

**UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET**

Branislava D. Miladinov

**FUNKCIJA NARACIJE
U PESMAMA *LIRSKIH BALADA*
WILLIAMA WORDSWORTHA**

doktorska disertacija

Beograd, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Branislava D. Miladinov

**FUNCTION OF NARRATIVE
IN POEMS OF *LYRICAL BALLADS*
BY WILLIAM WORDSWORTH**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Mentor: prof. dr Miodrag Loma, vanredni profesor,
Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1.

2.

3.

4.

Datum odbrane:

Funkcija naracije u pesmama *Lirskih balada* Williama Wordswortha

Rezime

Doktorska disertacija *Funkcija naracije u pesmama Lirskih balada Williama Wordswortha* bavi se naratološkim pristupom poeziji, a kroz naratološku analizu reprezentativnih pesama iz *Lirskih balada* utvrđuje osobenosti kako narativnih postupaka koje William Wordsworth primenjuje, tako i međusobnih odnosa u koje narativno i lirsko stupaju unutar jedne pesme. Budući da je reč o pristupu u kojem se vrši prekoračivanje žanrovskih granica, bilo je najpre neophodno uspostaviti adekvatan analitički model sačinjen od pojmova i procedura jedne discipline, a zatim ga aplicirati na materijal kojim se obično bavi druga disciplina. Otuda je u radu preuzeto iscrpno preispitivanje kako teorije žanrova – koja utvrđuje podele i granice – tako i naratologije u onom domenu u kojem se, naročitim određenjem pojma narativnosti, otvara mogućnost transžanrovskih analiza.

Izbor *Lirskih balada* kao književnog predloška za primenu analitičkih procedura teorije pripovedanja opravdava činjenica da je reč o zbirci koju sam autor naziva poetskim *eksperimentom*, što sugerise smenu poetičkih paradigmi vezanih za početak romantičarskog perioda. Bitno poetičko područje koje trpi ozbiljnu promenu jeste domen žanra: granice između lirskog, epskog i dramskog u književnosti romantizma postaju propusne, a sama dela žanrovski mešovita. Naročiti odnos prema tradicionalnoj narodnoj baladi, koju Wordsworth uzima kao polazišnu formu svog pesničkog eksperimenta, vidljiv je u različitim strategijama kojima se ova narativna pesma adaptira prema zahtevima nove poetike, pomerajući se ka lirici. Istovremeno, moguće je uočiti strategije narativizacije u dominantno lirskim pesmama iz iste zbirke, pa se u radu proverava moć naratološkog pristupa da analitički osvetle

ova kretanja, te da se na temelju toga ocrtaju specifične funkcije koje naracija ostvaruje u Wordsworthovim pesmama, kako u domenu forme i strukture, tako i na planu značenja.

U uvodu rada ocrtan je osnovni kontekst istraživanja lirike naratološkim sredstvima, počev od razmatranja intuitivnog stava da je lirsku pesmu moguće prepričati u terminima radnje, do situiranja naratološkog pristupa lirici u istoriju naratologije. Takođe su sažeto predstavljene *Lirske balade* – kao zbirka pesama naročito pogodnih za naratološku analizu zbog samosvesnog odnosa prema žanru.

Drugo poglavlje daje kratak pregled glavnih distinkcija narativnog i lirskog u teoriji žanrova, počev od Platonove i Aristotelove podele pesničkog govora, preko Goetheove taksonomije prirodnih oblika poezije, do fenomenološke postavke o estetskim kvalitetima lirskog i epskog Emila Steigera, te *logičke* koncepcija epske pripovedne fikcionalnosti naspram lirskog iskaza u teoriji Käte Hamburger. U svim iznetim konceptualizacijama *epsko* i *narativno* bivaju suprotstavljeni *lirskom* na načine koji će odrediti viđenje prva dva modusa u savremenoj teoriji.

U trećem poglavlju iznete su različite koncepcije narativnosti kojima je teorija pripovedanja nastojala da definiše svoj predmet od formalizma i strukturalizma do postklasične naratologije. Osim toga, izložen je i operativno upotrebljiv skup obeležja kojima se u različitim teorijama poezije određuje liričnost.

U četvrtom poglavlju, kroz pregledno izlaganje jednog broja relevantnih istraživanja u okviru naratološkog pristupa poeziji, ukazuje se na pojavu prvih ideja o primeni transžanrovske naratologije tokom 80-ih godina, kao i na početak sistematičnijeg zasnivanja i teorijskog fundiranja dotične istraživačke oblasti, koje se podudara s početkom milenijuma. Na taj način uočljive su teorijske postavke relevantne za pristup lirici, mahom vezane za postklasičnu naratologiju.

U petom poglavlju se detaljnije predstavlja sama zbirka *Lirskih balada* i konstituiše model tradicionalne balade kao referentne tačke

Wordsworthovog *eksperimenta*. Izvršena je, takođe, i uslovna naratološka klasifikacija Wordsworthovih pesama prema tipu odnosa pripovedača i priče, koja služi i kao osnova za sumiranje rezultata istraživanja. Posle toga, slede analize pojedinih reprezentativnih pesama, koje bivaju razmotrene s obzirom na kategorije fabule i zapleta, pripovedača i temporalne strukture, a uz uključivanje čitavog dijapazona naratoloških pojmova i postavki.

Konačno, u poslednjem poglavlju, rekapituliraju se i komentarišu uočene strategije oblikovanja pesama, te izvodi zaključak o značaju naracije za Wordsworthovu pesničku antropologiju i mitopoetiku.

Ključne reči: naracija, lirika, William Wordsworth, *Lirske balade*, naratologija, balada, tumačenje poezije, naratološki pristup poeziji

Naučna oblast: Nauka o književnosti

Uža naučna oblast: Teorija književnosti

UDK broj:

**Function of Narrative
in Poems of *Lyrical Ballads* by William Wordsworth**

Abstract

In doctoral dissertation *Functions of Narrative in Poems of Lyrical Ballads by William Wordsworth* narratological approach to poetry is assumed, and narratological analysis of representative poems of *Lyrical Ballads* is set to determine Wordsworth's narrative procedures, as well as the interrelation of narrative and lyric within a poem. Since the approach is subversive concerning limits of the domain – generic in this case – establishing an adequate analytical model of concepts and procedures pertaining to the discipline is compulsory for its application to the material of the other discipline. Therefore, it has been performed an elaborate research of genre theory – entitled for setting the limits and classification – as well as narratology in the fraction which, by employing certain definitions of narrativity, opens up to a possibility of trespassing.

Selection of *Lyrical Ballads* as a literary template for application of narratological analytic procedures has been justified by the authorial characterization of *Lyrical Ballads* as *experiment*, which signifies poetic paradigm shift at the outset of Romanticism. Genre theory is significant poetical realm enduring profound change: confines between lyric, epic and drama become permeable, and poetic work – generic hybrid. Wordsworth fosters special affinity towards popular ballad, establishing it as the point of departure of his poetic *experiment*, and that is quite evident in various strategies employed in adapting the ballad to the propositions of the new poetics, stirring it towards lyric. At the same time, narrativization strategies are discernible in the predominantly lyric poems of *Lyrical Ballads*. Therefore, this research is set to track and verify those processes by means of narratological approach, and to

outline specific functions that narrative acquires in Wordsworth's poetry – at formal and structural, as well as at semantic level.

The introductory chapter delineates basic context of narratological approach to lyric, starting with consideration of intuitive stance stating that lyric poem is apt to be retold, or paraphrased, in terms of action, and arriving to placement of narratological approach to lyric in history of narratology, acknowledging theoretical shifts and assumptions that result in transgeneric tendencies. This chapter also presents short introduction to *Lyrical Ballads*, concerning its propensity for narratological analysis due to its self-conscious relation to genre.

Second chapter reviews main distinctions of narrative and lyric in genre theory, from Plato's and Aristotle's division of poetic speech, through Goethe's taxonomy of natural forms of poetry, to Emil Steiger's phenomenological notion of lyric and epic as aesthetic qualities and *logic* conception of epic narrative fictionality vs. lyric statement in theory of Käte Hamburger. In all specified conceptualizations, epic (encompassing also narrative) is opposed to lyric in manner which determines the attitude towards those two modes in contemporary literary theory.

In third chapter various conceptions of narrativity are displayed pointing at the paths theory of narrative did undertake in an endeavour to define its own subject, from Formalism and Structuralism to postclassical narratology; it turns out that defining narrative *as opposed* to lyric might at times be fruitful. Finally, there has been adopted an operational set of lyric attributes, derived from various theories of lyric.

In fourth chapter, in an overview of a number of relevant research within transgeneric narratology and narratological approach to lyric, it has been pinpointed the emergence of first ideas about application of the method during eighties, as well as the onset of systematic deliberation and theoretical groundwork of the sub-discipline at the turn of millennium.

In fifth chapter, *Lyrical Ballads* are introduced in greater detail, and the model of ballad prototype has been established as a reference-point for Wordsworth's *experimental* departures from it. Also, a tentative classification of Wordsworth's *Lyrical Ballad* poems has been executed based on the type of relationship between the narrator and the story: it is meant to be used as a foundation for summing up the results of the research. Analysis of individual poems considered representative for given type of narration follows afterwards, conducted mainly in regard to categories of *fabula* and plot, narrator and focalizer, as well as temporal structure, consequently incorporating various narratological concepts and assumptions.

Finally, in the last chapter, recapitulation of apprehended strategies of narrative construction takes place, with comment upon them, resulting in a conclusion concerning function and importance of narrative in Wordsworth's poetic anthropology and mythopoesis.

Keywords: narrative, lyric, William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, narratology, ballad, interpretation of poetry, narratological approach to lyric.

Academic discipline: Literary Studies

Sub.discipline: Literary Theory

UDC number:

SADRŽAJ

I	UVOD.....	1
II	ISTORIJA KONCEPTUALIZACIJE NARATIVNOG I LIRSKOG U TEORIJI KNJIŽEVNIH RODOVA.....	13
	1. Aristotel i Platon.....	14
	2. Goethe i romantizam	20
	3. Emil Staiger	26
	4. Käte Hamburger	35
III	NARATIVNO vs. LIRSKO	41
	1. NARATIVNOST	43
	1.1. Narativna sekvencijalnost i događajnost	56
	1.2. Minimum narativnosti	57
	1.3. Narativni tip teksta	60
	1.4. Stepeni, modusi i figuracije narativnosti	63
	2.3. Iskustvenost	69
	2. LIRIČNOST.....	71
	2.1. Narativni svet nasuprot lirskom	71
	2.2. Narativno i lirsko čitanje	75
	2.4. Obeležja lirike	81
IV	NARATOLOŠKA ANALIZA LIRIKE	89
	1. STRUKTURA ZAPLETA	91
	1.1. Jack Stillinger	92
	1.2. Willem Weststeijn	95
	2. STRUKTURA KOMUNIKACIJE: Menno Kraan	97
	3. IZNALAŽENJE POSTUPKA: Peter Hühn	102
	3.1. Sekvencijalnost	104
	3.2. Medijacija	107
	3.3. Čin artikulacije	110
	3.4. Osobnosti narativnosti u lirici	111
	4. PROBLEMATIZACIJA PODRUČJA: Eva Müller-Zettelmann	114
	5. INTERAKCIJA NARATIVNOG I LIRSKOG: Heather Dubrow	121

6. KONTEKSTUALNA MORFOLOGIJA: Emma Kafalenos	125
7. NARACIJA U POEZIJI: Brian McHale	130
V WORDSWORTH	140
1. <i>LIRSKE BALADE</i>	141
2. BALADA	144
3. PRIPOVEDANJE U <i>PRELUDIJUMU</i>	148
4. KLASIFIKACIJA PESAMA	155
4.1. PESME U NARATIVNOM MODUSU.....	157
4.1.1. Personalno pripovedane pesme	158
4.1.2. Pesme s intradijegetičkim naratorom	160
4.1.3. Pesme s ekstradijegetičkim naratorom	164
4.2. PESME U LIRSKOM MODUSU	167
4.3. PESME U DRAMSKOM MODUSU	168
5. LIRIZACIJA NARATIVNE PESME	170
5.1. Nestrpljivi pripovedač: „The Idiot Boy“	170
5.2. Rastakanje događaja: „Simon Lee“.....	176
5.3. Bajka i autobiografija: „There Was a Boy“	185
6. IZMEĐU NARATIVNE I LIRSKE PESME	190
6.1. Putovanje bez kraja: „Strange fits of passion“.....	190
6.2. Portret u pokretu: „Old Man Travelling“	204
7. NARATIVIZACIJA LIRSKE PESME	210
7.1. Narativni lament: „Lines Written in Early Spring“.....	210
7.2. Prospekcija bez budućnosti: „Three years she grew“..	217
7.3. Retrospekcija bez prošlosti: „She dwelt among the untrodden ways“	220
7.4. Odsutna priča: „A slumber did my spirit seal“.....	222
8. TEMPORALNA STRUKTURA	228
8.1. Promena u ponavljanju: „Tintern Abbey“.....	232
VI ZAKLJUČAK	240
LITERATURA	249

I

UVOD

Čovekovu samotnu i besciljnu šetnju prekinuo je prizor mnoštva narcisa uz obalu jezera; on ih je posmatrao ne razaznajući svrhu prizora, prepuštajući se asocijacijama i emocijama koje je cveće izazivalo; sada se, pak, često dešava da, kada je dokon ili zamišljen, ta slika bljesne iz njegovog sećanja i čini da njegovo srce zaigra s narcisima.

Čovek se posle pet godina vraća u predeo koji je na njega ostavio snažan utisak. Prepoznajući već vidjene elemente, meditira o proteklih pet godina tokom kojih se predela sećao i u sećanju nalazio sebi utehu i izvor radosti. Prizor ga opominje na vlastite metamorfoze, kojima se ocrtava put ka budućnosti i čovek vidi dolazeća vremena iz kojih on iščezava, a druga, mlađa osoba prolazi, sa zadržkom, isti taj put.

U negdašnjoj obamrlosti duha (ili mladalačkoj bezbrižnosti) voljeno biće činilo se nepodatnim vremenu, propadanju i smrti, a sada, kada je voljena mrtva, iako nepodatna zakonima spoljašnjeg sveta i percepcije, ona se sagledava kao ukorenjena u sistem prirode i deo je kosmičkog ciklusa.

Prethodna tri pasusa predstavljaju moguće parafraze tri verovatno najpopularnije Wordsworthove pesme, različitih dužina i različitih tipova stihovne organizacije, od kojih nijedna nije sačinjena po formi tradicionalne balade – naročite priče u stihu – nego su u kritici tretirane kao konvencionalna lirika 'u užem smislu'. Navedene parafraze su, kao i verovatno bilo koje druge, neadekvatne, utoliko što prećutkuju mnoge aspekte pesme, pritom preinačujući, zanemarujući, tumačeći ili dopisujući tekst u toj meri da je moguće gotovo svaku njihovu reč podvrgnuti diskusiji. Već i sam „čovek” koji figurira kao subjekt perifrastičnih rečenica, neadekvatno je čitanje lirskog 'ja' pesme (za koga nema potvrde da nije, na primer, žena), a o svođenju središnjih desetak stihova pesme o narcisima na „prepuštanje asocijacijama i emocijama” moglo bi se debatovati satima. Ipak, ove tri parafraze brane se pokušajem da se uspostavi relativno ispravan, odnosno tekstu veran, okvir zbivanja predstavljen (prevashodno vremenskim) sledom najmarkantnijih događaja vezanih za centralnu subjekatsku poziciju u pesmi.

Balade, kojih je Wordsworth naročito mnogo napisao tokom ranije faze svog stvaralaštva, bez obzira na relativno neobičan generički status u trojnoj podeli književnih rodova na liriku, epiku i dramu, jesu melodične i pevanju namenjene pesme koje opevaju neki događaj, odnosno pričaju priču, pa su samim tim podatne prepričavanju. Za onaj pak deo stihovane poezije koji se nesrećno naziva 'lirikom u užem smislu' parafraza je, reklo bi se, više od *jeresi* – ona je poricanje suštine lirskog.

Mogućnost konstituisanja parafraze iz teksta je, kako veruje izvestan broj teoretičara naracije, znak da je tekst strukturiran kao priča, odnosno, kao niz hronološki i/ili kauzalno ustrojenih događaja,

što bi onda bio jedan od nedvosmislenih signala narativnosti¹ datog teksta. Lirika je, pak, uobičajeno stavljana naspram i nasuprot epici upravo po odsustvu tog tipa ustrojstva. Usput se vrši još jedan vid preklapanja – epsko se identifikuje s narativnim ili se definiše preko pojma naracije kao svog osnovnog svojstva – pa se krug taksonomskih opozicija i trijada širi i u značajnoj meri zamućuje. Ipak, čitalačko iskustvo i intuicija kazuju nam da nemali broj 'čisto' lirskih pesama možemo rekonstruisati u vidu jednog niza koji nalikuje fabuli, zanemarujući izvesne elemente pesme, redukujući njeno značenje na jedan razlomak celine, svodeći je na kakvu skelu iz koje se obris gradjevine ipak može razaznati. Taj i takav, defektan i svakovrsnim prigovorima podoban niz, svedoči, ipak, da izmedju lirike i pripovedanja postoji odnos složeniji od puke bilo protivrečnosti bilo inkluzivnosti. Upravo taj odnos, tačnije, njegovi varijeteti u konkretnim pesničkim tekstovima, kao i, naravno, poetički smisao i interpretativni potencijal narativnih postupaka u lirici jeste predmet zanimanja ovog rada. Metodologija i terminološki aparat upotrebljen za analizu i opis narativnih aspekata pesama, te za utvrđivanje njihove funkcije, biće preuzet iz teorije pripovedanja. U okviru ove discipline tokom poslednjih nekoliko decenija razvijen je neobično bogat skup pojmova, procedura i pristupa, a u zrelijoj fazi tog procesa pokrenuto i pitanje mogućnosti primene naratoloških instrumenata na tekstove poput lirske pesme ili drame – koji nisu dominantno narativni, ali im se može pripisati minimalni uslov narativnosti.

¹ Drugi bi signal predstavljalo postojanje posredovanosti iskaza, odnosno prisustvo iskaznog subjekta čijom se verbalnom aktivnošću predstavlja sadržaj (priča, u narativnom kontekstu) koji je 'drugo' u odnosu na subjekta. Međutim, pošto se lirici pripisuje postojanje persone lirskog subjekta koju nije teško zamisliti kao posredujuću, taj kriterijum je u značajno manjoj meri predmet otpora rekontekstualizaciji lirske pesme kao narativa. Drama je, pak, strukturirana kao priča, ali nije posredovana.

