnog oblika. Junakinjino neprekidno ogledanje u njima i u retrovizorima ukazuje na njenu introspekciju. U priči „Kada mogu ponovo da te vidim?” neobičnost ukrasa u automobilu, prema Platu, ima funkciju „seksualnog nastavka” (Krstović 2010: 14). Prijatelji i kolege Marta i Arni se voze u njegovom džipu, na čijoj kontrolnoj tabli on drži malog staklenog labuda, „umesto nekog tipičnog ukrasa, poput para kocki ili statue svetog Kristofera<sup>51</sup>” (Krstović 2010: 14). Plat uočava da je upravo labud životinja čiji je oblik Zevs uzeo da bi zaveo Ledu i zaključuje da ovaj predmet u automobilu simbolizuje zadržanu seksualnu energiju koja postoji između Marte i Arnija, a koje oni nisu sasvim svesni. Plat naglašava i to da su sve junakinje Bitijeve svesne moći koju pružaju posedovanje ili vožnja automobila. U ovoj priči, vlasnik i vozač automobila je Arni, iako on ima dvadeset jednu godinu i petnaest godina je mlađi od Marte, a uz to je i u kompaniji u kojoj rade na mnogo nižoj poziciji od nje. Junakinja bi, po svemu sudeći, trebalo da u svemu bude iskusnija i jača od njega, ali izgleda da nije tako: „Osećala se pomalo zaštitnički u odnosu prema njemu, ali je zapravo on često vodio računa o njoj.” (*Tamo gde me budeš našao* 76). Ravnoteža muških i ženskih snaga opet je drugačija nego što izgleda na prvi pogled.

Ovde je zgodno pomenuti i značaj muzike i njenu funkciju u pripovedanju Bitijeve. Reč je prevashodno o pop numerama poznatih američkih izvođača iz sedamdesetih i osamdesetih. Na primer, u priči „Vikend”, „Majkl Harvi je dobra muzika za kišni dan” (40), Džordž namerno ne kupuje moderne ploče koje bi bile privlačne njegovim mladim posetiocima; ima na stotine ploča, ali sve je to džez i eklektika. Ima Dilana, ali isključivo iz perioda pre nego što je prešao na električnu gitaru. On pomoću izbora muzike uspeva da postigne željeni efekat: da ga gosti vide kao nesvakidašnjeg, netipičnog. U priči „Zakopano blago”, pesma Marijane Fejtful podseća Dženet na Romana, budući da je Fejtfulova jedna od njegovih omiljenih izvođačica.

---

<sup>51</sup> Pošto se sveti Kristofer smatra zaštitnikom putnika, mnogi vozači u Americi vole da drže njegovu malu statu u svom automobilu.

U priči „Nađi i zameni”, junakinja En, takođe uspešna poslovna žena, vozi dva automobila, od kojih nijedan nije njen već su oba iznajmljena iz agencije. En stiže u Fort Majers u posetu majci, kako bi obeležile sedam meseci od smrti Eninog oca. Iznajmljuje Mazdu kojom se dovozi do majčine kuće, gde saznaje da majka planira da otpočne život sa komšijom Drejkom, koji je, ironično, održao govor na sahrani Eninog oca i koji se uvek dobro slagao sa njim. Junakinja je u šoku, ali sutradan mora da se vrati u Njujork. Po povratku u agenciju za iznajmljivanje automobila, nailazi na problem sa aparatom koji ne prihvata kreditnu karticu, a mladić Džim Braun koji je na obuci i koji ne zna za njen problem sa karticom, ljubazno nudi Ford Mustanga po povoljnim uslovima. Iako joj je prvobitna namera bila samo da vrati Mazdu i ode na aerodrom, En impulsivno odlučuje da Mazdu zameni kabrioletom Ford Mustang i da se vrati kući i ubedi majku da je selidba u Drejkovu kuću radi zajedničkog života vrlo loša ideja. Ona flertuje sa Džimom, a na putu do majčine kuće zaustavlja je policajac koji joj umesto kazne za prebrzu vožnju ostavlja svoj broj telefona.

En po dolasku u Fort Majers iznajmljuje konvencionalan automobil i opominje samu sebe da ne sme da vozi prebrzo, što joj se često dešava. Ona broji unazad od trideset na francuskom, pušta glasnu muziku i koristi kontrolor brzine koji je sprečava da ubrza. Nakon susreta sa Džimom, koji joj se dopada iako njegovu lepotu kvare kriv zub i loša frizura, ona se iznenada odlučuje da iznajmi kabriolet, mladalački automobil, uz to model kakav je nekada imala – 1968. je od oca dobila upravo Mustang kabriolet, kao mito da ne napusti koledž. Po završetku veze sa Ričardom Klingamom, En se seli iz Vermona u Njujork, a taj automobil ostavlja kod prijatelja u ambaru preko zime. Međutim, krov automobila otpada, a i ram je potpuno zarđao. Dakle, nakon kraja veze sa Ričardom, ubrzo propada i automobil: En je bez partnera, koji je otišao sa osamnaestogodišnjom studentkinjom, i bez automobila, a prema Gerlahu, biti bez automobila znači biti nemoćan.

Mustang kabriolet koji En iznajmljuje, flertujući sa mladićem, potpuno je drugačiji od onog koji je dobila od oca, zapaža ona. Način na koji ga vozi drugačiji je od načina na koji vozi Mazdu pri dolasku u gradić. Ona sada nema želju da upali radio, a zbog brige o majčinoj vezi, brzina joj se opet otima kontroli.

Na izlazu, pogledala sam preko ramena; naravno, gledao je za mnom. Kao i stariji muškarac i žena koja je sa njim razgovarala. Njih sam ignorisala. „Ne biste programirali svoj kompjuter da zameni Mustang kabriolet jednim od onih jezivih Džio Metroša<sup>52</sup>, zar ne?”

„Ne, gospodo,” rekao je, smešeći se. „Ne znam kako se to radi.”

„Lako se nauči,” rekla sam.

(*Ludosti* 2005: 124)

Kompjuterski žargon iz naslova priče pominje se u nekoliko navrata. Truarova smatra da je to glavna metafora priče, ali i da „Bitijeva, kao i uvek, komplikuje stvari: tehnološko-mehanističko poreklo fraze u kontrastu je sa humanošću i potvrđuje našu sposobnost da se izborimo sa gubitkom.” (2007: xii). Osim što junakinja jedan iznajmljeni automobil zamenjuje drugim, ona objašnjava i to kako piše o stvarima koje se zaista dešavaju, ali se ljudi iz njenog života ne ljute zbog toga, jer ne prepoznaju sebe: „A za slučaj da se možda prepoznaju, samo programiraš kompjuter da jedno ime zameni drugim. I tako je u konačnoj verziji reč *mama* svaki put zamenjena sa *tetka Begonija* ili tako nečim.” Kada kasnije slaže policajca da je tako brzo vozila jer joj umire majka, razmišlja: „Vozila sam prebrzo jer sam bila preplavljena brigama. Na kraju krajeva, bila je to grozna situacija. Najlakši način da se to izrazi bilo je da kažem da mi majka umire. Zameni *sišla s uma* sa *umire*.” (*Ludosti* 2005: 125). Policajac ne piše opomenu, već joj ostavlja svoj broj telefona, igrajući svoju igricu zavodjenja, dok junakinja igra svoju ličnu igricu: „zameni *Ričard Klingam* sa *Džim Braun*.” (*Ludosti* 2005: 126).