Naratologija, posle zvezdanog perioda strukturalizma, biva poststrukturalistički raskrinkana kao redukcionistička, nedostatna i puna slepih mrlja. Srećom, na temelju razvijenog instrumentarija veoma upotrebljivog za opis narativnog teksta i pretpostavki koje tu deskripciju vode, poststrukturalisti proširuju i dopunjuju prazna mesta, uz nužnu reviziju nasleđenih manjkavosti, tako da naratologija ne samo da ne posustaje i ne izlazi iz mode, već se o njoj često piše kao o najistaknutijoj disciplini unutar tradicionalno shvaćene teorije književnosti. Naratologija nasleđuje teoriju romana – bogati legat Henryja Jamesa i manje poznatih francuskih i nemačkih kritičara i kritičarki s kraja 19. veka, negovanu u Evropi i Americi, s nemerljivo važnim doprinosom SSSR-a, sve do strukturalističkog buđenja sredinom šezdesetih. Krajem osamdesetih narativna teorija teži da postane „centralni interes studija književnosti” (Martin 1986: 15), ili je „već zauzela mesto u središtu savremenog izučavanja književnosti” (Phelan 1989: xviii). Na razmeđi milenijuma Brian Richardson, u preglednom sumiranju i razvrstavanju različitih pravaca unutar naratologije, konstatuje da „teorija pripovedanja dostiže visok stepen sofisticiranosti i razumljivosti, te da je sva prilika da će se njena važnost za izučavanje književnosti još povećavati” (Richardson 2000: 174).

Nekoliko godina posle prvih strukturalističkih prodora u književno pripovedanje, no u istoj kulturnoj i intelektualnoj klimi, William Labov i Joshua Waletzky razvijaju model analize i opisa ličnih priповesti koje se razmenjuju u neposrednoj usmenoj komunikaciji, odnosno u privatnom razgovoru, što će poslužiti ne samo naratologiji, već i postaviti osnovu jednom pravcu u psihologiji i terapeutskoj praksi nazvanog – očekivano – narativna psihologija (uz koju ide i narativna terapija). Odvajanje teorije pripovedanja od teorije romana u suštini je uputno videti kao širenje domena narativnog – s književnosti na sve diskurse – ili na svaku semiotičku aktivnost, koja može slediti načela

narativne organizacije (Herman 2007: 5). Naracija postaje pojam za jedan od načina artikulisanja znanja ili iskustva manifestovan u raznolikim diskurzivnim praksama. Kako u Uvodu za *The Cambridge Companion to Narrative* konstatuje David Herman „eksplozija zanimanja za pripovedanje, s tako mnogostranim predmetom istraživanja postaje središnji interes širokog spektra disciplina i istraživačkih okruženja”, dočim sam pojam narativa postaje *putujući koncept* koji se seli iz književnosti i predstavljačkih umetnosti, historiografije i antropologije u psihologiju, obrazovanje, ostale društvene nauke, političku teoriju, medicinu, pravosuđe, teologiju i kognitivnu nauku (Herman 2007: 4-5). Sveprisutnost naracije i potrebu za interdisciplinarnim njenim razmatranjem vizionarski je najavio već Roland Barthes u prvim rečenicama jednog od inicijalnih tekstova strukturalističke naratologije, čuvenog „Uvoda u strukturalnu analizu pripovesti” (Barthes 1966: 1-2), premda taj poziv nije ozbiljnije shvaćen sve do poststrukturalističke revizije naratologije. Krajem 20. veka sve češće se govori o „narativističkom zaokretu”, kako to prvi imenuje Martin Kreiswirth (Kreiswirth 1992; 2000).

Možda bi uputnije čak bilo prevesti Kreiswirthovu sintagmu *the narrativist turn* kao *narativističku invaziju*, analogno „lingvističkoj invaziji” izvršenoj u postsosirovskom strukturalističkom univerzumu, a kako Svetozar Petrović, sledeći Richardsove „žalbe”, imenuje prelivanje lingvističkih stavova i metoda preko granica vlastite discipline (Petrović 1963: 48-49). Metaforika imperijalističke politike kojom se Petrović duhovito poigrava sasvim je adekvatna i za osvajačke pohode narativističkog pristupa u savremenim naukama. Međutim, da produžimo političku analogiju, i na terenu unutrašnje politike dolazi do izvesnih posledica narativne svemoći i ubikviteta: unutar same teorije književnog pripovedanja razvija se interes za narativno izvan književnih rodova i žanrova uobičajeno okarakterisanih pripovedanjem. U

principu, reč je o epici u tripartitnoj podeli koja potiče od Goethea i koja dominira evropskom kontinentalnom naukom o književnosti, odnosno o fikcionalnoj prozi i narativnoj poeziji u nešto drugačijem angloameričkom konceptu (mada, videćemo kasnije, ni tu stvari nisu sasvim jasno razdeljene), a širenje polja naratološkog zanimanja ide u pravcu lirike i drame. Tom domenu pripada i ovaj rad, čiji teorijski okvir ocrtava stav da se u analizi lirske poezije mogu produktivno koristiti metode i pojmovi preuzeti iz naratologije (uz pretpostavku da lirska pesma poseduje potreban i dovoljan uslov da na ovaj način bude ispitivana).² Iako se očito polazi od pretpostavke da je liriku ne samo moguće, već i plodotvorno podvrći naratološkom ispitivanju, kod nekih zagovornika ovakvog pristupa postavlja se umesno pitanje njegove univerzalnosti: može li se doista svaka lirska pesma naratološki osvetliti, odnosno, postoje li pesme koje su nepodatne ovakvoj analizi? Potvrđan odgovor na prethodno pitanje u suštini bi doprineo samoj metodi, ne samo time što bi osvetlio moć i ograničenja naratološkog pristupa, već i time što bi doprineo jasnijem konstituisanju pojma lirike (Hühn 2004: 140).

Osnovni preduslov naratološkog čitanja lirike svodi se na uočavanje zajedničkih konstituenata lirske pesme i narativnog dela. Primarni način identifikovanja naracije jeste uočavanje zapleta ili priče,³

² Interdisciplinarnost, koliko god povremeno delovala superiorno u odnosu na skučenost tradicionalnog poštovanja domena, poseduje ograničenja: predmet mora posedovati karakteristike koje ga čine podatnim za određene načine ispitivanja, odnosno mora pokazivati izvesna svojstva analogna predmetu koji pripada polju metoda. Ma koliko bi privlačno bilo naratološki pristupiti, recimo, biohemiji fotosinteze, rezultat verovatno ne bi otišao dalje od parodije – kako književne, tako i teorijske.

³ Termin *priča* u ovom radu biće alterniran s terminom *fabula*, uz podrazumevanu potpunu sinonimiju. U sličnom značenju biće korišćeni i termini *radnja* (jednostavan niz događaja vezan za jednog aktera ili jednu grupu aktera, eventualno prostorno-vremenski odvojen od drugih radnji; jedna fabularna linija koja poseduje dinamiku rasta i opadanja kakvu prikazuje Frajtagova piramida) i *zaplet* (organizacija fabule s obzirom na dinamiku čitanja, aspekt fabule kojim se naglašavaju intencionalni oblikotvorni principi – saglasno određenju Petera Brooksa (1984: xi).

o čemu svedoči i način na koji je počeo ovaj rad. „Lirska poezija organizuje vlastitu sintagmatsku koherentnost [...] povezivanjem elemenata u kauzalni, temporalni ili nekako drugačije 'motivisan' niz, čime se stvara ono što bi se moglo zvati poetskim zapletom“. On se „tipično sastoji od mentalnih ili psiholoških događaja poput opažanja, zamišljanja, želja, strepnji, sećanja, osećanja i njihovih pojavljivanja, razvoja i odlučne promene“ (Hühn, 2004: 142). Mogućnošću da se lirska pesma predstavi kao niz u kojem se smenjuju događaji i stanja otvara se polje naratološkog aspektovanja događajnosti i primene formalnih i tematskih kategorija kojima se opisuju fabularni tekstovi: segmentacije radnje, uočavanja njene dinamike rasta i opadanja (komplikovanja i rasplitanja), logičke povezanosti događaja, njihove temporalne organizacije i lokacije u sižeju, karaktera i vrste događaja koji sačinjavaju zaplet, njihove hijerarhije i tipologije. Situacije i događaji impliciraju egzistente – aktere i elemente sveta u kojem se događaji odigravaju – likove, vreme i prostor sveta priče, protagoniste dešavanja i one koji trpe zbivanja – što onda postaje još jedno potencijalno polje naratološkog opisa.

Mogućnost konstituisanja zapleta nedovoljan je uslov za indikovanje pripovedanja, jer je ključna odlika naracije njena dvostruka aspektovanost: plan priče (sekvencijalna događajnost) posredovan je diskursom pripovedača (medijacija). Lirska pesma, dakako, poseduje iskaznog subjekta u situaciji koja je analogna narativnom ustrojstvu: lirski subjekt kao govornik proizvodi iskaz ili diskurs i pritom stupa u različite odnose prema vlastitom iskazu, njegovom sadržaju i samom činu iskazivanja, kao i prema kontekstu u kojem se odigrava verbalna aktivnost. Naratološki pristup bi nalagao da lirskog subjekta hipotetički posmatramo kao naratora, i počnemo da postavljamo pitanja koja se u naratologiji odnose na ovu instancu – pitanja koja se tiču njegovog odnosa prema priči koju kazuje (blizine priči, uključenosti u nju, stava

prema incidentima i egzistentima), pitanja koja su vezana za njegovo znanje i volju da ga koristi, pouzdanosti, perspektive, odnosno stajne tačke i vidnog polja, potom pitanja koja se tiču njegovih atributa (intelektualnih, afektivnih, itd.), kao i osobenosti njegove retorike i ideologije.⁴

Lirski tekst, kao i narativni, razmatra se kao čin komunikacije koja se odvija na više nivoa: od stvarnog autora ka stvarnoj publici, preko nivoa implicitnog autora i njemu saglasnog čitaoca, do nivoa lirskog subjekta i onoga kome se on obraća – što se heuristički može videti kao analogija naratoru i narateru. Analiza ovog poslednjeg odnosa je – u lirici koja se služi apostrofom, na primer – neobično produktivna. Takođe, čin artikulacije (samog kazivanja, pronalaženja pravog izraza, atribuiranja značenja, pripisivanja priča, odnosno onoga što se u Genetteovoj terminologiji naziva *narration*) u lirici po pravilu stiče prioritet nad samim sadržajem i neretko biva dramatisovan pri čemu se kreira metajezički, metapoetski i metakognitivni sloj pesme koji istovremeno funkcioniše i kao zaplet. U tom kontekstu, performativna upotreba jezika takođe može biti vid konstituisanja zapleta na planu jezičke akcije, pa se može govoriti o metapoetskoj performativnosti koja stavlja u pogon prikazivački aspekt pesme i funkcioniše, u suštini, kao fabula (Müller-Zettelmann 2011: 246).

⁴ Harold Bloom, tumačeći Blakeovu čuvenu pesmu „Tigar“ (“The Tyger“), komponovanu od četrnaest pitanja o identitetu tvorca tigra što ih postavlja lirski subjekt, problematizuje identitet samog tog subjekta, smatrajući da se tek utvrđivanjem atributa onoga koji govori može relevantno tumačiti pesma (1971b: 35). Reč je, uzgred, o jednoj od *Pesama iskustva*, zbirci na čijem se početku kazivač pesama predstavlja kao Bard koji poseduje znanje vizionarskog mudraca i proroka. Ukoliko lirsko ja „Tigra“ predstavimo kao Barda, iskrsavaju neverovatne teškoće u tumačenju pesme. Međutim, ako konstruišemo pitača iz samih pitanja na način na koji se u naratologiji sugerije da se narator derivira iz vlastitog diskursa (vodeći, pritom, rauna o fokalizaciji), dolazimo do značajno drugačijeg nalaza. Ovo je bila inicijacijalna ideja od koje je počelo razmišljanje i istraživanje mogućnosti naratološkog čitanja lirike što je dovelo do ovog rada.

Konačno, i narativni i lirski modus predstavljaju načine na koje se organizuje doživljaj sveta i iskustvo. U tom smislu oni se tipično vide kao dva različita (najčešće suprotna) oblikotvorna načela koja se vrlo često nalaze na delu u istom tekstu, i to značajno češće nego što se uobičajeno u teoriji i kritici tome pridaje pažnja (uprkos činjenici da je mudri Goethe vrlo uverljivo ilustrovao tu aktivnu – ne uvek miroljubivu – koegzistenciju na školskim primerima čistog žanra). Primenom naratološkog alata jasnije se uočavaju tipično narativni i tipično lirski atributi pesme – bilo da lirsko pruža otpor narativnom čitanju, ili da biva prepoznato kao deo tradicije lirskog oblikovanja – pa se onda može razmatrati njihov saodnos, dinamika u koju stupaju unutar teksta i spram čitaoca, te intencionalnost i funkcionalnost njihovog kombinovanja. Transžanrovska naratologija, kako glasi već uobičajen naziv za primenu teorije pripovedanja na liriku i dramu u analitičke svrhe, revidira klasičnu naratologiju osvetljavajući nedovoljno istraženu problematiku, kao i slaba i mutna mesta, nužno doprinoseći rekonceptualizaciji narativne teorije. Budući praktično orijentisana, ona na delatan način proverava održivost i upotrebljivost teorijskog aparata, a ono što je zanimljivo – a važi uopšte za takozvanu postklasičnu naratologiju – jeste povratak ruskom formalizmu i ranom, kao i zreom strukturalizmu. Modifikacija i revizija koje slede idu u pravcu kontekstualizovanja imanentističke naratologije uz pomoć srodnih disciplina i metoda, a rezultati ovog procesa – uprkos činjenici da se katkad svode na puko preimenovanje već utvrđenih kategorija – na potpuniji način obuhvataju složenost narativnog fenomena u delu.

Wordsworthova poezija je, čini se, zahvalan teren za ogledanje odnosa u koje narativno i lirsko mogu stupati u okviru onoga što je tradicionalno razumevano kao lirika. Žanrovska transgresija kao jedno

od uporišta romantičarske poetike ima i svoj poseban oblik u *Lirskim baladama*, čiji se već i sam naslov može čitati kao svojevrsni generički oksimoron, i to upravo na planu mešanja pripovednog i ekspresivnog, kako u baladama čija je intencija primarno narativna, tako i u pesmama s primarno ekspresivnim usmerenjem. Mimo ove zbirke, čitavo Wordsworthovo stvaralaštvo svedočanstvo je potrebe da se poezijom ispriča životna priča, o čemu svedoče mnogi elementi, od savršenih uklapanja između događaja iz dnevnika Dorothy Wordsworth i poezije njenog brata, preko pojedinačnih pesama ili čitavih poetskih krugova s naslovima koji pesmu pozicioniraju u preciznu tačku – vremensku i prostornu – lične povesti,⁵ pa sve do, po mnogima, krune Wordsworthovog stvaralaštva – velike stihovane autobiografije duha *Preludijum (The Prelude)*. Pri svemu tome, valja imati na umu da je ovo prestupanje žanrovskih međa deo jednog pažljivog pesničkog postupka – poetike koja se eksplicitno oglašava kroz predgovore zbirkama pesama, opaske iz pisama, ali i kroz beleške i druge elemente periteksta koji prate same pesme.

Publikovanje *Lirskih balada* proizvedeno je u književnoistorijski događaj prve vrste, utoliko što je taj trenutak određen kao početak romantizma u Britaniji. Razlog leži u činjenici da ova zbirka u prvom svom izdanju donosi poeziju novog tipa, a u drugom, kroz Wordsworthov Predgovor, čitan danas kao svojevrsni manifest romantizma, eksplicira zahteve koji se pred savremeno pesništvo stavljaju, kao i ideje o nastajanju, kvalitetima i delovanju pesme. Osim kvalifikovanja nove poezije kao *eksperimenta*, što ga Wordsworth sam ispisuje na početku Predgovora, književna istorija je dodala i atribut *revolucionarnosti* – vrlo zgodan da iskaže prekid s klasicizmom kao obrt

⁵ Na primer, „Septembar 1802”, „Uspomene s putovanja po Škotskoj 1814” ili „Stihovi napisani nekoliko milja iznad Tinternske opatije, prilikom ponovne posete obalama reke Wye tokom putovanja, 13. Jula 1798.”

i lom, da artikuliše Wordsworthovo neumereno oduševljenje Francuskom revolucijom i potonje razočarenje kao okretanje duhovnom obliku revolucije u poeziji, te da obuhvati pesnikovu pobunjenost protiv industrijalizacije i dehumanizovanoti institucija, oslonjenu na egalitarizam, liberalizam i panteizam.⁶ Naglašavanje *prekidnosti* i okretanja *nasuprot* poeziji koja mu neposredno prethodi pretilo je da zanemari aspekt *kontinuiteta* i *uticaja* – makar on imao oblik strepnje od poređenja s uzorom – koji snažno i nedvosmisleno operišu u dijalektičkom trvenju.

Ambivalentan odnos prema tradiciji vidljiv je u odabiru oblikotvornih pesničkih – pa onda i narativnih – postupaka i strategija, pre svega u odnosu prema baladi. Kao pesnička vrsta, ona dobija povlašćeno mesto u pesničkom *eksperimentu* dvojice mladih pesnika, što u izvesnom smislu nije sasvim logično: popularnost balade je tokom druge polovine 18. veka tolika je da je obeležena kao trend u književnoj istoriji, pod nazivom koji sugeriše da se s baladom dešava isto ono što se zbivalo s antikom u renesansi – *preporod balade (ballad revival)*. Biskup Thomas Percy prikuplja narodne balade, a kolekcija koju je sačinio, *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), postaje obavezno štivo svakog pismenog Britanca. Tradicija usmene i pisane narodne balade inspiriše nastanak mnoštva umetničkih balada, tako da to postaje obeležje predromantizma, i to ne samo engleskog, već podjednako i nemačkog. Baladni preporod na Ostrvu iznedrio je najmanje jednog autentičnog pesnika balada koji ulazi u kanon evropske književnosti – Škota Roberta Burnsa; takođe je proizveo verovatno najveću književnu prevaru u istoriji – zbirku navodno ranosrednjovekovnih balada pripisanih izmišljenom *keltskom Homeru Ossianu*, iza koje stoji tobožnji

⁶ Nepotrebno je trošiti mnogo reči na *pogodnost* koju je pesnicima i piscima donosio bilo kakav dodir s revolucionarnošću i osećajem nepravde u svetu u soc-realističkom kanonu. Reklo bi se da je Wordsworth nekako ponajmanje prihodovao od vlastite revolucionarnosti u jugoslovenskim kulturama u poređenju s ostalim sunarodnicima romantičarima: do dana današnjeg nema antologije prepevane Wordsworthove poezije, kao ni prepeva samih *Lirskih balada*.

prevodilac s keltskog – a uistinu pravi autor – učeni James Macpherson, škotski čovek od pera i pesnik. Do Wordswortha i Coleridgea stižu i balade nemačkih pesnika, pre svega Goethea i Bürgera, koje prilično promptno na engleski prevodi William Taylor od Norwicha. Jednom rečju, 1798. godine diviti se baladama – ili ih pisati – znači prikloniti se književnoj modi.

Stoga je u radu posvećena posebna pažnja Wordsworthovom tretmanu balade: tradicionalna balada jeste uzorni model oko kojeg se u *Lirskim baladama* upošljava niz subverzivnih procedura, uz istovremeno očuvanje izvesnih konvencionalnih obeležja, što rezultira novim tipom narativne pesme kojom „osećajan i meditativan” lirski subjekt podastire vlastiti doživljaj čoveka kao individualnog i društvenog bića, čiji život, iako zatvoren u svedeni vremenski okvir, poseduje potenciju trajnosti kroz sećanje i materijalna dela – o čemu svedoči svaka pojedinačna pesma.

II

ISTORIJA KONCEPTUALIZACIJE NARATIVNOG I LIRSKOG U TEORIJI KNJIŽEVNIH RODOVA

Iako se sistem književnih rodova poima kao onaj deo nauke o književnosti koji je toliko intuitivno jasan da se uvodi u dečje obrazovanje u vrlo ranom uzrastu, teorijski pokušaj da se pojmovi prečiste, kako inače biva, otkriva da je problematika neobično kompleksna i otvorena za mnoštvo različitih konceptualizacija, od kojih ni jedna ne iscrpljuje problematiku, niti u potpunosti razrešava probleme. Lirika je, kao književni rod, najlabavije i najmutnije pojmovno određena, a to još dodatno otežava činjenica da u polju nauke o književnosti vidno nedostaje savremena teorija lirike, kao disciplina analogna ili samerena teoriji pripovedanja, odnosno naratologiji. Iako su se programski tekstovi značajnih metodoloških pravaca 20. veka, poput Nove kritike ili dekonstrukcije (u verziji kritičara vezanih za univerzitet Yale), služili prevashodno lirikom kao osnovnim materijalom čijim tumačenjem su nastajali ili bivali argumentovani teorijski stavovi (vođene su, uzgred, vrlo zanimljive polemike u kojima su se kristalizovala dalekosežna pitanja i opšte teorije i samog lirskog roda ili modusa), nije se ocrerala oblast unutar koje postoji izvesna sistematičnost i kontinuitet izučavanja. Što se, pak, naracije tiče, ona nije književni rod, već način predstavljanja koji se tradicionalno vidi kao karakterističan za epsku književnost, pa se onda vrlo često koristi u

nekoj vrsti sinonimne relacije s epikom – na kojoj, uostalom, počiva i naslov ovog dela rada.

Okvir unutar kojeg se u teoriji pristupa kompleksnim pojmovima lirskog i narativnog postavljen je dvojako: s jedne strane, odnosi se na pitanje načina govora, odnosno predstavljanja, i utemeljen je na Platonovim i Aristotelovim postavkama, a s druge strane se odnosi na pitanje formalnih obeležja teksta, s osnovom u Geteovom razlikovanju tri prirodna oblika poezije. Uprkos činjenici da između ova dva najuticajnija pogleda na razvrstavanje književnih dela protiče više od milenijuma, oba su, rekli bismo, podjednako živa i uticajna, a najčešće viđena i kao porodično povezana, u onom delu nauke o književnosti unutar koje se razmišlja o taksonomskim kategorijama za razvrstavanje tekstova ili diskursâ.

1. PLATON I ARISTOTEL

U najkraćim crtama, u Trećoj knjizi Platonove *Države*⁷ utvrđuju se dva oprečna tipa književnog govora: *jednostavno pričanje*, gde pesnik govori u svoje ime i *podražavanje*, kojim pesnik govori kao da je neko drugi. Treći tip nastaje mešanjem ova dva. Jednostavno pričanje uobičajeno je u ditirambima, podražavanje je način na koji tragedija i komedija posreduju svoj sadržaj, dok se na mešoviti tip nailazi u epskim pesmama, „a često i na drugim mestima“ dodaje Sokrat, bez detaljnijeg upućivanja (Platon 1983: 74-80). U tradicionalnom okviru evropske kontinentalne istorije književnih rodova, oslonjene dominantno na Goetheovu koncepciju, ova se Platonova shema – bez preteranog otpora, ali uz izvesne nejasnoće ili bar nedorečenosti – lako da pročitati u duhu te docnije tripartitne podele na književne rodove, tako da 'govor u svoje ime' stoji za lirsko subjektivno iskazivanje, 'podražavanje' opisuje dijalošku strukturu drame, dok je 'mešoviti govor'

⁷ Na daljim konsekvencama ove Platonove podele, pa ni na način na koji iz nje izvodi vrednosne kriterije, te etičke i pedagoške preporuke, nećemo se ovde zadržavati.

prikladan smeni pripovedačevog diskursa i dijaloga likova u epskim delima.

Aristotel će se u *Poetici* osloniti na učiteljevu podelu, ali će je značajno produbiti i u izvesnom smislu joj promeniti valence, adaptirajući je za potrebe teorijskog i kritičkog govora o pesničkoj veštini, nasuprot Platonovom drugostepenom i instrumentalnom zanimanju za ovu temu u okviru primarne teme konstituisanja idealne države i obrazovanja njenih čuvara. Središte Aristotelovog određenja pesništva jeste da je ono oponašanje ljudskog delanja:

Epsko, dakle, i tragičko pjesništvo, uz to komedija i sastavljanje ditiramba, te najveći dio sviranja na fruli i citri, sve se to govoreći uopćeno, može označiti kao oponašanje.⁸ (Aristotel 1980: 11)

Kako je *poiesis* definisan kao *mimesis*, ova su dva pojma izjednačena. Time fikcionalnost pesništva postaje njegova odredbena kategorija, a dalje polje Aristotelovog zanimanja, između ostalog, predstavljaju i načini na koje se ta fikcionalna ontologija u praksi uspostavlja. Naglasak je na tome da pesništvo prikazuje pre svega *praxis*, odnosno ljude koji delaju, aktere i njihove činove. Nasuprot tome stoji lični govor, koji u svom čistom obliku ni ne pripada isključivo pesništvu već i drugim vrstama jezičkih tvorevina – istoriji ili nauci, na primer, o čemu Aristotel govori stavljajući Empedokla-naučnika naspram Homera-pesnika. Na ovom mestu, u II glavi *Poetike*, Aristotel se, kroz razlikovanje umetničke (mimetičke) i 'nemimetičke' književnosti, dotiče pitanja stiha, odnosno metra kao odredbene crte pesništva. Iako on upozorava na to da nije svaki stih poezija, odnosno da se stihovani govor, kao sredstvo prikazivanja, može koristiti za naučni, istorijski ili poučni govor kojim se ništa ne oponaša, ta veza

⁸ Sam prevodilac, Zdeslav Dukat, napominje da zadržava u svom prevodu reč oponašanje koje stoji za *mimesis*, kao *terminus technicus*, svestan da je najpribližnije današnje značenje pojma *mimesis* - prikazivanje. (Aristotel 1980: 62, f.11)

'poezije' i metra sačuvala se do danas (naročito u anglosaksonskoj teoriji žanra) i dodatno komplikuje razmatranja odnosa lirike, kao poezije, i naracije, kao proze. Poezija je termin koji je Aristotelu označavao celokupnu mimetičku književnost bez obzira na formu (koja prevashodno jeste bila stihovna), dok je vremenom termin sveden na stihovanu književnost, a stih je, od 18. veka, sve više i gotovo isključivo vezivan za liriku. Osim ovog sužavanja pojma poezije, ovakvo razmišljanje pretili da zanemari činjenicu da se stihovima može sasvim dobro pripovedati, kao i da proza može sasvim uspešno da posreduje lirski senzibilitet.

Posle ovog preliminarnog utvrđivanja prirode pesničke umetnosti, Aristotel će se na početku III glave *Poetike* pozabaviti predmetima, sredstvima i načinima oponašanja:

Pri oponašanju istih predmeta istim sredstvima moguće je to činiti sad pripovijedanjem, i to bi bilo tako da pjesnik govori kroz usta nekoga drugog kao što čini Homer, bilo da govori u vlastito ime bez ikakve promjene, ili pak tako da pjesnik prikazuje svoje oponašatelje kako rade i djelaju. (Aristotel 1980: 13-14)

Dva su uobičajena razumevanja ovog segmenta, za koji Dukat u komentarima veli da predstavlja jedno od težih mesta u *Poetici*. Prema jednom, danas pretežnom shvatanju, Aristotel ovde govori o dva načina prikazivanja: pripovedanju (*diegesis*), kazivanju vlastitim glasom, koje može imati dva vida (govor u vlastito ime ili tako što govornik privremeno postaje neko drugi) i dramskom prikazivanju (*mimesis*) gde glumci oponašaju radnju, a pesnik se nigde ne pojavljuje. Drugo razumevanje insistira na tome da je ovde reč o tri načina podražavanja: čistoj naraciji (u svoje ime), dramskom prikazivanju i mešovitom načinu mimeze u kojem pesnik govori čas u svoje ime, čas kroz svoje likove – što bi bilo saglasno Platonovoj distinkciji.

Dukat dalje navodi mišljenja da Aristotel ovu potonju, tročlanu podelu vidi i dijahronijski, u jednoj varijanti uočavanja razvoja

pesništva kroz načine oponašanja, gde je čista naracija (za Platona je to ditiramb, a Aristotel ne precizira ni jednu specifičnu vrstu) najstariji način predstavljanja u književnosti, mešoviti dolazi potom i reprezentuje ga Homer, a prava priroda pesništva doseže se u najmimetičnijem rodu – drami (Aristotel 1980: 68-9, f.73). Platonova vrednosna lestvica je, naravno, obrnuta: u *Državu* mogu da uđu odabrani pesnici koji pevaju himničnu liriku (čisto narativna poezija po Platonu), dočim pogubno delovanje drame po istinu i omladinu mora biti kažnjeno izgonom takvih pesnika.

Platonovo i Aristotelovo razlikovanje načina predstavljanja postaje osnova za razvrstavanje pesničkih rodova, premda je kod obojice pitanje lirike prilično neodređeno. Platon kao primer govora u svoje ime navodi ditiramb, no mnoštvo drugih pesničkih vrsta razvijenih u starogrčkoj književnosti ostaje izvan rasprave. Kod Aristotela se ponovo spominju ditiramb, i uz njega još „najveći dio sviranja na fruli i citri”,⁹ sada kao primeri oponašanja, ali opet nedostaje uvid u brojne stihovane oblike koji će se docnije tradicionalno svrstavati u liriku. S druge strane, ako se u antičkoj poetici ne ocrta sistematična teorija žanra, razvija se vrlo bogata i precizna klasifikacija metričkih formi – upravo onih ‘prećutanih’ kod Platona i Aristotela – od ode, himne, peana, preko enkomija, epinikija, epitalamija, do epigrama i epitafa (čime se nikako ne iscrpljuju sve ‘lirske’ vrste i melika). Postoje, dakle, prepoznate i opisane raznolike forme koje su konvencionalizovane u žanrove u tom smislu što predstavljaju skupove formalnih obeležja i adekvatne sadržine koja se u datom obliku prikladno iskazuje, međutim, ne dolazi do pokušaja da se uoči nekakav dubinski princip povezanosti ili specifičnih relacija kojima bi ove forme bile razvrstane u srodničke klase.

⁹ Kroz spominjanje stihova namenjenih pevanju uz instrumente – melike – uspostavlja se veza s jednim od dominantnih načina na koje se lirika u istoriji književnosti definiše: ritmičnost i melodičnost koji se ogledaju u metričkoj organizaciji i upućuju na originarnu vezu s muzikom spadaju među odredbene kvalitete lirskog izraza.

Uprkos 'manjkavosti' Platonove i Aristotelove klasifikacije – naročito u pogledu lirike – potonje poetike su na različite načine baratale ovom podelom kao nedvosmislenom osnovom koja utire put tripartitnom razvrstavanju na 'prirodne' književne rodove. Sva je prilika da je ova relacija, bez pravog osnova u delima dvojice filozofa, rezultat „dugog i zametnog procesa kompiliranja i prilagođavanja, kroz ponavljanja s manjim varijacijama izvesnih tradicionalnih popisa pesničkih vrsta, koja i ne dostiže modernu formulu trojne podele sve do 16. veka” (Preminger & Brogan 1993: 457). Aristotelov 'formalizam'¹⁰, koji se ogleda u nastojanju da formuliše skup obeležja kojima se profiliše 'vrsta' pesništva kroz ukupno dejstvo načina, sredstava i predmeta podražavanja, predstavlja osnovu svih sličnih pokušaja u normativnim poetikama, pa i šire, u svim onim koncepcijama koje postuliraju žanr kao statičan objekt određenog karaktera, opisiv izvesnim brojem atributa.¹¹

Prva grupisanja, klasifikacije i hijerarhizovanja starogrčkih dela i autora posle Aristotela, odvijaju se u helenističkom periodu u aleksandrijskoj školi. Ukorak s razvrstavanjem teče i vrednovanje i uspostavljanje kanona najboljih pisaca po vrstama, čime se takođe ističu prominentne crte samih književnih vrsta. Prvi gramatičar koji spominje liriku kao žanr jeste Dionizije Tračanin (II v. pre n.e.), u okviru vlastite podele na tragediju, komediju, elegiju, ep, liriku i trenodu: lirika označava poeziju koja se peva uz liru (Preminger & Brogan 1993: 457). Teorija žanrova se u potonjoj istoriji manje bavi ovom primarnom podelom na rodove, dok je više usmerena na kodifikovanje specifičnih žanrova. Horacije, odnosno njegova *Epistula ad Pisones* (koju će Kvintilijan preimenovati u *Ars Poetica*), predstavljaće u narednim vekovima – sve do ponovnog otkrivanja Aristotelove *Poetike* na razmeđi

¹⁰ Neretko okarakterisan i kao organicizam ili primordijalni strukturalizam.

¹¹ Aristotel, naravno, nadilazi vlastiti 'formalizam' pridružujući svom formalističkom zahtevu i pitanja tona i moralnog stava, čime se razmišljanje o delu ili žanru izvodi u polje odnosa sa referentnim svetom, odnosno kontekstom.

15. i 16. veka – spis koji daje autoritativni pogled na starogrčko pesništvo. Bezmeran uticaj Horacija na srednjovekovne i renesansne poetike, te konačno na evropski klasicizam, u velikoj je meri odredio i sudbinu teorije žanrova. Uz rizik da se zbog velikog sažimanja, odnosno prevelikog uopštavanja, zanemari neki bitan izuzetak, može se konstatovati da se o žanrovima razmišlja prevashodno u dva pravca. Jedan predstavlja nastavak kodifikatorske prakse načete u helenizmu i naročito formulisane kroz Horacijevu adaptaciju Aristotelovog stava o uzajamnom odnosu teme i stila (načelo prikladnosti, odnosno *decorum*), u okviru čega se onda konstituišu nizovi zahteva koje delo nekog žanra mora da ispuni da bi bilo smatrano valjanim. Unutar ovakvog razmišljanja o žanrovima osnovu predstavljaju antičke vrste, a kodifikovanjem se one konstituišu kao čisti i odeliti entiteti. Drugi pravac je određen empirijskim pristupom, odnosno potrebom da se iz žive književnosti, unutar koje se generiše mnoštvo novih formi i vrsta, 'dedukuju' novi kriteriji razvrstavanja, kako bi se i o novim žanrovima moglo poetički disutovati. Ovaj je pravac mahom vezan za 'korupciju' ili 'prljanje' žanrova, kako klasicizam vidi formiranje novih ili mešovitih žanrova. Verovatno je najglasovitiji primer ovakvog zahteva vezan za srednji vek uoči renesanse: Danteova aproprijacija pojma *commedia* za divovski religiozni spev branjena poetičkom normom da srećan završetak odredbeno konstituiše žanr komedije, uz činjenicu da je spev ispevan srednjim stilom, predstavlja maestralan potez hibridizacije žanra.

Tokom srednjeg veka i rane renesanse nema vidnog uočavanja posebnosti lirike naspram bilo epike, bilo drame. Lirika, termin s najmaglovitijim granicama unutar starih poetika, u srednjovekovnoj genologiji čak se ni ne izdvaja ili prepoznaje kao vid grupisanja dëla pesništva, a u renesansi se on povremeno pojavljuje primenjen na stihove namenjene izvođenju uz muziku (Wolf 2005: 21-22; Preminger & Brogan 1993: 458,714). Istoričari književnosti se uglavnom slažu da se na planu same teorije žanra ne dešava u ovim periodima mnogo novog,

a Claudio Guillén vidi sledeći period procvata ove oblasti u 16. veku; naročito značajnim za pokretanje suštinskih pitanja genologije pomenuti autor ocenjuje debate i polemike oko pojedinačnih dela koja menjaju 'matični' žanr ili kombinuju odlike dva žanra (poput sporova oko Danteove *Komedije*, Ariostovih i Tassovih spevova, ili Montaignevih ogleđa, kao god i docnijih, vezanih za, na primer, Cervantesovog *Don Kihota* ili Corneillevog *Sida*) (Giljen 1980: 107-8).