Priča je istovremeno komična i tužna u svom pristupu temi prolaznosti. Oscilira između Eninog dijaloga sa majkom sa kojom je teško izaći na kraj i niza susreta sa nametljivim muškarcima (Džim, stariji menadžer u agenciji, policajac). Junakinja se u par navrata kreće na potezu majčina kuća – agencija za iznajmljivanje automobila i na tom putu suočava se i sa sećanjima i sa prolaznošću svega: „svi znaju kako se stvari menjaju. Uvek se menjaju, čak i za vrlo kratko vreme.” (*Ludosti* 2005: 127). Pošto zatiče majku u Drejkovom društvu i shvata da ne može učiniti ništa što bi ih nateralo da se predomisle, junakinja odlučuje da neće učiniti ništa ni povodom muškaraca kojima se dopala tog dana i prekinuti svoju samoću: odlučuje da ne pozove ni

---

<sup>52</sup> Varijacija Suzuki Kultusa koja je bila dostupna u Severnoj Americi u periodu od 1989. do 2001. godine.

policajca koji joj je ostavio broj, ni momka iz agencije, ostvarujući na ovaj način onoliko kontrole nad svojim životom koliko je u datom trenutku moguće.

Zaključak odeljku o ženskim likovima možda najbolje pozajmljuje sledeći pasus:

Proza En Biti satkana je od bezbroj neosetnih svakodnevnih potresa koji lagano ali uporno menjaju konfiguraciju karaktera: njeni junaci opažaju i intezivno doživljavaju sve mikropromene u sebi i svojoj okolini, rizikujući neprepoznavanje i nerazumevanje zato što vide ono za šta su drugi slepi. Čini se da i ženski kanon operiše strategijama nevidljivosti, tišine i marginalnosti, koristeći ih kao kontrapunkt kanonskim temama i postupcima koji su dugo bili automatski definisani kao „muški”. (Gordić Petković 2010: 55)

#### 5.4 Likovi homoseksualaca u kratkim pričama Bitijeve

Tema homoseksualnosti jeste jedna od graničnih situacija modernog doba, koja je na velika vrata ušla u književnost i film dvadesetog veka, pa se i En Biti bavi ovom temom u nekolicini svojih priča. Ponekad se uz temu homoseksualnosti javlja i motiv side, kao u priči „Drugo pitanje”. Jedan homoseksualac iz ove priče, Ričard, umire od side, a drugi, njegov bivši ljubavnik Ned, koji se ne usuđuje da ode na testiranje, ga neguje zajedno sa junakinjom kojoj znamo samo nadimak – Rak. I Rak i Ned su uz Ričarda iz prijateljske ljubavi, zbog čega se i sele iz Njujorka u Boston kako bi neprestano bili uz njega dok traje eksperimentalna terapija, ali i za jedno i za drugo susret sa opakom bolešću i teške scene svakodnevnog propadanja, paradoksalno predstavljaju spas od ispraznog života koji vode i suočavanja sa stvarima kojih se plaše. Rak želi da pobjegne od besciljne veze sa oženjenim muškarcem, dok Ned želi da pobjegne od neizbežnosti traženja odgovora na takozvano „drugo pitanje”<sup>53</sup>. Njih dvoje se, kako priča odmiče, neočekivano zbližavaju, uprkos razlikama koje postoje među njima: ona je heteroseksualka, povučena, trezvena i pomalo preosetljiva. Ništa u vezi sa njom nije neobično, osim njenog nesvakidašnjeg i začudo dobro plaćenog zanimanja: ona je foto-model, ali samo za ruke, zbog čega nosi bele rukavice koje je štite od povreda i lomljenja noktiju, zbog kojih je od Ričarda i dobila nadimak Rak – skraćeno od „rakun”, pošto njene ruke u tim rukavicama lice na rakunove šapice. S

---

<sup>53</sup> Ova fraza, po kojoj je priča dobila naslov, odnosi se na to da, kako Ned saopštava junakinji, dok prvo pitanje koje homoseksualci jedan drugom postavljaju kada shvate da je onaj drugi istog seksualnog opredeljenja oduvek glasi: „Kako si znao?”, nakon pojave side, uspostavljeno je i obavezno drugo pitanje: „Jesi li bio na testiranju?”. (*Ono što beše moje* 127)

druge strane, Ned je provokativni homoseksualac čiji je život sazdan od raznih neverovatnih avantura.

Na početku priče, junakinja skoro ravnodušno registruje neprijatne i mučne bolničke scene iz sobe za transfuziju bez uživljavanja u iste, ali zato se fokusira na stih iz pesme Tine Turner koja se čuje na radiju. Stih glasi: „Prekršiću sva pravila” i on zapravo predstavlja motiv koji se ponavlja kroz priču: i junakinja i Ned će do kraja priče prekršiti pravila. Ned krši pravila kada pokuša da zamisli šta bi se desilo kad bi se vreme moglo zaustaviti i postavlja Rak to pitanje, a ona krši dva pravila: počinje da masira Ričarda, iako joj je poslovnim ugovorom zabranjeno da to radi, a takođe shvata da je po prvi put u životu zaboravila da namaže ruke i stavi svoje bele rukavice. Očigledno je da bele rukavice funkcionišu simbolički kao zaštita na jednom širem planu: noseći ih, junakinja se štiti od ožiljaka koje neminovno ostavljaju ljudska iskustva. Rukavice simbolišu sterilnost njenog života: ona se ne usuđuje na rizike, drži se sa strane, kao posmatrač koji se ne usuđuje da priđe i na svojoj koži iskusi život, jer se plaši da bi se mogao uprljati i povrediti. Ipak, kako priča odmiče, Rak se sve manje libi da priđe upravo onome što je plaši: patnji, bolu i smrti, i da ih dotakne. Ona ovo čini i bukvalno: pred kraj priče, zagrliće u toaletu nepoznatu devojčicu, kako bi joj pružila podršku i utehu u teškoj situaciji. Vladislava Gordić zato i vidi kršenje pravila kao „uvod u inicijaciju: negujući samo svoje ruke i štiteći se od svih manuelnih poslova, Rak se lišavala jedog dela ljudskog iskustva; negujući Ričarda, ona se vraća zaboravljenim funkcijama tela i duše” (1996).

Veliki deo priče tiče se otkrivanja prave prirode junaka: Ned i Rak otkrivaju svoje prave prirode nehotice, prepričavajući jedno drugom anegdote sa ciljem da jedno drugo zaprepaste. Tako Ned priča o svojoj avanturi sa jednim mladićem, posle koje nag beži kroz prozor i laže svog ljubavnika Sanderu da je bio opljačkan. Ned bahato prepričava ovu svoju seksualnu avanturu, što Rak podseća na tipične muške „lovačke priče” koje su joj često pričali drugovi na koledžu. Ali, postoje dve stvari koje odstupaju od ovog stereotipa: činjenica da se radi o homoseksualnoj ljubavi i informacija o Sanderovoj smrti od side.

Na likove homoseksualaca nailazimo i u pričama „Gravitacija”, „Kuća u plamenu” i „Zakopano blago”. U prvim dvema pričama nema motiva side, ali je tema



prijateljstva zastupljena kao i u priči „Drugo pitanje”. Džastin iz priče „Gravitacija” i Fredi Foks iz priče „Kuća u plamenu”, pripadaju istoj paradigmi likova. Oni su verni prijatelji i skoro jedini oslonac junakinjama koje su izgubile uporište i kompas u životu. Junakinja priče „Gravitacija” dezorijentisana je čak i u doslovnom smislu:

Jednom kad sam bila mala, izgubila sam se u šumi. Imala sam samo jedan maslačak uza se i, u očaju, držala sam ga kao svetiljku; od njegove žute cvasti zamišljala sam da je snop svetlosti. Moji roditelji, koji su me mogli spasti, napijali su se na nekoj žurci, a ja sam hodala u pogrešnom pravcu, udaljujući se od kuća koje sam mogla videti. Hodala sam sve sporije, sva u strahu.

Ovome događaju Nik pridaje veliki značaj. On misli da sam se izgubila u sopstvenom životu. „Pa dobro”, kažem dok me on požuruje. „Sve je simbolično.” (*Ono što beše moje* 38)

Njen ljubavnik Nik ne pruža joj nikakav oslonac u životu jer je već od ranije u vezi sa Barbarom, ženom koja „ima vlast nad njim” (*Ono što beše moje* 36) i koju junakinja, po onome što je Nik o njoj rekao, doživljava kao „duboku i hladnu” (*Ono što beše moje* 37). Junakinja sebe naziva kukavicom jer se plaši jednog ginekološkog testiranja na koje treba da ode, ali Nik koji vodi dvostruki život mnogo je veća kukavica od nje:

Sad je oktobar, hladno je. Hodamo Petom avenijom; od bolnice u kojoj je testiranje udaljeni smo samo nekoliko blokova. Kad to shvati, skreneće u neku pokrajnju ulicu.

„Nećeš umreti”, kaže.

„Znam”, kažem. „I nema svrhe brinuti se ako već znam da neću umreti, je l’ da?”

„Nemoj da mi prigovaraš”, kaže on, i zaokreće u Dvadeset šestu ulicu.

(*Ono što beše moje* 35)

Džastin, međutim, jeste neko na koga junakinja može da se osloni. Čini se da je on jedini koji brine o njoj (njeni roditelji prikazani su kao nemarni, a Nik je sebičan u svojoj slabosti da se rastane sa ženom koju više ne voli):

Džastin je opet kuvao čaj da se rastrezni. Njegova ruka nad ringlom čas se podizala, čas se spuštala...

„Iskušavaj ga”, šapuće mi. „Nemoj ti da se opečeš.”

(*Ono što beše moje* 37)

Pažljivije čitanje ove priče nedvosmisleno ukazuje na to da pripovedanje En Biti ne prikazuje samo već pomenutu marginalizovanost ženskih likova, već i likova homoseksualaca. Na prvi pogled nebitan i usputno pomenut događaj koji je usledio nakon božićne večere u Džastinovom stanu ilustracija je ove dvostruke marginalizovanosti:

Barbara je nazvala, pa smo pokušavali da se pravimo nevešti. Posle božićne večere Džastin i ja jeli smo hladne narandže. Džastin je sipao šampanjac. Nik je razgovarao sa Barbarom. Džastin je dunuo u sveće i nas dvoje ostali smo u mraku; Nik koji je stajao kraj telefona, osvrnuo se da pogleda u zamračeni ugao i zbunjeno se namrštio. (*Ono što beše moje* 37)

Jasno je da su junakinja i njen prijatelj homoseksualac ti koji su nevidljivi: ona je treća u vezi između Nika i Barbare, nevidljiva ljubavnica, dok je Džastin pripadnik grupe koja je nevidljiva u društvu.

Fredi Foks, homoseksualac u priči „Kuća u plamenu”, više je vezan za junakinju Ejmi nego za svog polubrata Frenka, njenog muža. Prijateljstvo između Ejmi i njega je vrlo snažno, ali Fredi smatra: „Voliš me zato što me žališ” („Kuća u plamenu” 243). Postoji vrsta tihe podrške između Fredija i Ejmi od trenutka kada su se sreli, koja vremenom postaje sve jača:

Kada smo se prvi put sreli, naučila sam ga da kliza na ledu, a on je mene naučio da igram valcer; leti, u Atlantik Sitiju, on bi išao sa mnom na roler koster koji je krivudao visoko iznad talasa. Ja sam bila ta – a ne Frenk – koja bi ustajala u sred noći i odlazila da se nađe sa njim u poslastičarnici koja radi celu noć i stavljala bih mu ruku preko ramena, isto onako kako je on stavljao svoju ruku preko mojih ramena na roler kosteru, i pričala bih tiho sa njim sve dok ne prođe najnoviji napad anksioznosti. („Kuća u plamenu” 254)

Na širem planu, postoji tiha podrška marginalizovanih grupa jednih drugima. Ipak, čini se da za Bitijevu, veću snagu i šanse za pobedu ima ženski princip od principa istopolne ljubavi, jer Ejmi kaže: „Fredi će uvek biti više naduvan od mene, zato što se oseća ušuškano kada se opija i puši marihuanu sa mnom, a ja ću uvek imati na umu da je on izgubljeniji od mene” („Kuća u plamenu” 254). Fredi uopšte nije onakav kakvim se na prvi pogled čini, smatra Mengam. On zbija šale sa psom i sa gostima u čiju večeru dodaje malo pepela sa cigare, ali on nije ni surov ni zao. Unosi blato u kuću, ali to ne čini namerno. Veoma je pažljiv prema Ejmi i pomaže joj u pripremanju večere, a otvoreno kritikuje Frenkovu apatiju: „Imaš sjajnu ženu, dete i psa, ali ti si snob i sve to uzimaš zdravo za gotovo.” („Kuća u plamenu” 243). Ipak, naglašava Mengam, „Frediju nedostaje energija da bi mogao da zaista pomogne bilo kome, uključujući i samom sebi, zbog čega on radije ostaje umrtvljen marihuanom” (Krstović 2010: 18).

U priči „Kuća u plamenu”, postoji jedna scena koja olako prolazi neprimećena, iako ima mnogo više značaja nego što se na prvi pogled čini. To je scena u kojoj Fredi baca semenke avokada u rupu koju je pas Sem iskopao i zatrpava je. On opisuje ovaj svoj postupak kao „nešto vrlo optimistično” i dodaje: „Ne govori ništa – znam: ne može da raste napolju, najavljuju još jedan sneg ovog proleća, a čak i kada bi porastao, mraz naredne godine bi ga ubio.” („Kuća u plamenu” 244). Dislociranost avokada, njegovo stavljanje u tlo u kome on *a priori* ne može da uspe, ukazuje na problematičan položaj homoseksualaca i ranjivost ove društvene grupe.

U nekim od priča, osim homoseksualaca, pojavljuju se i transvestiti i biseksualci, a u pričama „Završno kamenje” i „Upravo izlazim napolje” nailazimo i na lik homoseksualnih junakinja. Transvestiti u priči „Veliki svet tamo napolju” iznenada se pojavljuju u sceni u kojoj junakinja Reni ostavlja garderobu koja joj više nije potrebna ispred zatvorenih vrata „Gudvila”. Brzina kojom se ona predomišlja i želi nazad svoje stvari onog trenutka kada ih ugleda na transvestitima koji se pojavljuju i počinju da ih isprobavaju, ukazuje na korelaciju između teškoće odbacivanja starih stvari i teškoće odbacivanja prošlosti i bivših ljubavi. Odmah po povratku kući, junakinjinom mužu Tedu „Gudvilove” kutije služe kao objektivni korelativ: on se priseća kako je ranije takvih kutija bilo svuda i kako su on i njegova devojka iz srednje škole vodili ljubav na stvarima koje je izvadio iz takve kutije. Ovo njegovo prisećanje izaziva ljubomoru kod junakinje, jer ona zna da „ljude i događaje nikada ne zaboravljamo u potpunosti; podsećanje na njih uvek se dogodi iznenada, i misli se poremete.” (*Ono što beše moje* 63).