2. GETE I ROMANTIZAM

Najuticajnija koncepcija književnih rodova u Evropi, posle navedenih starogrčkih razmišljanja o predstavljanju i prikazivanju, smeštena je u svega nekoliko desetina redova prozih *Beleški i razjašnjenja* uz Goetheovu poznu zbirku pesama *Zapadno-istočni divan* (*West-östlicher Divan*, 1819). Sama zbirka nastajala je nekih pet godina, proistekla iz Goetheove fascinacije orijentalnom, poezijom i, naročito, persijskim pesnikom Hafizom. U izvesnom smislu je upravo ovaj susret s orijentalnim pesništvom i njegovim iskazima usmerio na specifičan način Goetheovo razmišljanje o imanentnim, trajnim i univerzalnim principima književnosti, nasuprot promenljivim spoljašnjim aspektima: uočavanje analogija u stranim i manje poznatim književnostima, kao i uvid u raznolikost koja značajno širi pogled na generičke opcije pesništva u odnosu na zapadnoevropski poetički krug bitno utiče na koncipiranje kategorije književnih rodova (Giljen 1980: 112-13).¹²

Mesto i način na koji Goethe postulira ideju o prirodnim formama poezije daju samoj ideji privid uzgredne pomisli koja ne traži više od usputne opaske, iako je jasno, i u samom iskazu, da je reč o filozofskom utemeljenju bitne poetičke ideje. S jedne strane, reč je o dalekovidnoj, začudno modernoj i otvorenoj koncepciji svestranog genija, uklopljenoj u širi kontekst njegovih botaničkih, optičkih i filozofskih ideja i

¹² Svakako bi ovde bilo uputno spomenuti i Goetheovu koncepciju Weltliteratur kao pravi kontekst unutar kojeg se smešta ova žanrovska sistematika.

usklađenoj s njima. S druge strane, ona predstavlja jednu vrstu žižne tačke u kojoj se susreću i prelamaju različiti uticaji osamnaestovekovne nauke, filozofije i humanističke misli – na potezu od Carla Linnea do Herdera. Budući da se pojavljuje veoma kasno, u poznoj Goetheovoj stvaralačkoj fazi, ona sasvim zvuči i kao punokrvni stav romantičarske poetike, oslonjene na nemačku idealističku filozofiju.¹³

Guillén naglašava Goetheovu distinkciju između različitih pesničkih vrsta ili modaliteta ostvarenih u književnoj proizvodnji različitih vremena i prostora i onoga što će nazvati prirodnim oblicima poezije: Goethe prve naziva *Dichtarten* i uočava da su one formirane na osnovu raznolikih kriterija – neke na osnovu sadržaja, neke na osnovu formalnih propozicija, neke na osnovu tona ili osećanja, a samo pokoja prema „suštinskoj formi”. Ono što nedostaje ovom nepreglednom diverzitetu pesničkih vrsta jeste jedan apstraktniji princip kojim bi se izvršilo razvrstavanje na višem nivou, čime bi se ogromno mnoštvo svelo, po principu sličnosti, odnosno srodnosti, na nekoliko nadređenih grupa. Nasuprot kontigentnih i u vremenu promenljivih vrsta koje odlikuju nizovi spoljašnjih, konvencionalnih obeležja, Goethe nastoji da utvrdi „unutrašnje” ili „suštinske” forme koje se manifestuju kao vrste na beskonačno mnogo različitih načina u istoriji pesništva različitih kultura.

Postoje, dakle, „samo tri prava prirodna oblika poezije: jasno pripovedački, uzbuđeno entuzijastički i lično aktivni: *ep*, *lirika* i *drama*”, a oni mogu „dejtstvovati zajedno ili biti odvojeni” (Gete 1991: 185).¹⁴ Očito je da Goethe na ovom mestu manje pažnje pridaje razjašnjavanju

¹³ Prepoznavanje tipično romantičarskog u Goetheovim pogledima na književnost može biti logički problematično zbog mere u kojoj romantičarske poetike duguju Goetheu: promatranje različitih misaonih struja koje se susreću u ovoj neobično smisaono gustoj belešci uspostavljeno je s namerom da se osvetli njen kontekst i mesto u istoriji ideja.

¹⁴ Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken (Goethe 1960: 232).

svakog od oblika ponaosob – očito su za sticanje pojma o „unutrašnjem obliku” dostatna kratka određenja koja poentiraju epsku razložnost i preglednost, lirski emotivni intenzitet i aktivitet dramske predstave. Pravo težište ove beleške jeste dinamika njihovog međusobnog odnosa i modaliteti pojavljivanja u realnoj građi književnosti, razvrstanoj na sve one načine koje istorija poetike beleži. Učestalost njihovog istovremenog (ili sukcesivnog) prisustva „na najužem prostoru” jedne pesničke *species* upućuje na rodnu hibridnost i izmešanost kvaliteta, što, sudeći po Goetheovim primerima, odlikuje književnost odvajkada. On živo objašnjava kako se u grčkoj i francuskoj tragediji ili Homerovom epu smenjuju ili nadgornjavaju lirsko, epsko i dramsko, a vrsta u kojoj vrhuni sjedinjenje tri prirodna oblika poezije jeste balada:¹⁵

U baladi ima nečeg misterioznog, ali bez mistike; potonje svojstvo pesme nahodi se u sadržaju, prethodno u postupku. Tajnovitost balade proističe iz načina izvođenja. Pevač, naime, ima svoju jedinstvenu temu i likove čiji su postupci i gestovi tako smisaono produbljeni da on ne zna kako da ih iznese na svetlo. Stoga pevač koristi sva tri osnovna tipa poezije, prevashodno da izrazi ono što će uzbuditi maštu i zaposliti duh; on može početi lirski, epski ili dramski, a onda nastaviti menjajući oblik prema svojoj želji, hrleći kraju ili ga odlažući. Refren, ponavljanje istog zvučnog završetka, daje ovoj vrsti poezije odlučno lirski karakter.

Ako se čovek sprijatelji s njima u potpunosti, kao što je kod nas Nemaca po svoj prilici slučaj, onda balade svih naroda bivaju razumljive, jer umovi u različitim periodima, bilo da je reč o savremenosti ili o potonjem dobu, uvek nastavljaju da isti posao obavljaju na isti način. Uzgred, može biti da na izboru takvih pesama počiva čitava poetika, jer u njima elementi nisu odvojeni, već ujedinjeni poput živog Pra-jajeta, na kome se može samo ležati, dok ne uzleti kao najčudesnija zlatokrila pojava u vazduhu. (Goethe 1960b: 591)

¹⁵ Navedena dva pasusa ne pripadaju belešci iz *Zapadno-istočnog divana*, već predstavljaju početak kratkog „Razmišljanja i tumačenja“ uz „Baladu“ iz 1821.

Sticaj raznorodnih suštinskih kvaliteta u jednom tipu književnog dela ne deluje kao olakšica u organizovanju nepreglednog materijala književnosti: ideal je svake sistematike, pa i ove Goetheove, unošenje poretka u kaos. Mogućnost prisustva epike, lirike i drame unutar jedne pesničke vrste ipak ne doprinosi smutnji: preplitanje i variranje elemenata ipak poštuju određeni plan. Epska ekspozicija francuske tragedije i njen lirski završetak ne podrivaju njenu dominantno dramsku prirodu. Kod Goethea se nailazi na ideju o dominantni, koju možemo razumeti u duhu Jakobsonovog zasnivanja ovog pojma u teoriji, na osnovu koje je onda moguće preduzeti osnovno i najgrublje razvrstavanje književnosti u tri roda. Međutim, Goethe ovu osnovnu taksonomiju ne vidi kao razvrstavanje po kolonama, već kao krug¹⁶ čiji skelet oformljuju dela s jasnim dominantama, a razmaci se popunjavaju „primerima koji naginju jednoj ili drugoj strani” – čime se onda legitimiše mesto prelaznih, hibridnih vrsta. Istovremeno, povezivanjem „spoljašnjih oznaka” sa „unutrašnjim sastavnim delovima” ukazuje se „slika jednog prirodnog reda” (Gete 1991: 186), u kojem je dopušteno beskonačno dopunjavanje i nadograđivanje novim, još nepostojećim vrstama: i ovde se ogleda koncepcija *Bildung-a*,¹⁷ neprekidnog kretanja i metamorfoze u vremenu, odlika carstava i prirode i duha, koja obeležava Goetheove naučne radove i razmišljanja o književnosti, i predstavlja važnu temu njegovih književnih dela.

Jasno je da je na delu poduhvat taksonomskog sređivanja pesništva, analogan projektu koji se odvija na području biologije u 18. veku. Dakako, Goetheovo ozbiljno zanimanje za nauku, a posebno za botaniku, iskazano pre svega u njegovoj *Morfologiji biljaka (Versuch die*

¹⁶ Na sličan način Goethe simetrično organizuje boje u hromatski krug u svojoj *Teoriji boja*, pridružujući njihovim optičkim kvalitetima i estetske - simboličko, alegorijsko i mističko dejstvo (*Zur Farbenlehre*, 1810).

¹⁷ Uobičajilo se u istoriji književnosti da se susret Goethea i Herdera 1770. u Strasbourgu vidi kao početak Sturm und Drang perioda, a jedna od postavki koja predstavlja osnov ovog odlučnog uticaja Herderovog na mladog pesnika jeste upravo koncepcija istoričnosti, dinamičnosti u vremenu i razvoja kroz promenu - *Bildung-a*.

Metamorphose der Pflanzen zu erklären, 1790), upućuje na poznavanje stanja discipline, kao i upućenost u rad do dana današnjeg najuticajnijeg taksonoma, Šveđanina Carla Linneusa (Carla von Linnea). U izvesnom smislu Goetheova ideja o prirodnim formama poezije nastavak je Linneovog botaničkog poduhvata, ali istovremeno predstavlja i ozbiljnu debatu s Linneovim taksonomskim kategorijama. Premisa koja tvori temelj čitavog ovog projekta jeste Goetheovo uverenje da se methodska analogija između prirodnih nauka i područja izučavanja pesništva može uspostaviti, uprkos sve većoj specijalizaciji istraživača i fragmentaciji svih područja znanja (*Fächer*), što dovodi do izolovanja posebnih metoda unutar vlastitih disciplina. Linneov metod oslonjen je na posmatranje ogromnog botaničkog materijala, kojem sledi prepoznavanje i izdvajanja konačnog i operabilnog broja kvaliteta, na osnovu kojih je potom moguće razvrstati nepregledno mnoštvo biljnih rodova, familija i vrsta. Međutim, ono što Goethe zamera ovom metodu jeste njegova mehaničnost i statičnost, koje su 'neprirodne' u tom smislu da prirodne objekte tretiraju kao empirijske predmete i ne vide ih u njihovom dinamičnom, razvojnom i vremenitom vidu. Lineovska sistematika poštuje zatvorenu logiku klase – distinktivnih crta i kategorijalnih pojmova – konstituišući jednu konačan i autoreferencijalan sistem, dok se Goetheova koncepcija pomera ka odnosima elemenata u vremenu (Welldon 2010: 157). Objekti – botanike ili poetike – su podložni evoluciji i hibridizaciji, a iza njihovog pojavnog morfizma stoji suštinski kvalitet. Pred kraj beleške iz *Divana* on će govoriti o „prapočecima” (*Uranfänge*), u razmišljanju o baladi spominje Pra-jaje (*Ur-Ei*),¹⁸ u čemu se ogleda ideja o jedinstvenom arhetipu iz kojeg se izdvajaju raznovrsni oblici. Koncepcija prvobitne homologije začeta je u *Morfologiji biljaka*, gde se podrazumeva postojanje jedne Prabiljke (*Urpflanze*) čiji su varijeteti svi postojeći primerci flore;

¹⁸ Iz opet vrlo šturog teksta koji se posmatra kao Goetheova teorija balade, hipotetički je moguće govoriti o shvatanju balade kao arhetipskog žanra, kao primordijalnog pesničkog oblika koji ovaploćuje Prapoeziju.

analogno tome, tri prirodna oblika poezije izniču iz jedne Prapoezije (*Urpoesie*), a onda iz njih raznoliki pesnički žanrovi i vrste (Wellek 1981a: 213; Giljen 1980: 113).

Dilthey će, pišući Schleiermacherovu biografiju, povezati specifično *romantičku* hermeneutiku za tradiciju koju ocrtavaju Leibnitz, Goethe, Herder i postkantovska filozofija, tradiciju u kojoj se iza pojava oblika prirode i kulture ocrta formativna struktura duha. To bi predstavljalo osnovu za smenu koja se u romantizmu odigrava na planu teorije žanra, jer ona ne počiva isključivo na formalnim ili pragmatičkim kriterijima kao u klasicizmu, već postaje fenomenologija: žanr više nije viđen kao skup formalnih ili strukturalnih crta, već kao „mesto razmene između subjekta i objekta, unutrašnjeg i njegovog ospoljšanja, odnosno kao (ne)adekvatno otelotvorenje 'Ideje'” (Rajan 2007: 226). Ipak, Rajanova smatra da estetika ne ostaje 'sluškinja filozofije' u ovom kontekstu, već da dolazi do važnog metodološkog bogaćenja estetike, pa onda i poetike i teorije žanra, time što romantičari žanru pristupaju *interdisciplinarno* – kao filozofskom i psihološkom a ne samo mehaničkom fenomenu. Goetheov morfološka idealistička teorija prepoznata je kao seminalna: poput biljaka, žanrovi poseduju strukturu (*Gestalt*) koja nije „apstraktna shema ili norma”, već „individualni i karakteristični *oblik* dela” (Rajan 2007: 227). Međutim, dok Goethe govori o lirici, epici i drami kao o 'prirodnim formama poezije', Friedrich Schlegel ovakvu podelu pripisuje klasičnoj književnosti, dočim u modernoj postoji ili samo jedan žanr ili ih je beskonačno mnogo. U raspravu o žanru u predromantizmu i romantizmu ulaze i semiotički žanrovi poput ironije i alegorije, kao god i 'vrste osećajnosti' poput naivnog i sentimentalnog. Rezultantu romantičke rasprave o žanrovima, romantičku *fenomenologiju* žanra, konstituiše komplementarnost morfoloških teorija i teorija svesti, odnosno duha. Žanr je tako shvaćen kao prirodan, kao organski izraz svesti, samim tim uključen u proces razvoja duha, u *Bildung*, čime biva

smešten u istoriju i istorijski razvoj, a time se teorijski otvara prostor za pojavu novih žanrova (Rajan 2007: 227-8).

3. EMIL STAIGER

Premda Tilottama Rajan već u romantizmu vidi klicu fenomenološke teorije žanra (2007: 227-8), istorija književnonaučnih metoda nalaže striktnije i preciznije vezivanje fenomenologije, estetike i poetike i uočava ga, pre svega, u tekstovima Romana Ingardena. Kad je reč o teoriji žanrova najveći uticaj, bar u okviru evropske nauke o književnosti,¹⁹ imaju radovi Emila Staigera i Käte Hamburger.²⁰ Velika popularnost i snažan uticaj, kao i brz prodor u obrazovni sistem, učinili su od Emila Staigera tokom prvih posleratnih decenija, sve do 1968. godine, neku vrstu teorijske zvezde među germanistima, a u šire ocrtanom evropskom kulturnom krugu. Pomenute 1968, višestruko prelomne godine, nakon jednog polemički neodmerenog govora pada u nemilost mlađe generacije pisaca, a onda i teoretičara unutar nove paradigme koja odbacuje imanentizam kao poguban vid intelektualnog slepila. Iako je ova priča o 'usponu i padu' švajcarskog kritičara i teoretičara značajno odredila i odložila njegovu recepciju izvan nemačkog govornog područja, koncepcija književnih rodova i njihovih suštinskih kvaliteta predstavlja značajan pomak u odnosu na materijalističko shvatanje žanra, te otvara prostor za fleksibilnu i dijahronijski dinamičnu teoriju žanra – u kom pravcu se ova disciplina na sredokraći između istorije, teorije i kritike razvija. Moglo bi se čak, uz izvesnu slobodu, reći da Staiger preduzima poduhvat koji Goethe u

¹⁹ Delo Emila Staigera *Grundbegriffe der Poetik*, izvorno objavljeno 1946. godine, prevedeno je na engleski tek 1991. godine, četiri godine posle smrti švajcarskog teoretičara. Käte Hamburger je značajno ranije ušla u polje pažnje anglofone nauke o književnosti, jer je knjiga *Die Logic der Dichtung* prevedena 1973, pet godina pošto je objavljeno drugo izmenjeno i dopunjeno izdanje koje je relevantno za stavove ove autorke (prvo izdanje iz 1957. ozbiljnije je pritom modifikovano).

²⁰ Uzgred, oboje imaju napet odnos prema Ingardenu i oba dela koja su u polju pažnje ovog rada sadrže polemičke akcente, a katkad i neposrednu raspravu sa izvesnim Ingardenovim stavovima.

svojoj kratkoj belešci samo naznačava kao potencijal: „ipak bi se, možda, mogla napraviti shema koja bi u isti mah pokazala spoljašnje slučajne forme i ove unutrašnje neophodne prapočetke u nekom shvatljivom redu“ (Gete 1991: 185).

Posle rane faze tokom koje su njegovi radovi metodološki uokvireni duhovno-istorijskim pristupom (*Geistesgeschichte*), Staiger čita Husserla i Heideggera, te „fasciniran snažnim jezikom i impresioniran postavkom ontologije u *Biću i vremenu*“, zaokreće od Diltheyevog duhovnog metoda ka fenomenologiji (ne napuštajući nikako Schleiermacherov legat koji Dilthey imenuje kao hermeneutički krug). Staigerova je poetika oslonjena na hermeneutičko kretanje od vremenitog i individualnog bića književnosti – pojedinačnog dela kao intencionalnog predmeta – u kojem je Heideggerovo *Da-Sein* već sadržano i treba da bude otkriveno kao sama poezija, a ne kao nešto što leži iza ili ispod nje i što traži da poetsko iščezne da bi postalo vidljivo. Hermeneutički poduhvat podrazumeva prolazak kroz različite slojeve književnog dela²¹ s ciljem da progovori o čoveku mimo istorije i psihologije, ishodeći tako u specifičnoj filozofskoj antropologiji (Konstantinović 1978: 21-22; Richter 2010: 235). Njegovom se metodi zamera oslanjanje na intuiciju, čiji je rezultat odsustvo jasnih i preciznih pojmova, a u pristupu konkretnim tekstovima, koje vrlo detaljno čita, kritikuje se njegovo pribegavanje parafrazi umesto interpretacije teksta. Naročito će pod udar ovog tipa kritike doći Staigerovo delo *Osnovni pojmovi poetike* u kojem razvija postavke jedne opšte (a ne primenjene) poetike: Heinz Schlaffer će ga prokomentarisati dosetkom „više osnove nego pojma“ („mehr Grund als Begriff“) aludirajući na intuicionalističku zamućenost i skliskost pojmova kojima se teži da postavi poetički temelj (Richter 2010: 235).

Staiger se u samom Uvodu svog dela opire tradicionalnoj strategiji derivacije žanrova (odnosno žanrovskih karakteristika) iz disperzivne

²¹ Staiger se, u principu, oslanja na Ingardenovu koncepciju slojeva književno-umetničkog dela.

množine pojedinačnih dela, koje funkcioniše pod pretpostavkom da su najbolja dela svakog žanra ujedno i potpuna i idealna – pa samim tim i uzorna – njegova ostvarenja. Traženje zajedničkih imenitelja žanra u istorijskom i kulturnom mnoštvu (bez mogućnosti da se predvide buduće varijacije književnih vrsta) Staiger odbacuje kao vid predrasudne sistematičnosti čiji je karakter dogmatski (Štajger 1978: 31). S druge strane, nesporno je da svako delo poseduje crte koje ga tipiziraju i svrstavaju u određeni žanr. Staiger konstatuje da sistem pesništva počiva na mogućnosti uočavanja lirskog, epskog i dramskog, koji predstavljaju suštinske kvalitete, hajdegerovska „idealna značenja” žanra, koja se u delima lirike, epike i drame u različitim stepenima ’objavljaju’:

Menjanju je podložan sadržaj pesničkih dela koja prosuđujem prema ideji; pojedinačno delo može biti više ili manje lirsko, epsko, dramsko. [...]