Doktor Kejhil iz priče „Završno kamenje” ima kćerku Džojks koja je homoseksualnog opredeljenja. Džojks fizički više liči na muškaraca nego na ženu: ima ogromna stopala, tetovažu na ramenu, podiže tegove i uzima steroide, a „one godine kada joj je majka umrla, došla je i posekla svo trulo drveće na njegovom imanju, isekla testerom drva za ogrev i povezala ih u naramke” („Završno kamenje” 3). Ona čak ima i muško ime, koje je dobila po piscu Džejmsu Džojksu, na koje se uvek žalila, tim pre što je Džojsova kćerka završila u ludnici. U trenutku kada Kejhil očekuje poziv od Meta, Džojks javlja da se upravo venčala sa svojom devojkom Tarom, što izaziva momentalnu glavobolju kod njega. Razmišljajući koliko je on kao roditelj

odgovoran za Džojzinu sklonost prema istom polu, Kejhil dolazi do zaključka da on nije kriv: „Ništa on nije nagovestio kada joj je nadenuo ime Džoj; njeni sopstveni postupci učinili su je tim što jeste.” („Završno kamenje” 12).

U priči „Zakopano blago”, junakinja Dženet i njeni prijatelji Roman i Haui, u ranoj mladosti, šezdesetih godina, bili su biseksualni: „Godinama ranije – pre mnogo godina – Roman se zaljubio u Hauija. Kada je zatim Roman izgubio glavu za mnom, to je postao trougao.” („Zakopano blago” 18). Kasnije se Dženet opredelila za suprotni pol, Haui je postao homoseksualac koji se zarazio virusom HIV-a, dok je Roman postao još promiskuitetniji. Dženetin momak postao je Deni, koji je oduvek bio „vojnički heteroseksualan” i koji je „propustio šezdesete, viseći na pravnom fakultetu, na insistiranje svojih roditelja” („Zakopano blago” 18). Šezdesete, koje je Deni propustio, opisane su na sledeći način: „Droga je bila hrana, a seks je bio ljubav.” („Zakopano blago” 27). Sa vremenske distance od dvadeset godina, Dženet se seća kako je tada udisanje mirisa Romanovog *Rajt Garda*<sup>54</sup> i mirisa znojave kože za nju bilo „sinonim za udisanje slobode” („Zakopano blago” 27). Sloboda je bila ideja vodilja za generacije koje su odrastale šezdesetih u Americi, ali se, kako kaže Margaret Etvud, dvadeset godina kasnije pretvorila u slobodan pad ili bestežinsko stanje (1982). Promene su se dogodile i u samoj deci cveća, ne samo oko njih. Dženet primećuje da su ona, Roman i Haui postali sasvim drugačiji ljudi:

Ima li ikakve šanse da bismo, kada bismo se sada sreli po prvi put, ponovo privukli jedni druge? [...] Ne bih znala kako da srušim Hauijeve barijere kada bih ga sada upoznala. A Roman: da li se ijedno od nas dvoje ikada zaista približilo Romanu, ili on još uvek kruži u orbiti oko nas, zadirkujući nas, dok verovatnoća da će pasti na zemlju nije veća od verovatnoće da u nju udari neki prosečni meteor? („Zakopano blago” 17).

---

<sup>54</sup> Naziv marke muškog dezodoransa.

## 6. Zaključak

Na osnovu analizirane građe, a prevashodno poređenjem zbirki *Tamo gde me budeš našao* (1986) i *Ludosti* (2005), uočljiva je moguća podela opusa kratke proze En Biti na dve faze. Prvoj fazi pripadaju priče koje je napisala u dvadesetom veku, a druga faza počinje sa zbirkom *Ludosti*, premda ne postoji jasna granica između dveju faza – još nekoliko godina pre izlaska ove zbirke, Bitijeva počinje da piše priče koje su već na prvi pogled drugačije od onih koje je napisala tokom sedamdesetih, osamdesetih i početka devedesetih. Priče iz prve faze odlikuje distanciran pristup tematici koja se tiče svih vrsta veza između ljudi, a ovom pristupu odgovaraju ogoljen jezik, kratke, deklarativne rečenice i fragmentaran izraz. Dužina ovih priča uglavnom ne prelazi deset stranica. U pitanju su pravi minimalistički isecci realnosti koji prikazuju prelomne trenutke i krize u životima junaka. Priče iz druge faze ne samo što su duže, već je i jezik kojim su ispričane drugačiji: uočljivo je znatno veće prisustvo složenih rečenica, vokabular je manje redukovan, a elipsa manje zastupljena, ograničena uglavnom na one delove priče u kojima se pripovedanje sužava na vizuelno polje junaka. Priče iz druge faze dodaju nove teme opusu Bitijeve: u odnosu na ranije priče u kojima dominira ljubavno-prijateljska tematika, priče nastale nakon 2000. godine uvode teme sazrevanja i prihvatanja prošlosti, starenja i pismenog stvaralaštva. Ne samo da se junakinje ovih priča profesionalno bave ili žele da se bave nekim oblikom pisanja („Nađi i zameni”, „Upravo izlazim napolje”, *Šetnje sa muškarcima*), već je cela priča prožeta pitanjem da li pisano delo može da pruži celovitiju sliku života nego što je pruža stvarnost. Kroz veliki broj priča iz druge faze provejava vudialenovski magični realizam, koji potpuno menja nekadašnji lirični ton kratke priče En Biti iz prve faze.

Ono što je zajedničko svim pričama, bez obzira na period kada su nastale, jeste njihova dubinska struktura. Uvek je prisutan neki krizni trenutak, najčešće u odnosu između dvoje ljudi, koji je dramatičniji nego što se na prvi pogled čini i oko kog se gradi pripovedanje. Osim toga, čak i kada se gube minimalizam jedinice i obima i minimalizam stila, te priče postaju duže i gube svoj ravan ton, a razvijaju sintaksu u kojoj postoji serijska predikacija, ono što se nikada ne menja u priči Bitijeve jeste minimalizam materijala: minimalan broj likova, minimalna ekspozicija, kao i radnja i

zaplet koji su svedeni na krajnji minimum. Zahvaljujući osobenosti minimalističkih pripovednih postupaka, kraj kratke priče En Biti mnogo češće otkriva, nego što razrešava bilo šta.

Kao teorijsko uporište, u radu su korišćeni naratološki modeli renomiranih teoretičara proze – Simura Četmena, Žerara Ženeta, Kete Hamburger, Mike Bal. Naravno, kao i uvek kada stupimo u konkretno književno delo, tekst se opire uklapanju u teorijsku postavku. Na momente su nabrojani modeli teško primenjivi na priče En Biti jer su prilagođeni tradicionalnom realizmu. Ovo se događa na mestima gde, na primer, pripovedač u prvom licu prepušta pripovedanje pripovedaču u trećem licu, ili obrnuto, da bi se u nekom kasnijem trenutku priče promena u suprotnom smeru ponovo izvršila. Promena pripovedača je postupak koji za posledicu ima nestabilnost, usled koje se pojačava svest čitaoca da je fiktivni svet konstrukcija. Ipak, ovi modeli pokazali su se vrlo korisnim u primeni na istraživanje odnosa između priče i diskursa, između fabule i sižea, kao i na ispitivanje uloge i pozicije pripovedača. Imajući u vidu Četmenova razmatranja o komponentama priče i diskursa, utvrđeno je da je u postupku Bitijeve primetna tendencija da komponente priče na kojima pripovedanje počiva, suprotno tradicionalnom očekivanju, bivaju egzistenti (likovi i okruženje), a ne lanci događaja. Kada je reč o diskursu, skupu sredstava pomoću kojih se sadržaj priče prenosi, u kratkoj prozi Bitijeve preovlađuju kombinacija nulte i spoljne fokalizacije, odnosno eksternalizovano viđenje radnje u koje se povremeno uključuje sveznajuća svest, direktno i indirektno predstavljanje govora i misli i sadašnje i prošlo vreme pripovedanja. Ekspozicija se ne javlja u tradicionalnom, sumarnom modusu već se koristi ono što Mike Bal naziva sporednim putevima – prizivanje sećanja, kojima se neki protok vremena može znatno proširiti, i ukazivanje na prošlost i budućnost. Od četrdeset četiri priče koje sačinjavaju korpus, u šesnaest priča vreme pripovedanja je sadašnje, u dvadeset sedam priča je to vreme prošlo, a u jednoj priči („Upravo izlazim napolje”) kombinovana su dva vremena pripovedanja – prošlo i sadašnje, i dva pripovedača – pripovedač vezan za lik protagonistkinje i prikriveni pripovedač. U noveli *Šetnje sa muškarcima* preovlađuju prošlo vreme pripovedanja i prikriveni pripovedač, a pripovedač vezan za lik junakinje Džejn preuzima pripovedanje samo na kratko i tada vreme pripovedanja

postaje sadašnje. Što se tiče nijansi prisustva pripovedačevog glasa, neke od priča su minimalno narativizovane, što znači da imaju za cilj da pruže zapis junakovog ponašanja uz što manji broj pripovedačevih komentara, dok u drugim pričama postoji pripovedač koji jasno stavlja do znanja da je prisutan kao jedan od likova. Najčešće je taj pripovedač vezan za lik junakinje priče, te je glas priče En Biti tipično ženski.

Pripovedač u pričama Bitijeve je ili neprimetan, zbog čega čitalac ima utisak da sve vreme svet posmatra očima lika u čiju svest pripovedač ulazi, što odgovara Štancelovoj personalnoj pripovednoj situaciji, ili je, pak, reč o pripovedaču koji je jedan od likova priče i koji prenosi događaje iz svog ugla. Četmen pripisivanje osećanja ili stanja junaku od strane prikriivenog pripovedača naziva internom analizom, a sam termin „prikriiveni pripovedač” koristi umesto termina „pripovedač u trećem licu”. Zanimljivo je to da, premda se na prvi pogled čini da će pripovedanje u prvom licu otkriti više o osećanjima junaka koji pripoveda priču nego što to može učiniti pripovedanje u trećem licu, događa se suprotno. Pripovedanje u trećem licu, istina je, omogućava otklon od junakovog subjektivnog proživljavanja, ali kombinacija ove tehnike sa nultom fokalizacijom omogućava ovakvom pripovedaču da uđe u svest junaka i osvetli nam njegove misli i osećanja, dok junak koji priča svoju priču, u prvom licu, često ne želi da uperi svetlost u tom smeru. Zato je za nas veća misterija šta oseća i misli neimenovana junakinja u priči „Kartice”, u kojoj je korišćena tehnika pripovedanja u prvom licu, nego, recimo, Lenora u priči „Vikend”, u kojoj je primenjena tehnika pripovedanja u trećem licu. Priče En Biti govore u prilog Ženetovom verovanju u nedoslednost sprovođenja fokalizacije: Ženet smatra da pripovedač uvek zna malo više nego što kaže i da takođe uvek zna malo više nego što zna junak i zato Ženet insistira na tome da se fokalizacija ne sprovodi dosledno.

Kada je reč o primeni različitih teoretskih modela o pripovedaču, autoru i liku na konkretno književno delo, dragocen je sledeći komentar Vladislave Gordić, istina o Hemingvejevoj prozi, ali podjednako primenjiv i na prozu Bitijeve:

Pripovedača ne možemo posmatrati samo kao posrednika priče čiji uvid u fiktivnu stvarnost varira, niti autora isključivo kao tvorca fiktivnog sveta, kao što ni lik ne možemo sagledavati jedino u ulozi funkcije književnog teksta; svi oni delaju na polju priče koja se u isto vreme opire i podvrgava parametrima koje joj zadaje pomenuta trijada, i sama bivajući nepredvidljivi faktor i ishod procesa pripovedanja. (2000: 205)

Mesto vizuelnih umetnosti, slikarstva i fotografije, veoma je istaknuto u kratkoj fikciji Bitijeve, te je dugačak spisak priča u kojima fotografija ili slika igra važnu ulogu i pokreće radnju, što je pokazano u četvrtom poglavlju. Takve su priče: „Ono što beše moje”, „Kao staklo”, „Upravo izlazim napolje”, „Mostre”, „Vikend”. Zapravo, veoma je mali broj priča u kojima se ne javlja scena gledanja u fotografiju, a i činjenica da junaci često upućuju jedni drugima samo poglede, omogućavajući upliv hemingejevske i karverovske tišine, potvrđuje vizuelizaciju kao dominantnu tehniku koju Bitijeva koristi u građenju svojih priča. Vizuelizacija je ta koja omogućava odsustvo linearnog pripovedanja, koga zamenjuje ponavljanje slike nekog predmeta koji, iako ima simboličko značenje, ne funkcioniše kao simbol već kao vezivno tkivo. Kada kaže da se pripovedanje Bitijeve ne oslanja na metaforu, već na metonimiju, Karolin Porter zapravo ima na umu njeno nelinearno pripovedanje (Krstović 2010: 4). Najuspešnije primere nelinearnog pripovedanja Bitijeve, kao što smo videli, predstavljaju priče „Kao staklo” i „Janus”. U pričama u kojima nema nikakvog predmeta koji bi igrao funkciju vezivnog tkiva pribegava se tehnici upošljavanja objektivnih korelativa, koju je osmislio T. S. Eliot, a koju veoma uspešno sprovodi i En Biti, omogućavajući i na ovaj način da čulni (najčešće vizuelni) uvid dobije prednost nad događajem.

U analizi likova, ženski likovi i likovi homoseksualaca zauzimaju dominantno mesto, ne samo zato što je žensko iskustvo predmet interesovanja En Biti, već i zato što je njihov položaj, iz različitih razloga, položaj marginalizovanosti i nevidljivosti, a upravo je to ono što autorka želi da afirmiše i osvetli: „potisnut i potlačen ženski identitet koji nalazi puteve i mogućnosti da se iskaže, uprkos potiskivanju i pritiscima” (Gordić Petković 2013: 31). Podvučeno je da junakinje biraju sopstvenu marginalizovanost – one nisu marginalizovane u društveno-ekonomskom smislu, već su uljezi u životima ljudi do kojih im je stalo, a ova dobrovoljna marginalizovanost pojačava njihovu ionako veoma izraženu emotivnu ranjivost. Jedina grupa koja je još više skrajnuta na margine od žena, jesu homoseksualci, čija je ranjivost i emotivne i socijalne prirode, a naglašena je čestom upotrebom motiva side. U svom nastojanju da pročita korpus u ključu ženskog pisma, rad izostavlja opširnije komentare o muškim likovima i pripovedačima vezanim za muške likove u kratkoj fikciji Bitijeve,



ostavljajući ovo razmatranje za temu nekog budućeg istraživanja. Što se tiče junakinja u funkciji pripovedača, uočljive odlike njihovog pripovedanja jesu objektivnost, ironija i potreba da se kaže manje koja zapravo predstavlja verbalni odraz potrebe da se prestane razmišljati onda kada razmišljanje budi neprijatne emocije, prevashodno osećaj gubitka koji gotovo obavezno postoji u životima junakinja.

Primećeno je da teme koje ulaze u književnost na velika vrata, poput tema homoseksualnosti, HIV pozitivnosti ili tehnologije i njenog uticaja na otuđenost među ljudima, pronalaze svoje mesto u opusu En Biti. Ipak, i pored toga, kratka proza En Biti nema veze sa društveno angažovanim ili dnevno-političkim temama. Sporadično se javljaju blaži sarkazam na račun predsednika Kartera i zajedljive opaske o otuđenosti ljudi u Njujorku, ali tek kao usputni komentari. Kratka proza En Biti svoju univerzalnost ne duguje društveno angažovanim temama, već činjenici da je duboko intimna, zbog čega uspešno komunicira sa osetljivim ljudima gde god se oni nalazili.