Utoliko, u svakom slučaju, postoji povezanost između lirskog i lirike, epskog i epike, dramskog i drame. Pretpostavlja se da će glavni primeri lirskog biti nađeni u lirici, epskog u epici. Ne može se, međutim, odmah pretpostaviti i to da ćemo negde sresti čisto lirsko, čisto epsko ili čisto dramsko delo. Naše razlikovanje će, naprotiv, doći do rezultata da svako pravo pesničko delo u različitom stepenu i na različit način učestvuje u svim idejama rodova, a da različitost učešća utemeljuje nepregledno obilje istorijskih vrsta. (Štajger 1978: 32-33)

Čistota žanra je, dakle, akcidentalna, a postuliranje bezbrojnih mogućnosti mešanja žanrovskih karakteristika dopušta uspostavljanje jedne elastične genološke teorije. Staiger će dalje, u odelitim poglavljima, razmotriti suštine književnih rodova tragajući za svešću koja se konkretizuje u ilustrativnim pesmama, pripovetkama i romanima, te dramskim tekstovima. Ovde će biti predstavljeni suštinski kvaliteti lirskog i epskog roda, dok će dramsko, budući da se bitno ne susiće s temom ovog rada, biti zanemareno. Staiger na različitim

nivoima i s različitih aspekata uspostavlja relacije unutar trijade, a način njegovog izlaganja sugerise analoško-diferencijalnu strukturu među rodovima. Tako je onda lirsko i epsko moguće videti u nizu opozicija, odnosno kao kvalitete međusobno isključive i jasno razgraničene, ali takve da se mogu u različitim stepenima i proporcijama susretati unutar pojedinačnog književnog dela.

Polazeći od sloja zvučanja, Staiger u lirskom stilu uočava muzičku prirodu upotrebe jezika: pošto jezik lirike „ne re-produkuje događaj“(37)²² i pošto je „lišen logičke jasnoće“ (57), odnos materijalnog verbalnog znaka (zvuka) i značenja nije upućivanje, već jedinstvo. Ova stopljenost forme i sadržaja u lirici opire se tumačenju, shvaćenom kao princip analize, kojim se „rastavlja ono što je prvobitno bilo neobjašnjivo sjedinjeno“ (38): lirsko se doživljava, jer je ono raspoloženje s kojim se čitalac/slušalac usklađuje, a načelo empatijskog, intuitivnog saglasja jeste princip recepcije. Lirsko se približava muzici odsustvom referentnosti i svojim čulno-afektivnim dejstvom. Tu se, kaže Staiger, „nagoveštava mogućnost razumevanja mimo pojmova“, čime je „u lirici, čini se, sačuvan ostatak rajskog stanja“ (39). Iako ne uspostavlja dijahronijske odnose među rodovima, Staiger sugerise primordijalnost lirskog kao vida pred- ili vanrazumske kognicije karakteristične za stanje jedinstva subjekta i objekta.

Stopljenost subjekta i objekta znači da Ja i svet nisu odvojeni, odnosno da između njih nema nikakvog odstojanja i da njihov odnos nije odnos naspramnosti. Iskazni subjekt i njegov predmet „još ne stoje jedno naspram drugog“ (48), te sam lirski izraz ni na koji način ne predstavlja predmetnosti sveta van subjekta. Prožetost subjekta i objekta u lirskom iskazivanju jezik pesme lišava predstavljačke funkcije: reč ne stoji 'za' nešto ili umesto nečega, ona ne upućuje već

²² Radi bolje preglednosti, u ovom delu rada gde se predstavljaju Staigerovi pojmovi rodnih suština česti citati iz njegovog dela (Štajger 1978) su u bibliografskoj parentezi obeleženi samo brojem stranice. Ukoliko se pojavi citat ili parafraza iz nekog drugog izvora, on će biti kompletno naznačen.

izražava. Drugim rečima, uspostavlja se jedinstvo zvučanja i značenja koje je uslov i oblik razumevanja bez pojmova. Lirski pesnik kaže Ja tako da ga kazivanjem ne stvara ili oblikuje, niti ga u kazivanju poima, već Ja u kazivanju jeste, ono u pesmi prebiva. Lirski pesnik, veli Staiger, ništa ne postiže, već prepušten nadahnuću spontano stiče raspoloženje i jezik (44). Kategorija spontanosti, na kojoj su romantičari insistirali kao na principu intuitivne i trenutne kognicije kakvu pesništvo sadrži i prenosi, pojavljuje se u Staigerovoj koncepciji lirskog fenomena u istoj funkciji: pesnikovo je pevanje „nenamerno“ i kazuje trenutno raspoloženje (46). Delovanje pesme, odnosno princip njene recepcije, kao i kod romantičara, počiva na empatiji – na istovrsnosti stanja iz kakvog lirsko nastaje, koje je njegova suština i koje u čitaocu evocira. Kao što biva između pesnika i onoga o čemu govori, tako i između čitaoca (ili slušaoca) i pesme nestaje odstojanje, te 'lirska publika' ne traga za predstavljanjem, opažanjem ili poimanjem nečega što je van pesnika (uključujući i njegovo vlastito Ja postavljeno kao objekat), već se sa zvukom koji je značenje stapa u aktu recepcije koji je ultimativno ličan, usamljениčki čin (71-73).²³

Raspoloženje, kao vid afektivnog i refleksivnog stanja, odnosno načina na koji Ja u nekom trenutku jeste, po Staigeru predstavlja sadržaj lirske pesme. Ono je neposredno, jer su subjekt i objekt stopljeni, a pesmom se nastoji da se ta neposrednost makar prividno ovaploti.²⁴ Trenutnost raspoloženja ocrtava i temporalni okvir lirskog – s jedne strane, raspoloženje jeste „tok bez početka i kraja“ što „teži idealu neprekinutog lirskog postojanja koje umetnički više nije moguće i vodi potpunom samoukidanju“(46), dok s druge strane, pesma traži svoje

²³ Srodnost mnogih Staigerovih postulata s poetičkim stavovima romantičara vidljiva je i u čestom citiranju Goetheovih, Schillerovih i Herderovih razmišljanja o pesništvu; upravo na odlomcima tekstova potonje dvojice autora baziraju se njegove ideje o 'čitanju' lirskog.

²⁴ Staiger ovde ima na umu procesualnost nastajanja pesme kao jezičko-umetničkog artefakta, odnosno voljni i svesni rad na jezičkom i versifikacijskom oblikovanju – koji negira mogućnost 'prave' neposrednosti.

dokinuće i granicu, izbavljenje iz opasnosti od rasplinjavanja. Iz ove konstelacije sadržaja i njegovog 'nosioca' Staiger izvodi dve nužne karakteristike lirskog: jedna se tiče kratkoće kao osobine lirskog oblika, a druga vladavine prezenta kao paradigmatičnog vremena.

Stanovište po kojem lirika nužno mora biti smeštena u kraće pesničke oblike jeste stav koji se u poetikama različitih perioda neretko pojavljuje: Staiger smatra da ono što sprečava liriku od rasplinjavanja, čak i kada imamo posla s dužim formama, jeste princip ponavljanja (47). Različiti vidovi repetitivnih struktura vezanih prevashodno (ali ne i isključivo) za muzički, odnosno zvučni aspekt lirske reči, usaglašavaju se s raspoloženjem subjekta, kreirajući neverovatan diverzitet lirskih vrsta („varietas carminum“). Nepredstavljiva priroda lirskog očituje se takođe na planu nizanja smisaonih celina unutar pesme povlašćujući parataksu, s težnjom da olabavi ili sasvim ukine gramatičke, opazajne i logičke povezanosti – naročito kauzalne i finalne veze među elementima. Međutim, parataksa opet nije privilegovano svojstvo lirskog – na nju nailazimo i u epici. Osobenost lirske parataktičnosti jeste činjenica da su elementi parataktičnog niza nesamostalni, jer se opiru celovitosti, jasnoći i postojanosti, dok su u epici osamostaljeni svojom zatvorenošću i stabilnošću.

Druga pomenuta karakteristika – prezent kao gramatičko vreme lirike – u izvesnom je smislu konsekvencija neminovnog trenutnog uobrućavanja trajnog i vremenski neograničenog raspoloženja. Lirski iskaz je izraz sadašnjeg stanja i ponajpre ima oblik iskazivanja ja u prezentu. Staiger, naravno, ne tvrdi da poezija koja koristi neko drugo gramatičko vreme ne može biti lirska: ilustrujući primerima, on utvrđuje da gramatička vremena kojima se iskazuje prošlost imaju smisao drugačiji nego u epici, odnosno da ona konstituišu prošlost na suštinski različit način od epike. Prošlost se, kao tema lirike, pojavljuje – Staiger kaže „izranja“ – neuobličena i neimenovana, kroz slike koje nisu prostorno-vremenske, niti prikazuju spoljašnji niti unutrašnji svet, već „kao iz sna izranjaju i rasplinjuju se“. To je prošlost koja nije

oblikovana kao povest, koja je neistorična i u kojoj Ja ne „zadržava svest o svom identitetu“, već „iščezava u svakom trenutku postojanja“(78); ona se u lirskom ne konstituiše pomoću hronologije i logičkog sleda poput istorije – koja zahteva naspramnost subjekta i objekta – već je evokacija, drugi naziv za pretapanje prošlosti i sadašnjosti, za „odsustvo odstojanja između subjekta i objekta, za lirsku prožetost“ (79). Evokacija za Staigera postaje ključni odredbeni pojam lirskog, prerasta čisto temporalne odnose i označava svako prožimanje Ja i sveta: prošlost, sadašnjost, budućnost, svet ili priroda se evociranjem ne „oprisućuju“, ne ulaze u subjekt, nego jesu s njime stopljeni.²⁵

Kao što je već rečeno, Staigerova postavka epskog stoji nasuprot lirskom; u samom izlaganju on neprestano povlači linije razlikovanja, te će i ovde takav postupak biti upriličen. Za razliku od lirskog čije je osnovno obeležje evokativnost (po čemu uspostavlja izvesnu srodnost s muzikom), fenomen epskog dominantno karakteriše stil predstavljanja (i po tome je epika srodna likovnim umetnostima). Predstavljanje podrazumeva razdvojenost subjekta od objekta, pretpostavlja njihovu naspramnost: subjekt posmatra objekat kao predmet koji je van i nasuprot njemu, te „svekoliko zbivanje postaje stanje-pred (*Gegenstand*) posmatračem“ (99). Ova konstelacija podrazumeva određene karakteristike epskog subjekta (pripovedača), predstavljenog sveta, kao i rastojanja koje se između njih uspostavlja.

Epski pesnik je posmatrač, neaficiran duševnim stanjima i raspoloženjem. On „spram stvari stoji čvrsto, bez uzbuđenja“, vidi ih „sa jednog stanovišta, iz jedne perspektive“ i poseduje „identitet, stalnost u hujanju pojava“ (97). Za razliku od nestabilnog lirskog subjekta koji je stalno u nestajanju i nastajanju, epski pevač je postojan, usredsređen

²⁵ Staiger će uočiti sličnost ovakve prepletenosti s osećajem jedinstva s kosmosom i božanskim principom koji ga tvori u mistici. Ipak, za razliku od mistika koji u osećaju stopljenosti nalazi mir, lirski evokacija jeste za pesnika stanje ekscitacije, uzbuđenje.

na posmatranje sveta naspram sebe u kojem ne uzima učešća, on „stvari vidi i prikazuje na određen način“, „ukazuje na slike što se pojavljuju“ i „ne stapa se s događanjem“ (98-99). Reklo bi se da Staiger u velikoj meri ima u vidu i primarnu temu savremene mu teorije pripovedanja²⁶ – pitanje narativne perspektive, jer na više mesta naglašava stanovište epskog pevača, njegovu posmatračku aktivnost i stajnu tačku iz koje formira predstavljeno. Takođe će konstatovati da sama distanca između pripovedača i događaja može da varira, čak i unutar jednog epa, ali nikada ne biva ukinuta.

Analogna postojanosti pesnika u epici – pa u izvesnom smislu i njome uzrokovana – jeste stalnost epske metrike: ujednačenost ritma ostvarena stalnim brojem slogova i cezurom uspostavljaju stabilnost u zvučnom sloju epskog pevanja. Formulaičnost kao odlika epskog stila, korišćenje stalnih epiteta i druge srodne stilske odlike takođe, iako stoje na različitim nivoima, proističu iz postojanosti subjekta naspram objekta. Staiger takođe, citirajući Schillera, uočava samostalnost delova epske pesme (stihova i većih smisaonih i strukturalnih elemenata), koja se na nivou gramatičkog ulančavanja očituje kao parataksa, a na planu kompozicije kao jednostavno dodavanje.

Svet koji biva 'viđen' i predstavljen jeste svet događaja – delanje i zbivanje u prostoru i vremenu jesu sadržaj epskog prikazivanja. To je onda svet vremenit i procesualan, vezan za istorijsko vreme. Zbivanje stoji, kaže Staiger, „naspram posmatrača i utoliko što predstavlja prošlost“, ali se epski pevač ne stapa s prošlošću u evokaciji, već je posreduje sećanjem u kome se zadržavaju i prostorna i vremenska udaljenost kazivača od iskazanog (100). Ta distanca uzrokovana je svršenosti i fiksiranosti prošlosti, a epski je pevač prisutan predočavajući je. Stajna tačka epskog pesnika jeste čvrsto „ovde“ iz kojeg se postavlja pitanje o poreklu koje je u prošlosti. Otuda se u epici

²⁶ Koju bi možda bilo uputnije zvati teorijom romana, u okviru koje se naznačena problematika teorijski promišlja i pre no što dođe do svesnog disciplinskog uopštavanja u teoriju pripovedanja, odnosno naratologiju.

vazda postavlja pitanje „odakle“ – čime se omeđuje početkom istorijsko vreme i utvrđuje mesto epskog zbivanja u istoriji. I sam epski pesnik ima utvrđeno mesto u istoriji – njegova se funkcija određuje prema zajednici, u krugu slušalaca u primordijalnoj situaciji usmenog pripovedanja, u kojoj on progovara u ime zajednice istovremeno otelovljujući, „iznoseći na svetlost“ kolektivno sećanje. Ne treba gubiti iz vida da Staiger, govoreći o epskom stilu, kao uzor ima Homerov ep, a odlomke kojima ilustruje i argumentuje svoje tvrdnje mahom uzima iz *Ilijade* i *Odiseje*. On svakako ima u vidu i novovekovne epove, te roman i pripovetku kao žanrove epskog stila, ali u usmenoj epici uočava suštinu epskog kako se „još pojavljuje u donekle čistom vidu“, dok Homera vidi kao kraj usmenog i kraj epskog sveta (134). Pismenost donosi drugačiju vrstu sećanja i mišljenja, ona omogućuje i favorizuje hipotaktičko ulančavanje i logičko sekvenciranje, dok hrišćanstvo donosi novu koncepciju čoveka kao bića koje se u vremenu razvija i postaje „predmet jednog iskupiteljskog plana“ (ne čudi onda da je po Staigeru uzorni epičar hrišćanskog sveta – Dante). Ova dva istorijska 'dogadaja' bitno razlikuju usmenu i pisanu epiku: epska parataksa u izvesnom smislu naznačava moć usmenog epa da se potencijalno beskonačno proširuje umetanjem, dok je hipotaktična pisana epika strožije teleocentrična i prevashodno istorizuje čovekov život.

Staigerovo razmišljanje o suštinskim kvalitetima književnih rodova raskida s romantičarskim idejama o „dobima poezije“ kojima karakter daju lirsko, epsko i dramsko – najčešće upravo u tom poretku u istoriji – po fazama razvoja ljudskog duha; on prekida i s istorizmom Diltheyevog tipa i u svom anistorijskom imanentističkom projektu u genološkim kvalitetima razaznaje izvestan razvoj i sled koji stavlja u analogiju s Cassirerovim stupnjevima razvoja jezika,²⁷ „od emocionalnog

²⁷ Reč je o stupnjevima razvoja jezika koje Ernst Cassirer postulira u prvom delu *Filozofije simboličkih formi* (*Philosophie der symbolischen Formen: Die Sprache*, 1923): jeziku u fazi čulnog izraza, za koju Staiger drži da odgovara stupnju lirskog, jeziku u fazi opažajnog izraza koja odgovara epskom i, konačno, jeziku kao izrazu pojmovnog mišljenja što bi odgovaralo stupnju dramskog.

ka logičkom izrazu“ (187). Jasno je da Staiger pojmove rodni kvaliteta uopštava daleko iznad područja književnosti:

Pojmovi lirskog, epskog i dramskog jesu nazivi koje nauka o književnosti daje fundamentalnim mogućnostima ljudskog postojanja uopšte, a lirika, ep i drama postoje samo zato što područja emocionalnog, slikovitog i logičkog – kao jedinstvo i kao sled u kome se izdvajaju detinjstvo, mladost i zrelost – sačinjavaju čovekovu suštinu (188).

Premda prethodni navod upućuje na suštinsku uzajamnost i povezanost, pa i u izvesnom smislu relevantnost veza između domena književnog i domena ljudskog, te stoga poseduje elemente 'odbrane poezije', ono što se čini kao kudikamo značajniji doprinos nauci o književnosti – koliko god svojstva svakog od rodni kvaliteta mogla provocirati diskusiju – jeste koncepcija u kojoj se, uz očuvanje tradicionalne tipologije, postulira žanrovsko mešanje i hibridnost kao zatečeno stanje književne produkcije, a stepen prisustva (ili dominacija) rodnog kvaliteta kao kriterijum taksonomskog razvrstavanja. Pojedinačna književna dela, u najvećem broju slučajeva, „učestvuju u idejama svih rodova“ i samo „preovladavanje“ jednog kvaliteta određuje delo kao primarno lirsko, epsko ili dramsko (184). Sa Staigerovim *Osnovnim pojmovima poetike* se nastavlja i u modernu nauku o književnosti uključuje tradicija odbacivanja „ukrućenih“ rodova i „preskriptivistike“, kako Croce ogorčeno naziva normativne teorije rodova (Кроче 1995: 130-136), začeta u poetikama romantizma i srodnim im estetičkim razmatranjima.