Osnovni cilj disertacije – prepoznavanje i opis pripovednih postupaka u kratkoj prozi En Biti – ispunjen je analizom kratkih priča iz korpusa i interpretacijom dobijenih rezultata. Osnovni metod koji je korišćen u analizi jeste metod pomnog čitanja, koji je doneo nove uvide u značaj pojedinih elemenata pripovedanja koji na prvi pogled ne deluju tako važni. U takve elemente spadaju brojni kulturološki simboli, od kojih su najučestaliji automobili, koji su u ovom istraživanju čitani u feminističkom duhu. Oni simbolizuju nezavisnost i mogućnost promene mesta, dva veoma važna postulata savremenog američkog života.

Analiza dovodi do zaključka da je prostor dešavanja radnje u kratkim pričama En Biti po pravilu neki od gradova sa istočne obale, a najčešće je Njujork „mesto koje deluje” i ima uticaja na fabulu (Bal 2000: 113). Pojedinačna mesta, odnosno delovi prostora na kojima se odvija radnja, variraju od zatvorenih prostora poput njujorških stanova ili kuća u Vermontu i Mejnu, preko unutrašnjosti automobila, pa sve do otvorenog prostora gradskih ulica. Kao uočene zajedničke odlike navedenih prostornih jedinica mogu se navesti sledeće: inherentna moć prostora da oslika raspoloženje likova i pomogne u karakterizaciji i dominacija zatvorenih prostora nad otvorenima, čime se ukazuje na orijentisanost priče na privatnu sferu junaka. Osim toga, otvoreni prostori često imaju funkciju polja po kom se likovi kreću, a pogodni

su i za predstavljanje mentalnih procesa likova. Najuspešniji primeri ovakvih funkcija otvorenog prostora pronađeni su u pričama „Veliki svet tamo napolju” i „Gravitacija”.

Veliki opus kratkih priča En Biti daje brojne mogućnosti za dalja istraživanja. Ona bi se mogla baviti produbljivanjem analize predstavljanja govora i misli junaka, kao i detaljnijom karakterizacijom muških likova, koja izostaje u ovom radu. Zahvalno područje daljeg istraživanja mogli bi pružiti i detalji iz teksta koji se tiču raznih brendova i predmeta iz svakodnevnog života Amerike. Već postoje istraživanja na ovu temu:

[...] fokusiram se na često previđane detalje iz fikcionalnih tekstova i kombinujem ovaj pristup sa korišćenjem raznovrsnih materijala iz oblasti potrošnje i sa „studijama objekta”, kako bih pokazao kako su, za mnoge američke pisce iz poslednje četvrtine dvadesetog veka, predmeti među kojima Amerikanci žive, zapravo bili prepuni značenja. Ovi pisci pomoću njih postavljaju niz značajnih pitanja o umetnosti, smrti, ljubavi, ratu – i, konačno, o suštini Sjedinjenih američkih država. (Dželfs 2013)

## Bibliografija

### Primarna grada

1. Beattie, Ann, *Where You'll Find Me And Other Stories*, Macmillan Publishing Company, New York 1986.
2. Beattie, Ann, *Follies: New Stories*, Scribner, New York 2005.
3. Beattie, Ann, *Walks With Men*, Scribner, New York 2010.
4. Biti, En, *Ono što beše moje: Izabrane priče* (izbor, prevod i pogovor: Vladislava Gordić), Rad, Beograd 1994.
5. Beattie, Ann, „Octascope”, *New England Review*, Vol. 1, No. 1, Autumn 1978, pp. 71-79
6. Beattie, Ann, „Dancing”, *New England Review and Bread Loaf Quarterly*, Vol. 5, No. 1/2, Autumn-Winter 1982, pp. 176-181.
7. Beattie, Ann, „Honey”, *Ploughshares*, Vol. 12, No. 4, 1986, pp. 20-29.
8. Beattie, Ann, „Weekend”, *American Short Story Masterpieces*, Random House, New York 1987, 33-49.
9. Beattie, Ann, „Such Occasions”, *New England Review*, Vol. 13, No. 1, Fall 1990, pp. 101-107.
10. Beattie, Ann, „Burried Treasure”, *Ploughshares*, Vol. 22, No. 2/3, Fall 1996, pp. 9-36.
11. Beattie, Ann, „Burning House”, Charters, Ann (ed.), *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*, 5<sup>th</sup> Ed., Boston: Bedford/St. Martin's, 1999, pp. 241-256.
12. Beattie, Ann, „Hurricane Carleyville”, *Ploughshares*, Vol. 26, No. 2/3, Fall 2000, pp. 7-32.
13. Beattie, Ann, „Coping Stones”, *The New Yorker*, September 12 2005, [www.newyorker.com/archive/2005/09/12/0502012fi\\_fiction?printable=true](http://www.newyorker.com/archive/2005/09/12/0502012fi_fiction?printable=true) (sajt posećen 23. novembra 2012).
14. Beattie, Ann, „Talk”, *Ploughshares*, Vol. 31, Issue 4, 2006, pp. 8-32.
15. Beattie, Ann, „The Caterer”, [www.narrativemagazine.com](http://www.narrativemagazine.com) (sajt posećen 25. novembra 2012).
16. Beattie, Ann, „Hoodie in Xanadu”, *The Paris Review*, No. 193, Summer 2010, [www.theparisreview.org/fiction/6023/hoodie-in-xanadu-ann-beattie](http://www.theparisreview.org/fiction/6023/hoodie-in-xanadu-ann-beattie) (sajt posećen 10. decembra 2012).

## Sekundarna grada

17. Alber, Jan et al., „Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, *Narrative*, Ohio State University Press, Vol. 18, No.2, May 2010, 113-36.
18. Atwood, Margaret, „Stories From the American Front”, *New York Times*, September 26, 1982. <http://www.nytimes.com/books/98/06/28/specials/beattie-house.html> (sajt posećen 10. januara 2014. godine).
19. Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, 1997.
20. Bancroft, Colette, „Ann Beattie’s New Yorker Stories Reveal Complexities of Domestic Lives”, December 18, 2010, <http://www.tampabay.com/features/books/ann-beatties-new-yorker-stories-reveal-complexities-of-domestic-lives/1140382>. (sajt posećen 10. februara 2014. godine).
21. Beattie, Ann, „Lincoln Perry”, *BOMB, New Art Publications*, No. 93, Fall 2005, pp.40-45.
22. Beattie, Ann, „Introduction”, *Ploughshares*, Fall 1995.
23. Beattie, Ann, „Summer Visitors”, *American Scholar*, June 1 2005, 75-83.
24. Becker, Robin, „Fear-of-Success-Stories?”, *The Women’s Review of Books*, Old City Publishing, Vol. 1, No.7, Apr., 1984, pp. 5-6.
25. Beuka, Robert, „Tales From „The Big Outside World”: Ann Beattie’s Hemingway”, *The Hemingway Review*, Vol. 22, No. 1, Fall 2002.
26. Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb 1992.
27. Bowers Hill, Jane, „Ann Beattie’s Children as Redeemers”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 27, Issue 4, Summer 1986, pp. 197-212.
28. Bunia, Remigius, „Diegesis and Representation: Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative”, *Poetics Today* 31:4, Winter 2010, DOI 10.1215/03335372-2010-010, 679-720.
29. But, Vejn, *Retorika proze*, Nolit, Beograd 1976.
30. Carver, Raymond, Jenks, Tom (ed.), *American Short Story Masterpieces*, Random House, New York 1987.
31. Centola, Steven R., „An Interview with Ann Beattie”, *Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, Vol. 31, No. 4, Winter 1990, pp.405-422.
32. Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell: Cornell UP, 1978.
33. Claxton, Christy, „Ann Beattie: The Economy of Huge”, 7. decembar 2010, <http://suite101.com/article/ann-beattie-the-economy-of-huge-a317840> (sajt posećen 15. novembra 2012).
34. Cox, Christopher, „Interview with Ann Beattie”, *Paris Review*, The Art of Fiction No. 209, Spring 2011, [www.theparisreview.org/interviews/6070/the-art-of-fiction-no-209-ann-beattie](http://www.theparisreview.org/interviews/6070/the-art-of-fiction-no-209-ann-beattie) (sajt posećen 10. novembra 2012. godine).
35. Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press 1997. 25-40. 55-93.

36. Dascăl, Reghina, *Gender Studies*, West University Publisher House, Timisoara, Vol.1, No. 11/2012.
37. Deresiewicz, William, „Beattitudes: On Ann Beattie”, *The Nation*, November 21, 2011, <http://www.thenation.com> (sajt posećen 20.08.2012).
38. Dezure, Deborah, „Images of Void in Beattie’s ‘Shifting’”, *Studies in Short Fiction*, Winter 1989, Vol. 26, Issue 1, pp.11-15.
39. Dojčinović-Nešić, Biljana, *Ginokritika: rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*, Književno društvo „Sveti Sava”, Beograd 1993.
40. Gearhart, Michael Wm., „Breaking the Ties That Bind: Inarticulation in the Fiction of Raymond Carver”, *Studies in Short Fiction*, Vol. 26, No.4, Fall 1989, 439-46.
41. Gelfant, Blanche H., „Ann Beattie’s Magic Slate or the End of the Sixties”, *New England Review*, Vol. 1, No. 3, Spring 1979, pp. 374-384.
42. Gerlach, John, „Through ‘The Octascope’: A View of Ann Beattie”, *Studies in Short Fiction*, Vol. 17, Issue 4, Fall 1980, 489-94.
43. Gordić, Vladislava, *Sintaksa tišine: poetika Rejmonda Karvera*, Matica srpska, Novi Sad 1995.
44. Gordić, Vladislava, „Seizmografski zapis stvarnosti: Pripovedne strategije En Biti”, Juli 1996. <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-4/244-seizmografski-zapis-stvarnosti-pripovedne-strategije-en-biti> (sajt posećen 10. juna 2012).
45. Gordić, Vladislava, „Swallowing Pearls: Narrative Strategies of Ann Beattie”, Centar za ženske studije Beograd, [http://www.site.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com\\_content&task=view&id=125&Itemid=38](http://www.site.zenskestudie.edu.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=125&Itemid=38) (sajt posećen 10. juna 2012).
46. Gordić, Vladislava, *Hemingvej: poetika kratke priče*, Matica srpska, Novi Sad 2000.
47. Gordić Petković, Vladislava, „The Shock of Unrecognition: Single-Girl Narrative in Ann Beattie’s Short Stories and ‘Postfeminist’ TV Shows”, *Americana: E-Journal of American Studies in Hungary*, Volume II, Number 1, Spring 2006, <http://primus.arts.u-szeged.hu/american/americana/volIIino1/petkovic.htm> (sajt posećen 28. maja 2012).
48. Gordić Petković, Vladislava, „Ginokritičko otkrivanje ženske književne tradicije u okvirima američkog kanona”, *Godišnjak Filozofskog Fakulteta*, Vol. 35 – Knjiga XXXV, Issue 2, 2010, p47-56.
49. Gordić Petković, Vladislava, „Minimalistički izraz i vizuelizacija naracije u savremenoj anglofonoj prozi”, *Godišnjak Filozofskog Fakulteta*, Vol. 36 – Knjiga XXXVI, Issue 1, 2011, p215-222.
50. Gordić Petković, Vladislava, „Percepcija i vrednovanje ženskog stvaralaštva u savremenoj nauci u književnosti”, *Jezik, književnost, vrednosti: zbornik radova. Književna istraživanja*, (ur.) Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Filozofski fakultet, Niš 2013, 31-41.
51. Greaney, Phil, „What We’ve Got”, <http://philgreaney.wordpress.com/2012/02/07/an-introduction-to-literary-minimalism-in-the-american-short-story> (sajt posećen 7. maja 2013. godine).

52. Hačion, Linda, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija* (prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković), Svetovi, Novi Sad 1996.
53. Heinze, Ruediger, „Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction”, *Narrative*, Ohio State Unieversity Press, Vol. 16, No. 3, October 2008, 279-97.
54. Heller, Nathan, „How Ann Beattie Has Helped a Generation Understand Itself”, 6. decembar 2010, [http://www.slate.com/articles/arts/books/2010/12/the\\_boomers\\_roadmap.html](http://www.slate.com/articles/arts/books/2010/12/the_boomers_roadmap.html) (sajt posećen 25. januara 2013).
55. Hemingway, Ernest, *In Our Time*, Scribner, New York 2003.
56. Hinzen, Parul Kapur, „Interview: Short story master and “Mrs. Nixon“ author Ann Beattie on the art of fiction”, April 23, 2012, <http://www.artsati.com/2012/04/short-story-master-ann-beattie-discusses-writer's-art#> (sajt posećen 11.11.2012).
57. Horskotte, Silke, Pedri, Nancy, „Focalization in Graphic Narrative”, *Narrative*, Ohio State University Press, ol. 19, No. 3, October 2011, 330-357.
58. Husten, Larry, „On Ann Beattie: Review of *Distortions*”, *Salmagundi*, Skidmore College, No. 40, Winter 1978, pp. 160-164.
59. Inqli James, Merlin, „Alex Katz by Ann Beattie”, *The Burlington Magazine Publications Ltd.*, Vol. 130, No. 1021, Special issue on Twentieth-Century Art (Apr., 1988), pp. 304-305.
60. Iwata, Yumiko, *Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: A Stylistic and Narratological Approach*, University of Birmingham Research Archive: e-thesis repository, 2009 <http://etheses.bham.ac.uk/284/1/Iwata09PhD.pdf> (sajt posećen 15. januara 2013).
61. James, Henry, „The Art of Fiction”, *Longman's Magazine* 4 (September 1884), <http://public.wsu.edu/campbelld/amlit/artfiction.html> (sajt posećen 15. juna 2013).
62. Jarvis, Brian, *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, Pluto Press, London 1998.
63. Jelfs, Tim, *Of Goods and Garbage: Literary Fiction and the Argument about Things in American Life, 1976-1991*. Research in progress. <http://www.rug.nl/staff/t.jelfs/projects>. (Sajt posećen 14. februara 2014).
64. Kakutani, Michiko, „Books of *The Times*; Tales of the Intractable In a Grown-Up World”, *New York Times*, April 23 1991, <http://www.nytimes.com/1991/04/23/books/books-of-the-times-theses-of-the-intractable-in-a-grown-up-world.html> (sajt posećen 10. novembra 2012).
65. Kakutani, Michiko, „Grown-Ups Who Scan Landscapes of Memory”, *New York Times*, 26. april 2005, <http://www.nytimes.com/2005/04/26/books/26kaku.html?ref=annbeatte> (sajt posećen 10. novembra 2012).
66. Kleut, Marija, *Naučno delo od istraživanja do štampe*, Akademska knjiga, Novi Sad 2008.