4. KÄTE HAMBURGER

Goethe, postulirajući u pominjanoj belešci tri prirodna oblika pesništva, ostaje nedorečen, samo na nivou skice i upućivanja na pravac razmišljanja. Staiger se kreće u naznačenom pravcu, ocrtavajući bogat skup obeležja kojima se razaznaju i razlikuju stilski kvaliteti

apstraktnih ideja književnih rodova, ali zbog svog intuitivnog pristupa biva kritikovan za odsustvo naučne skrupuloznosti i logičke čvrstine. Käte Hamburger, čija je estetika takođe utemeljena u fenomenogiji, poduhvata se konstituisanja jedne logike književnosti u kojoj se susreću filozofija književnosti i praktična kritika.

Uporište čitave koncepcije Käte Hamburger počiva na svesti o književnost kao verbalnoj umetnosti i značaju jezika u središtu određenja odnosa književnosti i stvarnosti. Jezik, međutim, ne pripada samo književnosti, već svakoj svesnoj ljudskoj aktivnosti, te je jedan od glavnih zadataka *Logike književnosti* da utvrdi kako se jezik pesništva (pesmotvorni jezik) razlikuje od jezika nefikcije i 'običnog života' (nepesmotvornog jezika). Ovaj je zadatak srodan drugim nastojanjima iz 50-ih i 60-ih godina prošlog veka da se u okviru teorije književnosti, usled snažnog podsticaja iz lingvistike, razmišlja o distinktivnim crtama pesničkog jezika. Vrlo važan oslonac u pitanjima lingvistike Hamburgerovoj predstavlja Karl Bühler, čiji su radovi o funkcijama jezika unutar dijagrama komunikacije²⁸ predstavljali polazište i jednoj od najuticajnijih koncepcija o jeziku književnosti – onoj Romana Jakobsona. Jakobson konstatuje da jezik književnosti povlašćuje poetsku funkciju jezika koja je dominantna pesničke upotrebe jezika i koja raskida pragmatičan odnos između selekcije i kombinatorike unutar jezičkog sistema, odnosno, koja potire semantičku neutralnost uklapanja leksike sa sintagmatikom u kreiranju poruke, privlačeći time pažnju na samu poruku ne samo kao informativni sadržaj koji pošiljalac upućuje primaocu, već kao podjednako važan i smisaono funkcionalan jezički oblik (Jakobson, 1966: 285-326).

Käte Hamburger, za razliku od Jakobsona, ne preduzima funkcionalnu analizu jezika komunikacije, već u okviru pretpostavki logike uspostavlja jednu teoriju iskaza na kojoj se zasniva teorija pesništva (1976: 27). Budući da je unutar logičkog baratanja iskazima

²⁸ Karl Bühler, *Sprachtheorie*, 1934.

neophodno odrediti njihovu istinosnu vrednost, teorija pesništva se u *Logici književnosti* zasniva kao teorija književnih rodova zasnovanih upravo na liniji njihovog odnosa prema stvarnosti. U pogledu osnovne genološke podele Hamburgerova revidira i odbacuje tripartitnu Goetheovu koncepciju prirodnih formi pesništva i opredeljuje se za Aristotelovo razlikovanje mimeze naspram ličnog govora, iz čega izvodi binarnu podelu književnosti na mimetičku (koju češće naziva fikcionalnom) i lirsku. Fikcionalno pesništvo obuhvata epiku i dramu, kao mimetički rod kategorijalno različit od lirskog.

Da bi objasnila ovu podelu, ona polazi od ustanovljenja pojma iskaza unutar vlastite fenomenološke koncepcije.²⁹ Iskaz (*Aussage*), prema Hamburgerovoj, predstavlja jezičku subjekt-objekt strukturu ili relaciju čiji su karakter i funkcija određeni prevashodno iskaznim subjektom – čak njemu identični – dok je objekat iskaza intencionalno impliciran u subjektu (1976: 59). Svaki iskazni subjekt (za koga će Hamburgerova alternativno koristiti i teorijski pojam Ja-Origo) predstavlja tačku u vremenu i prostoru, nultu tačku dekartovskog koordinatnog sistema koju Sada i Ovde zaprema Ja doživljaja i iskaza (1976: 87). Sledeća temeljna pretpostavka za razvrstavanje pesništva jeste ta da je svaki iskaz uvek iskaz stvarnosti: budući da je stvarnost određena iskaznim subjektom, objekat iskaza (ono o čemu je iskaz) je bez odredbenog značaja za istinitost iskaza. Dakle, iskazi pravog subjekta, čak i kad su o nepostojećim ili iluzornim objektima, jesu iskazi stvarnosti.

Utvrdivši načelne pojmove i relacije, Hamburgerova potom prelazi na analizu izvesnog broja književnih pripovednih tekstova,³⁰ i to isključivo onih u kojima se odvija pripovedanje u III licu, u čijem jeziku

²⁹ Pošto formalna logika apstrahuje vezu iskaza i medija prirodnog jezika, za svrhu logike kakvu Hamburgerova primenjuje na pesničke iskaze, neophodno je ovo redefinisavanje ili preciznije određenje samog temeljnog pojma, pa se u tom domenu Hamburgerova teorijski pomera ka lingvističkim pristupima Emile Benvenistea i Haralda Weinricha.

³⁰ S obzirom na to da prevashodni ineteres ovog rada predstavljaju epika i lirika, deo u kojem se Käte Hamburger bavi dramom nije uključen u ovo razmatranje.

uočava izvestan broj nelogičnih i agramatičnih pojava. Glagoli unutrašnjeg stanja ili psihičke aktivnosti, koji su prirodno ograničeni na subjekt I lica, u pripovedanju bivaju primenjivani sa subjektom u III licu. Tipičan gramatički oblik retrospektivnog pripovedanja – preterit – u fikcionalnom pripovedanju, ispostavlja se, ne ponaša se kao prošlo vreme: za njega se vezuju prostorni i vremenski adverbijali koji upućuju na sadašnjost i blizinu. Budući da Sada i Ovde iskaznog subjekta fikcije – pripovedača – nije u prošlosti, Hamburgerova zaključuje da se epski preterit onda odnosi na nultu tačku koordinatnog sistema fikcionalnih Ja-Origines, odnosno likova u priči. To znači da on gubi ne samo gramatičko značenje prošlosti, već i funkciju informisanja o prošlosti saopštenih činjenica – samim tim gubi i fakticitet (1976: 84-98). Deiktičke uputnice, takođe, prelaze iz egzistencijalnog polja pokazivanja u pojmovno polje simboličkog upućivanja. U nastavku će Käte Hamburger analizirati i gramatičku i iskaznu strukturu doživljenog govora, koju kvalifikuje kao „najveće umetničko sredstvo fikcionaliziranja epskog pripovedanja”, konstatujući da i ovde dolazi do pomeranja prostorno-vremenskog sistema relacija (sistema stvarnosti) u fiktivni sistem koji je bez-vremen.³¹ Važan preduslov za zaključke do kojih Käte Hamburger dolazi jeste činjenica da pod epskim pripovedanjem ona podrazumeva samo *Er-Form*, odnosno heterodijegetičku naraciju, te u svojoj analizi postavlja pitanja o stvarnosnom karakteru pripovedača kao neposredne govorne instance pripovednog teksta, ali isto tako i autora i čitaoca/čitalaca koji predstavljaju instancu realnog ja što doživljava fikciju. Za oba slučaja,

³¹ Analiza doživljenog govora koju Käte Hamburger ovde demonstrira izvršiće vrlo ozbiljan uticaj na strukturalističku naratologiju - jezičku barijeru koja postoji između nemačke nauke o književnosti i frankofone i anglofone prekoračuje Dorrit Cohn, Austrijanka po poreklu, istaknuta naratološkinja koja predaje na nekoliko američkih univerziteta, i koja u knjizi *Prozirne svesti (The Transparent Minds, 1978)* piše o načinima predstavljanja svesti u tradicionalnom pripovedanju, metodološki se oslanjajući na postulate Gerarda Genettea i Franza Stanzela, čime praktično nastavlja rad Hamburgerove vezan za detaljnu analizu konkretnih tekstova i time otvara plodno područje istraživanja fenomena slobodnog neupravnog govora u okviru naratologije.

iskazi fikcionalnog pripovedanja (pripovedano) ne odnose se na pravog subjekta pripovedanja i njegovog polja doživljaja i iskustva (realni Ja-Origo), već na fikcionalne karaktere (fiktivni Ja-Origines): iz toga proishodi da pripovedni iskazi ne predstavljaju iskaze stvarnosti.

Nasuprot mimetičkom rodu stoje tekstovi lirskog roda, koje Käte Hamburger definiše kao iskaze stvarnosti koji poseduju izvesne specifičnosti u odnosu na iskaze stvarnosti u 'običnoj', saopštavajućoj (istorijskoj, teoretskoj ili pragmatičkoj) upotrebi jezika. Zasnivanje lirskog iskaza stvarnosti počiva na dve pretpostavke. Jedna je tvrdnja da je upotreba jezika uvek kada ne oblikuje fiktivne Ja-Origines – iskaz. Druga jeste činjenica da jezički manifestovano mišljenje pojavljuje u dve međusobno suprotne i isključive mogućnosti: ili kao iskaz jednog subjekta o jednom objektu, ili kao funkcija koja stvara fiktivne subjekte. Lirsko pesništvo, tako, predstavlja iskaz jednog subjekta – lirskog Ja, koji jeste iskaz stvarnosti, ali koji ne iskazuje objekat (nije 'o objektu'). Za razliku od saopštavajućih iskaza stvarnosti, lirski ne iskazuje informacije, ne posreduje znanje ili istinu o objektu i time se izdvaja iz onoga što Hamburgerova naziva „sklop stvarnosti”; drugim rečima, to je iskaz koji ne poseduje referencu prema objektima stvarnosti. Iskaz se onda vraća u sebe samog, na aspekt subjekta, kao izveštaj specifičnog doživljaja subjekta: lirski iskaz je tako kantovski lišen svakog interesa u pogledu objekta po sebi, on nije predmetan, već smislen i ne reprezentuje nikakav privid, iluziju ili fikciju (1976: 228-261). Reč u lirici je neposredovana, ona direktno iskazuje lirsko Ja i njegovo polje doživljaja (doživljaj objekta, a ne objekat doživljaja); nasuprot tome, reč u fikciji ima posredničku funkciju – ona je u službi oblikovanja fiktivnog, iluzornog sveta. S obzirom na to da lirsko Ja iskazuje doživljaj objekta, sačuvana je subjekt-objekt struktura, a budući da je iskazni subjekt realan, bez obzira na to da li je doživljaj objekta stvaran (kad se lirsko Ja poistovećuje s autorom/pesnikom) ili fiktivan, očuvana je stvarnost subjekta, te su tako ispunjena dva neophodna uslova da se lirski iskaz potvrdi kao iskaz stvarnosti.

Konačno, Käte Hamburger izdvaja dva posebna oblika: baladu, „epsko-fikcionalnu vrstu pjesništva u lirskom prostoru” i pripovedanje u prvom licu definisano kao „autobiografski oblik koji izvještava o zbivanju i doživljavanju što se odnosi na pripovjedača u prvom licu” (1976: 280, 294). Naročitost ova dva oblika, njihova pozicija između lirike i epike, ili u prelivanju unutar oba domena, ne samo da još jednom potvrđuje nedostatnost čvrstih i zatvorenih kategorija, već i upućuje upravo na oblast u koju spada najveći deo romantičarske poezije, i praktično sve Wordsworthove pesme *Lirskih balada*.

III

NARATIVNO vs. LIRSKO

Iako je Tzvetan Todorov novu disciplinu koja dominira književnoteorijskom scenom šezdesetih godina prošlog veka imenovao tek 1969, naratologija se konstituiše kao unekoliko posebna teorijska oblast³² u nauci o književnosti tokom druge četvrtine 20. veka, prevashodno u radovima ruskih formalista³³ i Mihaila Bahtina, a potom anglosaksonskih teoretičara romana poput Percy Lubbocka, Normana Friedmana i Wayne Bootha i pomalo skrajnutih iako neobično značajnih Nemaca poput Eberharda Lämmerta ili Francuza poput Jeana Pouillona. Isprva usredsređena prevashodno na roman i donekle na pripovetku, naratologija je imala 'oblik' teorije proze, svedena na ono što tradicionalna taksonomija podrazumeva pod proznim epskim vrstama. Northrop Frye govori čak o „romanocentrizmu” koji poredi s ptolomejskom perspektivom u posmatranju pripovedne književnosti, te,

³² Njena posebnost je pokatkad i osporavana, ponajviše usled činjenice da koristi metodologiju koja joj nije specifična i, svakako, zbog nemogućnosti da valjano odredi vlastiti predmet i domen (Solar 1974: 22).

³³ Već u toj ranoj fazi nagoveštava dva svoja 'agregatna stanja': razbarušeno, poletno esejiziranje kroz koje su razbacane oštroumne generalizacije inicirane 'čitanjem' određenog teksta, u radovima Viktora Šklovskog, s jedne strane, i precizno, analitično, naučno razvrstavanje i sistematizovanje čiji je vrhunac, svakako, *Teorija književnosti* Borisa Tomaševskog, s druge strane. Iza ova dva 'stila' ili pristupa, u okviru jedne metodološke postavke, nazire se ono što Culler u čuvenom tekstu „S one strane tumačenja” (“Beyond Interpretation”, 2001: 3-20) prepoznaje kao dva različita zadatka studija književnosti – proizvođenje interpretacijâ i konstituisanje poetike (Culler 2001: 3-19). Naratologija se, takođe, uspostavlja kao disciplina razapeta između analize konkretnih tekstova i pokušaja da se ustanovi teorijski osnov, dovoljno uopšten i elastičan, koji bi mogao da obuhvati to mnoštvo tekstova – doduše, uz prilično jasnu sklonost ka potonjoj tendenciji.

sledstveno tome, poziva na kopernikanski obrt (Frye 1959: 304). Ovaj poziv na relativizaciju viđenja pripovednog domena svakako još uvek nije proglas o „beskrajnim pričama sveta” koje je postoje i u „mitu, legendi, basni, bajci”, te u „istoriji, tragediji, komediji, drami, mimu”, ali i u „slici, vitražu, filmu, vestima, konverzaciji” (Barthes 1966: 1). Patrick O’Neill dopunjuje ovu, kako sam kaže, „već obilatu listu”, još i snovima i sanjarijama, šalama i reklamama, psihoanalitičkim sesijama, vremenskom prognozom, profesionalnim rezimeima i ispovestima s odra (O’Neill 1994: 11). Ono što signalizira ovaj skicirani potez od pedesetih godina ka kraju veka, jeste očiti, i još mnogim primerima potkrepljiv trend širenja polja unutar kojeg naratologija ima upotrebnju vrednost (da prenebregnemo nadobudnu formulaciju o „širenju polja naratologije”). „Romanocentrizam” je nostalgični arhaizam koji upućuje na vremena u kojima se nauka hvatala ukoštac s ’tačkom gledišta’ i verbalnom proliferantnošću pripovedača, naspram kojeg stoje moderne ekstremne tvrdnje o tome da u svemu ima priče ili da sve može biti priča ili, pak, da sve jeste priča, samim tim što je naracija osnovna kognitivna matrica čovekovog uma.

Sama činjenica da se o ’prisustvu’ naracije razmišlja i unutar takvih semantičkih sistema koji su ne samo izvan književnosti kao specifične jezičke delatnosti, već i izvan jezika kao medija, a u predelima u kojima se značenje ostvaruje ili manifestuje slikom, pokretom, zvukom ili nekom kombinacijom znakovnih sistema, upućuje na temeljni problem naratologije kao naučne discipline – pitanje određenja njenog osnovnog pojma. Prosto rečeno, neophodno nam je odgovoriti na pitanje šta je naracija da bi se onda naracija (ili narativno, kao svojstvo ili kvalitet) prepoznavali, razaznavali ili uočavali u raznovrsnim artefaktima čovekove proizvodnje značenja. U posebnom slučaju ovog rada, nužna je makar okvirna, radna definicija narativnog, koju je moguće primenjivati u ’antagonističnom’ okruženju lirskog. Ispostaviće

se da se i ovako skromno formulisanom zahtevu teško udovoljava; jedini, valjda, konsenzus koji vlada među mnogobrojnim naratolozima jeste onaj koji se tiče nemoći naratologije da valjano odredi svoj osnovni pojam i predmet. Da stvar bude gora, autentičnih pokušaja da se zadre u tu problematiku, kao jednu od oblasti naratologije, nema previše: većina opštih naratoloških priručnika koji problemski sumiraju i ponekad vrlo zanimljivo i plodno restrukturiraju pojedinačne neuralgične tačke ove discipline, ostaje na pukom popisu najpoznatijih pokušaja da se odgovori na odredbeno pitanje o narativnom. Imajući u vidu specifičnu problematiku ovoga rada, koja se tiče prisustva narativnog u lirskom tekstu, nužno će biti razmotriti prvo neke, po našoj oceni, zanimljive i podsticajne pokušaje da se definiše pojam naracije ili narativnog – kako one koji tretiraju narativno kao zaseban fenomen, tako i one koji narativno konstituišu u jednom širem kontekstu relacionih definicija, u kojem se narativno određuje naspram raznovrsnih pojava iste klase. U okviru potonjih, često je uspostavljanje relacije (najčešće opozicije) između pojmova narativnog i lirskog.

1. NARATIVNOST

Premda deluje kao puki retorički ukras, nije bez težine konstatacija Didiera Costea da opšti pojam koji predstavlja središte discipline nazvane naratologijom – *narrative* – „nema suštinu”, jer je sama reč u engleskom (kao i u francuskom i nemačkom) jeziku – pridev a ne imenica (Coste 1989: 4). Stvar se na srpskom dodatno komplikuje činjenicom da ne postoji način da se ovaj pojam adekvatno prevede (čak ne postoji ni saglasje oko toga kako ga konvencionalno prevoditi u stručnoj literaturi). *Narrative* je, praktično, poimeničeni pridev³⁴ koji, po

³⁴ Osim dopuštenog „narativno”, pridev *narrative* može biti preveden i kao „pripovedno” (koji pripada činu pripovedanja ili koji pripada pripovednom tekstu) i kao „pripovedačko” (koji pripada pripovedaču). Odabir jednog od potonja dva nesinonimna prevodna rešenja ima ozbiljne metodološke konsekvence: birajući, na primer, na

potrebi, označava 'pripovest' (kao proizvod naracije) ili 'pripovedni tekst', dok *narration* upućuje na proces konstituisanja *narrative*, bar kad je reč o primarnom, rečničkom značenju. U praksi, problemi se samo množe, usled činjenice da se pojam narativnog pojavljuje u raznim disciplinama, pripisuju mu se različiti stepeni opštosti i pripadnost raznorodnim klasifikacijama u kojima, čak ponekad okupira više razreda, označava istovremeno nekoliko ne baš saglasnih stvari.