67. Krstović, Jelena (ur.), *Short Story Criticism – Criticism of the Works of Short Fiction Writers*, Vol. 130, Gale Research Incorporated, 2010, ISSN 0895-9439, 1-28.
68. Kuehl, Linda, „Interview with Eudora Welty”, *Paris Review*, The Art of Fiction No. 47, 1972, [www.theparisreview.org/interviews/4013/the-art-of-fiction-no-47-eudora-welty](http://www.theparisreview.org/interviews/4013/the-art-of-fiction-no-47-eudora-welty) (sajt posećen 22. novembra 2012. godine).
69. Lehmann-Haupt Christopher, „Park City: Dissecting Yuppies With Precision”, *New York Times*, June 8, 1998. <http://www.nytimes.com/1998/06/08/books/books-of-the-times-dissecting-yuppies-with-precision.html> (sajt posećen 10. januara 2014. godine).
70. Lewis, Maggie, „The Sixties: Where Are They Now? Novelist Ann Beattie Knows”, *Christian Science Monitor*, 23 October 1979, B8-10. 3-10.
71. Lodge, David, *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*, Viking, New York, 1992.
72. Manolov, Georgui V., *Elements of Narrative Discourse in Selected Short Stories of Ernest Hemingway*, University of South Florida, 2007, <http://scholarcommons.usf.edu/etd2277> (sajt posećen 15. januara 2013).
73. Marčetić, Adrijana, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga, Beograd 2003.
74. Marty Clark, Miriam, „Postmodernism and Its Children: The Case of Ann Beattie's “A Windy Day at the Reservoir””, *South Atlantic Review*, Vol. 61, No. 1, Winter 1996, pp.78-87.
75. McGrath, Charles, „Ann Beattie: Reliving of a Time of Fame”, *The New York Times*, June 7, 2010, [www.nytimes.com/2010/06/08/books/08beattie.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/06/08/books/08beattie.html?pagewanted=all&_r=0) (sajt posećen 19. novembra 2012. godine).
76. McInerney, Jay, „Hello to All That” *The New York Times*, June 4 2010, [www.nytime.com/2010/06/06/books/review/McInerney-t.html](http://www.nytime.com/2010/06/06/books/review/McInerney-t.html) (sajt posećen 19. novembra 2012 godine).
77. McKinstry, Susan Jaret, „The Speaking Silence of Ann Beattie’s Voice”, *Studies in Short Fiction*, Spring 1987, Vol. 24, Issue 2, pp. 111-17.
78. Means, David, „Follies: The Goddess of Small Things”, May 22, 2005, [http://www.nytimes.com/2005/05/22/books/review/22MEANSL.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/05/22/books/review/22MEANSL.html?pagewanted=all&_r=0) (sajt posećen 20. februara 2014. godine).
79. Milić, Novica, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 2000.
80. Miller, Philip, „Beattie’s ‘Janus’”, *Explicator*, Vol. 46, Issue 1, 1987, 48-9.
81. O'Hara, J.D., „The New Music And the Old Ears”, *The Nation*, April 7 1979, 373-4.
82. Paunović, Zoran, *Istorija, fikcija, mit: eseji o anglo-američkoj književnosti*, Geopoetika, Beograd 2006, 200-215.
83. Percesepe, Gary, „“Coping Stones” by Ann Beattie”, July 12, 2010 in Line Breaks, <http://fictionaut.com/blog/2010/07/12/line-breaks-coping-stones-by-ann-beattie/>.
84. Plimpton, George, „Interview with Ernest Hemingway”, *Paris Review*, The Art of Fiction No.21, 1958, [www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway](http://www.theparisreview.org/interviews/4825/the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway) (sajt posećen 19. novembra 2012 godine).

85. Pollack, Harriet, „Photographic Convention and Story Composition: Eudora Welty’s Uses of Detail, Plot, Genre and Expectation from ‘A Worn Path’ through *The Bride of The Innisfallen*”, *South Central Review* 14.2 (Summer 1997): 15-34.
86. Popović, Tanja et al., *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd 2007.
87. Reba Kulauzov, Jovana, *Ženski Istok i Zapad*, Zadužbina Andrejević, Beograd 2010.
88. Ryan, Marie-Laure, „Cheap Plot Tricks, Plot Holes, and Narrative Design”, *Narrative*, Ohio University Press, Vol. 17, No. 1, January 2009, 56-75.
89. Sankovitch, Nina, „Reflecting Back: Ann Beattie’s *Walks with Men*”, July 8 2010, [http://www.huffingtonpost.com/nina-sankovitch/reflecting-back-anne-beat\\_b\\_639095.html](http://www.huffingtonpost.com/nina-sankovitch/reflecting-back-anne-beat_b_639095.html).
90. Scholes, Robert, *Protocols of Reading*, Yale University Press, New Haven and London 1989.
91. Scofield, Martin, *The Cambridge Introduction to The American Short Story*, Cambridge University Press 2006.
92. Seshachari, Neila C., „Picturing Ann Beattie: A Dialogue”, *Weber Studies: An Interdisciplinary Humanities Journal* 7.1 (Spring 1990). 12-36. <http://weberstudies.weber.edu/archive/archive%20a%20%20vol.%201-10.3/vol.%207.1/7.1beattie%20interview%20.htm>. (sajt posećen 15. juna 2012).
93. Shulevitz, Judith, „Ann Beattie, Distilling Her Generation”, *New York Times*, November 19, 2010. <http://www.nytimes.com/2010/11/21/books/review/Shulevitz.html?pagewanted=all&r=0> (sajt posećen 10. januara 2014. godine).
94. Simpson, Mona, Buzbee, Lewis, „Interview with Raymond Carver”, *Paris Review*, The Art of Fiction No. 76, 1983, [www.theparisreview.org/interviews/3059/the-art-of-fiction-no-76-raymod-carver](http://www.theparisreview.org/interviews/3059/the-art-of-fiction-no-76-raymod-carver) (sajt posećen 19. novembra 2012. godine).
95. Skov Nielsen, Henrik, „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”, *Narrative*, Ohio State University Press, Vol.12, No.2, May 2004, 133-50.
96. Solar, Milivoj, *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, Liber, Zagreb 1974.
97. Sontag, Susan, *On Photography*, Dell Publishing Co., New York 1973.
98. Stojanović-Pantović, Bojana, Radović, Miodrag i Gvozden, Vladimir (ur.), *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*, Akademska knjiga, Novi Sad 2011.
99. Štancl, Franc, *Tipične forme romana*, Književna zajednica Novog Sada 1987.
100. Thompson Davis, Barbara, „Interview with Peter Taylor”, *Paris Review*, The Art of Fiction No. 99, 1987, [www.theparisreview.org/interviews/2631/the-art-of-fiction-no-99-peter-taylor](http://www.theparisreview.org/interviews/2631/the-art-of-fiction-no-99-peter-taylor) (sajt posećen 22. novembra 2012. godine).
101. Trouard, Dawn (ed.), *Conversations with Ann Beattie*, University Press of Mississippi, 2007. ix-xix.
102. Uspenski, Boris, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd 1979.



103. Welty, Eudora, „A Worn Path”, *The Atlantic Monthly*, February 1941. <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/41feb/wornpath.htm>. (sajt posećen 15. marta 2013. godine).
104. Welty, Eudora, „Lily Daw and the Three Ladies”, *New York Times on the Web*. <http://www.nytimes.com/books/first/w/welty-stories.html>. (sajt posećen 15. marta 2013. godine).
105. Wolff Scanlan, Laura, „Southern Exposure”, *Humanities*, January/February 2011, Vol. 32, No.1. <http://www.neh.gov/humanities/2011/januaryfebruary/statement/southern-exposure>. (sajt posećen 17. septembra 2013. godine).
106. Yammamoto, Takayuki, „Images and Nonlinear Narrative Structure in Ann Beattie’s „Like Glass” and „Janus””, Critical Paper, Pacific Lutheran University, Tacoma, August 2013.
107. Zitin, Daniel, „Fixed and Unchangeable”, *The Nation*, October 30, 1982, 441-2.