Ipak, ako pođemo od osnovne distinkcije koju podrazumeva par pojmova *narrative* – *narration*, odnosno *pripovest/pripovedni tekst* i *pripovedanje*, jasno je da imamo posla s objektom, s jedne strane, i procesom, s druge. Inherentna dvojnost pojma *narrative*, kao istovremeno apstraktnog (latentnog) i materijalnog (manifestnog) entiteta, u nauci je opisana posredstvom modela *fabule* i *sižea*, odnosno *priče* i *diskursa* (i svih srodnih opozicija koje ciljaju na ovo temeljno razlikovanje). Time je, u najširem, opisan areal u kojem se manje-više kreću određenja naracije u krilu strukturalizma, dok poslednje dve decenije prošlog veka u naratologiju uvode bar još jedan pojam vezan za transaktivnu (ili kako se to danas kaže, s manje psihološke obojenosti, interaktivnu) prirodu narativnog čina i koji se, najčeše, određuje kao *narativnost*³⁵ ili *narativna funkcija (narrativity)*, zamišljen kao odredbeni kvalitet teksta (semantičkog artefakta) koji ga čini narativnim.

U prvom izdanju svog *Rečnika naratologije* iz 1987. godine, Prince narativnost određuje kao:

Skup svojstava koja karakterišu pripovedanje (*narrative*) i razlikuju ga od onoga što nije pripovedanje; formalne i

određenim mestima „pripovedačko”, verovatno je da se svrstavate se među one koji veruju da nema naracije bez pripovedača (a to nije slučaj sa svim naratolozima). Ulaženjem u još preciznije potankosti stvar se progresivno komplikuje.

³⁵ Koju bismo, bez mnogo zazora, mogli prevoditi i kao „narativitet”, prizivajući jednu drugačiju tradiciju od one koja pojam formira u savremenoj nauci, ali vrlo podsticajnu, kako pokazuje razvoj naratologije od Käte Hamburger, preko Paula Ricoeura, pa do sve Ann Banfield i Monike Fludernik.

kontekstualne crte koje pripovedni tekst čine manje ili više pripovednim.

Stepen narativnosti datog pripovednog teksta zavisi delimično od opsega u kojem taj tekst ispunjava čitaočevu želju time što predočava usmerene temporalne celine (prospektivno od početka ka kraju i retrospektivno od kraja prema početku), koje uključuju nekakav sukob i sastoje se od diskretnih, specifičnih i pozitivnih situacija i događaja, smislenih u terminima ljudskih (tj. humanizovanih) poduhvata i svetova (Prince 1992: 64).

U Princeovoj definiciji (koja sažima odredbe narativnosti nekoliko prilično raznorodnih metodoloških stajališta) naznačena je temeljna problematika pojma. Narativnost je odrediv skup tekstualnih svojstava kojima se tekst definiše kao narativan, odnosno čijim se odsustvom negativno definišu nenarativni tekstovi. Dalje se kaže da postoje različiti stepeni narativnosti, odnosno da tekstovi mogu biti manje ili više narativni. Nejasno je, međutim, kako se skup opisanih svojstava 'stepenuje', kako varira količina narativnosti u jednom tekstu ako je za 'prisustvo' narativnosti nužna realizacija svih svojstava iz navedenog skupa. Ako nedostaje neka crta, da li je onda tekst samo manje narativan ili je nenarativan?

Izneto razumevanje odražava aporije esencijalističkog pristupa pripovedanju kakav diktiraju pristupi koje možemo okarakterisati kao u širem smislu strukturalističke, suočeni sa tada još relativno svežim upadima poststrukturalističkih razmišljanja na teren naratologije.³⁶

³⁶ U drugom delu Princeove odrednice kaže se da stepen narativnosti u izvesnoj meri zavisi i od mogućnosti teksta da ispunjava čitaočeve želje, vezane za progresiju, konflikt i sl. Nejasno je, u prvi mah, da li je tu podrazumevana neka vrsta čitalačkog očekivanja u pogledu žanrovskih i drugih konvencionalnih svojstava (saglasno teorijama čitanja), ili je pak u pitanju viđenje pripovedanja kao psihodinamičke semioze (kako to razumeva Peter Brooks, inače naveden u podnožju ove rečničke jedinice kao referenca). Brooksova nesistematična, metaforična, na psihoanalizi zasnovana teorija pripovedanja, razmatrana u tri godine od *Rečnika* starijoj knjizi *Iščitavanje zapleta* (*Reading for the Plot*, 1984), predstavlja paradigmu zaokreta naratologije ka novim načinima razmišljanja: Prince je uključuje u svoj *Rečnik*, što svedoči o relevantnosti kako Brooksa, tako i 'male revolucije' u teoriji pripovedanja.

Ono što se upravo u godinama izlaska Princeovog *Rečnika* dešava jeste dovršavanje polemikâ i sumiranje strukturalističkog nasleđa, simultano sa pojavljivanjima značajno drugačijih pogleda na pripovedanje, obeleženih pre svega Foulcautovom koncepcijom diskursa i dekonstrukcijom. Izlaskom iz začaranog kruga ocrtanog koncepcijom znaka i verbalnog sadržaja koji sadrži sve što je u potrazi za smislom potrebno, otvaraju se područja odsutnog, sugerisanog, prećutanog, lažnog, maskiranog, virtualnog, potencijalnog, pa se naratologija razlistava i širi u različitim pravcima, integrišući u sebe metodologije mnogih disciplina. Sve ovo zajedno, paradoksalno, donosi inovativne uvide upravo u prostor verbalnog sadržaja pripovednog teksta. Taj krug je donekle naznačen i Princeovom dopunom u sledećem, prerađenom izdanju *Rečnika naratologije*, petnaestak godina docnije:

Dalje, na narativnost utiče odsutno iz pripovedanja, kao i bogatstvo i raznolikost virtualnih umetnutih pripovesti.

Nasuprot stepenima narativnosti (ili zajedno s njima), moguće je razlikovati moduse narativnosti (Ryan 1992), kao što su prosta narativnost bajke ili urbane legende (gde semantička dimenzija teksta proističe primarno iz linearnog zapleta koji se plete oko jednog problema), složena narativnost Balzaca, Dickensa ili Dumasa (gde se narativna struktura pojavljuje i na makro- i na mikrotekstualnom nivou i gde se semantička integracija odvija između glavnih i sporednih linija zapleta), figuralna narativnost lirskih, historiografskih ili filozofskih tekstova (u kojem slučaju pošiljalac ili primalac konstruišu priču preoblikujući univerzalne tvrdnje, kolektivne entitete i apstraktne pojmove u posebne likove i događaje) i instrumentalna narativnost propovedi i rasprava (gde se narativne strukture što se pojavljuju na mikrotekstualnom nivou funkcionišu kao puke ilustracije ili

razjašnjenja nenarativnog makrotekstualnog nivoa) (Prince 2011: 121-2).

Prince, osim natuknice o narativnim odsustvima – o čemu je raspravu praktično on sam i započeo u tekstu „Neispričano” (Prince 1988) – i sistemima umetanja kao načinima razvijanja pripovesti, dodaje i rezime važnog teksta Marie-Laure Ryan u kojem se o narativnom razmišlja kao o diskurzivnom ili tekstualnom modusu – o jednoj od matrica humanog procesiranja znanja i uvida u sebe i vlastito mesto u svetu. Prostor koji Prince u jednoj rečničkoj jedinici daje ovom tekstu reklo bi se da naglašava važnost članka u kom se na akademski dostatan, obavešten, analitičan i argumentovan način, raskida s tradicionalnim, striktnim i nakon klasicizma nelagodnim podelama na rodove i žanrove.

Potruga, dakle, za kriterijem ili kvalitetom narativnog – otpočeta prevashodno s obzirom na korpus književnih tekstova epske vrste, te proširena i na liriku i dramu – izlazi izvan književnosti kao teritorije za koju je naracija karakteristična, upućujući na postojanje narativnog fenomena i u drugim oblastima čovekove jezičke prakse, u vanknjiževnim žanrovima poput filozofije, istorije, juridičkog govora, potom u svakodnevnoj anegdotskoj praksi, te oblikovanju ličnog iskustva kao privatne pripovesti (da spomenemo samo najvažnije oblasti o kojima sada već postoji i stručna literatura zavidnog opsega). U duhu Barthesove opomene iz „Uvoda u strukturalnu analizu pripovesti” da su priče svuda oko nas, pa i izvan jezika, naratologija sve više pažnje obraća fenomenima pripovedanja u vizuelnim medijima, ponajviše filmu i stripu, ali i slikarstvu i fotografiji, pa i dalje, muzici ili multimedijalnim projektima. Ovakva ekspanzija naratološkog terena nužno revalorizuje svaku 'staru' predstavu o tome šta je naracija, budući da jednostavna definicija priče koju neko priča (ili koja se priča), postaje nedostatna.

Marie-Laure Ryan sasvim umesno zapaža da nije bio naročiti problem definisati narativnost dok se pripovedanje posmatralo kao isključivo svojstvo epskog: tekst u kojem pripovedač priča priču jeste narativni tekst, i samo je još potrebno dopuniti definiciju formulisanjem semantičkih osobina zapleta, budući da je zaplet „konstituiše i daje čvrstinu strukturi priče”. Ako su lirska poezija, filozofija, pravo ili svakodnevni život u stanju da ovaplate svojstvo narativnog, onda je nužno razmotriti zavisnost ovog svojstva od eksplicitnog prisustva zapleta. Izlaskom teorijskog domašanja pojma narativnosti iz zavetrine usmenog ili pisanog književnog epskog teksta u prostore neepskog, neknjiževnog i neverbalnog, upućuje, veli Ryanova, više na potrebu za fenomenološkim nego semantičkim rešenjem problema, budući da akcenat više ne može biti na „formalnim svojstvima narativne strukture, već na modusu njihovog pojavljivanja u datom tekstu” (1992: 368-9).

Zamisao ruskih formalista, sažeta u *Teoriji književnosti* Borisa Tomaševskog, temelji se na uočavanju jednog od ključnih fenomena pripovednog teksta – sekvencijalnosti, kao principa konstruisanja. Uz podrazumevanu sukcesiju jezičkog materijala, kao osobine književnog medija, Tomaševski upućuje na činjenicu o postojanju još dva niza unutar pripovednog teksta – jednog apstraktnog, kojeg je moguće derivirati iz aktuelnog dela, i koji počiva na logičko-hronološkoj povezanosti između osnovnih konstitutivnih jedinica niza, motiva, i koji on naziva *fabulom*, te *sižea*, drugog, aktuelnog niza motiva ulančanih estetičkim principom, i kojeg sobom čini sâm tekst (Томашевски 1972: 196-201). Zaneti materijalom i konstrukcijom, kao bazičnom metaforom vlastitog književnoteorijskog projekta, formalisti, u formulacijama Tomaševskog, konstatuju više važnih osobina narativnog teksta, od kojih će mnoge predstavljati polazišta za neke buduće pokušaje da se odredi suština narativnog fenomena. Osnovna dijada fabula - siže viđena je kao najveće postignuće formalističkog ispitivanja

pripovedanja, binarna opozicija oko koje se čitava strukturalistička naratologija okreće, dodatno određujući i raščlanjujući njene elemente. Tomaševski pokušava da odredi i minimalnu jedinicu pripovednog teksta kao tematsku kategoriju realizovanu u jeziku i naziva je motivom, da bi potom postulirao ideju teksta kao nizova motiva, čiji principi nizanja upućuju na prirodu ili kvalitet tih tekstova. Prilično nebrižljivo određenje motiva unekoliko zamućuje pojmove fabule i sižea, utoliko što Tomaševski i fabulu i siže određuje kao slične ili srodne ali neidentične nizove motiva,³⁷ nedovoljno jasno upućujući na činjenicu da fabula predstavlja apstraktan niz koji je moguće verbalizovati, ali koji nije suštinski određen jezikom. Jedino bi, dakle, fabula mogla biti 'prenosiva' iz medija u medij, budući da je kao model nezavisna od medija kojim se formuliše. Odatle bi se mogao izvesti zaključak da bi fabula mogla biti najmanji zajednički imenitelj naracije, ili makar jedno od njenih distinktivnih obeležja; drugačije rečeno, svako fabuliranje predstavljalo bi naraciju. S druge strane, siže je puka dijagnoza teksta kao artefakta utemeljenog u materiji: samim tim on, iako fabulu sadrži, nije joj ekvivalentan. Određenje i fabule i sižea kao nizova motiva sugeriše zaključak da fabula i siže mogu biti zamišljeni kao dva skupa motiva, od kojih je fabula podskup sižejnog skupa. Iz ove zamisli razvija se docnije u naratologiji, počev od Seymoura Chatmana, ideja da siže kao narativni tekst (i širi skup) sadrži i nenarativne elemente, od kojih se najčešće (pa već i kod samog Tomaševskog) navode opis, dijalog i izlaganje (u smislu eksplanatornog ili diskusionog govora koji ne pripada razvijanju fabularnog toka).³⁸

³⁷ Tomaševski u finalu svojih određenja veli da je fabula „ukupnost motiva u njihovoj logičkoj uzročno-vremenskoj vezi”, dok je siže „ukupnost istih motiva u zastopnosti i vezi koju im delo daje” (Томашевски 1972: 200).

³⁸ Još jedan pojam za koji ne postoji nedvosmislen i svakom jasan termin: u engleskim tekstovima figuriraju termini *exposition* ili *argument* (ili pak oba, kakav je slučaj kod Chatmana) i upućuju na tip diskursa kojim se izlaže nekakav problem, bilo u obliku autoritativnog ili eksplanatornog iznošenja ili u vidu debate. Sam pojam 'diskurzivnog', upotrebljen u značenju kakvo stiče u razlikovanju diskurzivnih

Fabula određena kao „ukupnost događaja u njihovoj unutrašnjoj vezi” koju čine „prelasci iz jedne situacije u drugu” i dijalektički razvoj kroz borbu ili kako Tomaševski veli, koliziju, koja konstituiše zaplet, upućuju na važnost još dve kategorije koje će potonja naratologija premetati u svakojakim definicijama pripovesti. Jedna je *događaj* kao osnovna jedinica fabularnog niza (koji, prosto, nije nužno vezan za jezik), a druga *promena* kao definišuće svojstvo događaja. U ovom delu razmatranja pojma fabule, Tomaševski se dotiče još izvesnog broja važnih ideja vezanih za suštinu narativnog, a to je veza između naracije i kretanja, aktivnosti, progresije, prelaska, što su sve svojstva koja upućuju na temporalnost – postojanje i odvijanje pripovesti u vremenu nasuprot *stasis* kao nepomičnosti, simultanosti ili bezvremenosti.

U krilu ruskog formalizma konstituišu se, dakle, tri osnovne teze ili pravca u okviru kojih se dalje, naročito u strukturalističkoj naratologiji, razvija pojam narativnosti i problematika vezana za određenje tog pojma:

- fabula je distinktivno obeležje naracije
- fabulu konstituiše nizanje događaja, a događaj jeste prelazak iz stanja u kretanje, odnosno promena stanja ili situacije
- siže shvaćen kao narativni tekst (ili bar dominantno narativan tekst) može sadržati u sebi i nenarativne elemente

Ove tri tačke, koje proističu kao zaključci iz teorije proze ruskih formalista, praktično trasiraju neke od osnovnih načina na koje se nastoji odgovoriti na pitanje o suštini pripovedanja.

tekstova ili diskurzivne proze (filozofske, naučne, istoriografske i sl.) naspram narativnih (pričanje priče, stvarne ili fiktionalne), nije od velike pomoći u terminološkom rasplitanju, zbog višestrukog a različitog korišćenja prideva izvedenih iz reči *diskurs* u naratologiji.

Razlikovanje fabule i sižea uputilo je potonju naratologiju na činjenicu da pripovedni tekst može biti sagledan iz dva aspekta, da se u njemu mogu uočiti dva entiteta koja istovremeno 'postoje' u tekstu i upućuju na izvesnu ambivalentnost samog pripovednog fenomena. Ova dvojnost ima, u isti mah, i metodološku vrednost, utoliko što upućuje na dva nivoa analize pripovednog teksta i pruža model kojim se, ispostaviće se, uspešno razrešava jedan broj prividnih protivrečnosti pripovedanja.³⁹ Naravno, pojmovi fabule i sižea, onako kako su ih formulisali Šklovski i Tomaševski bivaju kritički preispitivani. Pravač u kojem će ova binarna opozicija biti redefinisana dalje utiru Roland Barthes, sa svojim parom *pripovest – pripovedanje (récit-narration)* (Barthes 1966) i Tzvetan Todorov s parom *priča-diskurs (histoire-discourse)* (Todorov 1966), pri čemu obojica naglašavaju prisustvo ne samo predmeta i procesa, materijala i konstrukcije, već čvršće vezuju pripovedanje za jezik, uspostvaljajući homologiju između izgradnje pripovesti i formulisanja rečenice kao semantičke strukture. U anglosaksonskoj kritici je prilično jednoglasno ovaj pojmovni par *fabula-siže* zamenjen parom *priča-diskurs (story-discourse)*, uz izvesna 'brkanja' do kojih je doveo veliki uticaj Forsterovih *Vidova romana (Aspects of the Novel, 1927)*, u kojima operiše opozicija *priča-zaplet (story-plot)*. Ovakvu dvočlanu shemu aspekata pripovedanja zadržava izvestan broj naratologa, uz menjanje i variranje osnovnog značenja svakog od pojmova koji čine par. Jedna od najuticajnijih koncepcija priče i diskursa je Chatmanova⁴⁰, s tim što on, za razliku od formalista,

³⁹ Jedan od uverljivijih primera je razrešenje pitanja ekspozicije kao intuitivno 'pravog' početka pripovedanja, koji, paradoksalno, ne mora stajati na samom početku pripovednog teksta. Ekspozicija, prosto, jeste početak fabule (ili segment koji prethodi početku 'prave radnje', odnosno, u terminologiji Tomaševskog situacija ili stanje koje se menja početkom priče), dok u sižeu može zauzimati sve zamislive pozicije (Sternberg 1993: 1-34).

⁴⁰ Chatmanova koncepcija je, evidentno, prilično tradicionalna utoliko što 'čuva' uprošćenu opoziciju sadržaja i izraza, pa ne čudi što je ona prihvaćena kao jedna od 'kanonskih' verzija objašnjenja fenomena pripovedanja. Čini se da je kudikamo inspirativnije, pa i kritičarski ozbiljnije, barthesovsko zanimanje za *semiozu*,

pomoću ova dva pojma razlikuje sadržaj i izraz, 'šta' i 'kako' pripovedanja, definišući priču kao niz događaja (radnji, dešavanja) koji, osim događaja, u sebe uključuje i aktere događaja i ambijent (*setting*), dok je diskurs određen kao sredstvo odnosno način na koji je priča posredovana (Chatman 1978: 19-26). Na Chatmanovom tragu je i Princeova dihotomija *ispripovedanog* i *pripovedanja (narrated–narrating)* (Prince 1992: 56-7).

Genette će, u *Raspravi o pripovedanju (Discours du récit, 1972)*, razmišljajući o naraciji isključivo kao o jezičkom fenomenu, postulirati ideju o tri aspekta pripovedanja, konstatujući da povrh aspekta priče (*histoire*) – formalistički shvaćene fabule, kao hronološkog niza logički povezanih događaja, i aspekta pripovednog teksta (*récit*), kao verbalne tekstualne datosti, treba razmišljati o još jednoj 'sižejnjoj' ravni koju predstavlja sam čin ili proces pripovedanja (*narration*), kao govora, kazivanja, pisanja (1972: 71-76). Ova tripartitna koncepcija pripovednih aspekata može se smatrati uzornom, iako je doživela izvesne transformacije u potonjim uticajnim naratološkim priručnicima. Gotovo suštinski neizmenjena, samo je jezički preimenovana u *story–text–narration* u najpopularnijem i u obrazovanju široko korišćenom priručniku iz naratologije Shlomith Rimmon-Kenan (1991: 3), koji je, sledstevno tome, u velikoj meri odredio terminološku upotrebu u anglosaksonskoj nauci. Rimmon-Kenan priču određuje kao „ispričane događaje apstrahovane od njihove tekstovne dispozicije i rekonstruisane u hronološkom redosledu, zajedno s učesnicima tih događaja”. Tekst je „izgovoreni ili pisani diskurs koji preuzima pričanje tih događaja”; poredak u njemu više ne mora biti hronološki, osobine učesnika rasute su po tekstu, a sav „sadržaj pripovedanja filtriran je kroz neku prizmu

proces stizanja do značenja, što je predmet analize, svrha metodološkog raščinjavanja na aspekte i krajnja instance pripovedanja. S druge strane, Chatmanov model se inicijalno odnosi i na književnost (*fiction*) i na film, pa izvesna uproščavanja olakšavaju uopštavanja u njegovoj intermedijalnoj postavci.

ili perspektivu (fokalizatora)”. Naracija je „čin ili proces produkcije” teksta i podrazumeva nekoga ko kazuje ili piše; ona je istovremeno realna (kao empirijski čin komunikacije u trouglu autor–tekst–čitalac) i fiktionalna (komunikacija unutar teksta, između narativnih instanci) (Rimon–Kennan, 1985: 3). Unekoliko drugačiju postavku nudi Mieke Bal svojom trijadom *histoire–récit–texte narratif* u prvobitnom izdanju svoje *Naratologije* na francuskom, a u potonjem, na engleskom, figuriraju pojmovi *fabula–story–text*. *Fabulu* konstituišu dve vrste elemenata: objekti koji su fiksirani (likovi kao vršoci radnje, lokacija i predmeti) i procesi koji su promenljivi (promene u terminima razvoja, sukcesije, naizmeničnosti, interrelacije među događajima) (Bal 1994: 46). *Priča* se po materijalu ne razlikuje od fabule, ali je ovaj materijal viđen iz posebnog ugla. Fabula je proizvod izmišljanja (*imagination*), priča je produkt uspostavljanja poretka (*ordering*). *Tekst* Balova određuje kao „konačnu strukturiranu celinu komponovanu od jezičkih znakova”, a narativni tekst kao „tekst u kojem akter pripovedanja (*narrative agent*; jezički subjekt, funkcija a ne osoba) priča priču”. (Bal 1994: 119).

Moglo bi se reći da se viđenje pripovedanja kao trostranog fenomena poklapa s velikim interesovanjem naratologije za načine i procese 'subjektivizacije' priče iskazanog kroz mnoštvo radova vezanih za pojam fokalizacije, kao i tome srodno interesovanje za stilističku analizu diskurzivne transformacije priče. Trendovi u nauci o književnosti vezani za fenomen recepcije književnog dela, zajedno sa znatno starijom idejom o književnoj razmeni kao činu komunikacije, skreću i naratološku pažnju ka čitaocu, aktivnom primaocu tekstualne poruke, čiji je čin recepcije takođe oblikotvoran u celokupnom sistemu proizvodnje i posredovanja značenja. Verovatno nije pogrešno tumačiti pojavu četvrtog aspekta pripovedanja u nekim potonjim naratološkim studijama kao rezultat istraživanja fenomena čitanja kao aktivnog

učešća u konstituisanju dela, interakcije, igre; prevashodno nam je na umu četvoročlani sistem aspekata Patricka O'Neilla, koji, zadržavajući u osnovi ženetovsku, odnosno rimon-kenanovsku koncepciju, dodaje i aspekt *tekstualnosti (textuality)* kao „interaktivnog procesa autorovog proizvođenja teksta i čitačeve recepcije”, aspekt koji stoji naspram aspekta *teksta* kao proces prema proizvodu. U O'Neillovoj koncepciji *priča* (apstraktan niz događaja rekonstruisan iz teksta) i *tekst* („konkretan i nepromenljiv proizvod, reči na strani i ništa više”) jesu objekti, proizvodi procesa *pripovedanja* (višeslojni intratekstualni proces viđen kao uzrok reči na stranici, koji se iz teksta rekonstruiše, kao i priča) i *tekstualnosti* (O'Neill 1994: 24-5).

Prelamanje pripovednog fenomena kroz aspekte indukovalo je određene tipove odgovora na pitanje šta to naracija mora imati da bi bila naracija. O'Neillova četvoročlana koncepcija pripovednih aspekata daje ideju o pravcima traganja za imeniteljem pripovedanja. Jedno usmerenje naglasak stavlja na *priču* odnosno *fabulu* kao nosioca narativnog bića, tražeći distinktivno pripovedne elemente u specifičnostima načina ulančavanja događaja, strukturi početka, toka i završetka, odnosu između stanja i događanja i problematici akcije i progresije, ili pak u funkcionalnom odnosu događaja i njihovih aktera. Drugi pristup razmatra osobenosti aspekta *pripovedanja*, odnosno procesa posredovanja *priče* i oblikovanja *teksta* kao određujućeg, uz dominantnu problematiku narativne instance pripovedača shvaćenog kao fokus ili filter, bilo opažajni, pragmatični ili jezički, kroz koji se pripovedni fenomen bitno oblikuje. Konačno, treće i u nauci nešto novijeg datuma usmerenje, naglasak stavlja na onaj aspekt koji O'Neill zove *tekstualnošću*, a potraga za suštinom narativnog odvija se većinom u interdisciplinarnom duhu, uglavnom vezana za nešto što bismo možda mogli nazvati 'narativnom kompetencijom', odnosno sposobnošću čoveka kao simboličkog bića da proizvede, dekodira i

obeleži tekst kao pripovedni, ispitujući čovekove kognitivne procese u percepciji i recepciji naracije, čovekove psihološke i psihičke potrebe i pokrete u stvaranju i čitanju naracije, ali i prostor konvencija koje tradicija narativne komunikacije 'ugrađuje' u sposobnost poimanja pripovedanja (da naznačimo samo neke od pravaca, ne iscrpljujući ni približno čitav spektar). Uz to, pristupi se razlikuju i po stepenu opštosti u shvatanju narativnog fenomena kao tipično književnog, jezičkog ili, pak, nezavisnog od medija prezentacije.

Wallace Martin u knjizi *Novije teorije pripovedanja*, koja ima karakter metodološkog i problemskog pregleda, na sličan način razvrstava teorije pripovedanja na tri dominantne grupe prema tome da li tretiraju pripovest (*narrative*) kao „niz događaja, diskurs koji proizvodi pripovedač ili pak kao verbalni artefakt koji organizuju i značenjem obdaruju čitaoci” (Martin 1986: 82).

U jednom skorijem tekstu, slično naslovljenom, Brian Richardson između ostalog sumira četiri osnovna pristupa definisanju pojma pripovedanja⁴¹ u novijoj naratologiji, karakterišući ih kao temporalni, kauzalni, minimalni i transakcioni tip definicija, ostavljajući unekoliko izvan razvrstavanja stav tipičan za takozvanu kognitivnu naratologiju (ali blizak, recimo, i Ricoeuru), svodiv na tvrdnju da je narativna matrica 'upisana' u čovekove spoznajne moći, odnosno da je „narativni zamišljaj – priča – fundamentalni instrument misli” ili pak „literarna sposobnost bez koje opšta ljudska spoznaja ne može” (Turner 1996: 4-

⁴¹ Treba imati u vidu Richardson uspeva da naznači metode ili kriterije definisanja narativnosti, ali ne i da razvrsta definicije, niti da odredi trendove u nauci, mada se tako na prvi pogled čini. Gotovo ni jedno teorijski promišljeno određenje narativnog – niti u krugu strukturalizma i semiotike, akamoli kasnije – ne može se potpuno 'upakovati' u Richardsonove odrednice, iz prostog razloga što u sebi sadrži kombinaciju više kriterija. Definisanje pripovedanja preko određenja strukture priče većinom kombinuje temporalni i kauzalni kriterij, a oba su sadržana u pokušajima da se odredi minimum pripovedanja. Teško je naći i čisto transakcioni model (određenje naracije kao načina čitanja teksta), jer se i u njemu kombinuju prethodni kriteriji s potonjim, koji onda daje konačni metodološki ton.

5), te da se čini da „naracija predstavlja jednu vrstu vrtloga u kojem svi ostali diskursi kruže sve se više približavajući središtu” (Richardson 2000: 168). Izvan ove kategorizacije ostaje i jedan od najsistematičnijih pokušaja da se odredi narativno kao žanr, diskurs i tip teksta, kako to postulira Monika Fludernik, a o čemu će takođe biti reči u ovom radu.

1.1. NARATIVNA SEKVENCIJALNOST I DOGAĐAJNOST

Richardson razlikuje prvo *temporalne* i *kauzalne* definicije pripovedanja, već prema tome da li je naracija viđena kao predstavljanje događaja u vremenskom sledu ili u nizu koji primarno organizuje uzročno-posledična relacija; ova dva pristupa su, ujedno, i najčešća. Međutim, temporalnost i kauzalnost kao odredbeni principi niza predstavljenih događaja ostaju problematični kao predmet rasprave. Još od Forsterovog čuvenog zahteva da pripovest mora dati razlog za kraljičinu smrt koja sledi posle kraljeve (jer sam sled ove dve smrti nije dovoljan za pripovest), status logičke veze među događajima je sporan. Čista hronologija događanja deluje kao suviše labava za priču, dok logika uzroka i posledice suviše obavezuje. Primer koji daje Richardson prilično je ilustrativan: „Nekada davno Tezej je ubio Minotaura, a juče je kasnila pošta” (Richardson 2000: 169). Napadno odsustvo kauzaliteta (štaviše, nemogućnost logičkog povezivanja ova dva događaja) ne umanjuju mogućnost da ovu rečenicu zamislimo kao model neke postmoderne pripovesti. Pomoć u ovoj problematici pružaju neverbalni mediji, poput slikarstva ili filma. U filmu se neretko dešava da prividno nasumičan sled događaja postignut, na primer, montažom, a u slikarstvu čak puko susedstvo predstava, uspostavljaju narativnu sekvencu. Richardson otuda propagira definiciju koja bi insistirala na vezi čvršćoj od spoljašnje hronologije, ali koja bi se mogla razumeti kao nekakava 'opšta povezanost' događaja ili pripadnost nizova događaja „istoj opštoj kauzalnoj matrici”. No, ova definicija ostaje nedostatna, ili,

bolje reći preterano inkluzivna, jer upućuje na narativnost 'žanrova' koje nismo skloni da razumemo kao primarno narativne, kao što su, na primer, horoskop, uputstvo za rukovanje ili kulinarski recept – takođe nizovi događaja koji pripadaju istoj matrici kauzaliteta (Richardson 2000: 170; Prince 2000: 318).

1.2. MINIMUM NARATIVNOSTI

Treći pristup definisanju pojma pripovedanja Richardson naziva *minimalnim*, a uzorno i najsadržajnije određenje nalazi kod Genettea, u *Novoj raspravi o pripovedanju*, gde se kaže da „tamo gde ima delanja ili događanja, ima i priče, jer postoji promena (*transformation*), prelazak iz prehodnog stanja u potonje i rezultat” (Genette 1983: 14). Richardson ne pominje druge i prethodne pokušaje da se formuliše pojam *minimalne priče* ili *pripovesti*, kao ni propovsko poreklo ove ideje⁴². koja se kao pojam pojavljuje, recimo, kod Todorova u drugoj polovini šezdesetih, tokom njegovog rada na *Gramatici Dekameronu*, *Poetici* i *Uvodu u fantastičnu književnost*. Todorov minimalnu priču vidi kao „jezgro bez kojeg se ne može reći da pripovest postoji”, a određuje je kao „kretanje između dve slične ali neistovetne ravnoteže” (Todorov 1987: 166). Naime, početak priče jeste stanje ravnoteže koje se menja ili obrće u neravnotežu ili 'negativnu ravnotežu', čije je inherentno svojstvo tenzija u pravcu povratka ravnoteže; povraćena ravnoteža nije identična

⁴² Propova je osnovna zamisao utemeljena upravo na ideji da postoji minimalna (potrebna i dovoljna) struktura koja obuhvata fenomen priče (u konkretnom slučaju fabule u bajci), nalazeći je u ograničenom broju funkcija (postupaka lica s preciznom relevantnošću za tok radnje). Iako se ova trasa određenja narativnog, posle ogromnog uticaja koji je izvršila na analizu priče, ponajviše u francuskom strukturalizmu, u radovima Bremonda i Greimasa, pa posredno i Barthesa i Genettea, smatra istrošenom, zanimljiv demanti pružaju radovi Emme Kafalenas, koja vlastitu metodu naziva *analizom funkcija*, ukrštajući Propov pristup s Bartovim iz *S/Z* i uključujući u analizu još i recipijenta i problem interpretacije (kroz pitanje „ko određuje značaj funkcije za radnju”). Na taj način ona od Propove, za poststrukturalistička vremena preterano rigidne koncepcije funkcija, dolazi do elastičnije kategorije funkcionalne polivalence, koja je podobna za preciznu analizu, a trpi i alternacije koje nose različita 'čitanja'.

inicijalnoj i označava kraj minimuma priče. U principu, većina ideja o minimalnoj priči svodi se na postojanje stanja koje se menja u zbivanje, prelazak iz *stasis*-a u akciju, samo je pitanje koliko je takvih 'prelazaka', odnosno događaja nužno za priču. Gerald Prince će je u knjizi *Gramatika priče* definisati ovako:

Minimalna priča sastoji se iz tri povezana događaja. Prvi i treći su statični, drugi je aktivan. Štaviše, treći događaj je inverzija prvog. Konačno, tri događaja povezana su tako da (a) prvi događaj vremenski prethodi drugom a drugi trećem i (b) drugi izaziva treći (Prince 1973: 31).

Ova definicija bi se mogla tretirati kao najiscrpnije određenje minimuma uslova koje mora da ispuni fabula jedne tradicionalne i potpune pripovesti, što bi značilo pripovesti koja poseduje ekspoziciju, tradicionalnu radnju i završetak. Rimmon–Kenanova komentariše tri uslova sekvencijalnosti koja Prince postavlja (temporalna sukcesija, kauzalitet i inverzija) ne samo kao preterane, već stavlja, rekli bismo umesnu, primedbu na činjenicu da je inverzija samo jedan od vidova završavanja, od one vrste koja uspostavlja simetriju u oblikovanju pripovesti.⁴³ Proglašavajući kauzalitet i inverziju za suvišne uslove minimuma pripovedanja i smatrajući vremenski sled jedinim nužnim ustrojavajućim faktorom, Shlomit Rimmon–Kenan, kao i Richardson, uočava da svaka hronologija događaja, ma koliko proizvoljna, sugerise jedan 'višak' povezanosti, čiju je prirodu teško kvalifikovati. Ona upućuje na fabule, na primer viteških ili pikarskih romana, u kojim epizode nisu kauzalno povezane, već motivisane, na primer, putovanjem junaka ili daje još drastičniji primer povezivanja događaja iz različitih

⁴³ Iako izraelska teoretičarka odbacuje dva od tri Prinsova principa organizacije, ona skreće pažnju na ono što ostaje prećutno podrazumevano u ostalim koncepcijama minimalne pripovesti – a to je svršetak, odnosno osećaj dovršenosti. Na ovaj problem ćemo se osvrnuti nešto kasnije, pošto se pripovedanje često suprotstavlja lirici upravo po tome što se smatra da poseduje teleologiju kao svojstvo ili orijentaciju razvoja priče.

dijegetičkih svetova („Crvenkapica zaluta u šumi, a onda Pip priskoči u pomoć robijašu”), kao prototip koji se može naći u prozi Roberta Coovera ili Donalda Barthelmeja. U kvantitativnom pogledu, Rimmon-Kenan brani stav da su za minimum pripovedanja (i hronologije) potrebna i dovoljna dva događaja (Rimmon-Kenan 1991: 18-9).

Prince će se kasnije pridružiti onom taboru teoretičara koji od pripovesti ne traže više od jednog jedinog događaja, potrudivši se ipak da razreši eventualni prigovor zbog vlastite nedoslednosti. U *Rečniku naratologije*, pod odrednicom *minimalna pripovest* stoji „pripovest koja predstavlja jedan jedini događaj” (s referencom na Genettea) ili „pripovest koja sadrži jednu temporalnu svezu” (konceptija Labova i Waletzko), dok pod jedinicom *minimalna priča* stoji očito modifikovana definicija iz *Gramatike priča*:

Pripovest koja sadrži samo dva stanja i jedan događaj tako da (1) jedno stanje hronološki prethodi događaju, a ovaj hronološki prethodi drugom stanju (i izaziva ga); (2) drugo stanje predstavlja inverziju (ili modifikaciju, uključujući i 'nultu' modifikaciju) prvog. „Džon je bio srećan, potom je sreo Pitera, pa je zbog toga postao nesrećan” jeste minimalna pripovest. (Prins 2011: 105)

Određivanje jednog događaja kao priomordijalnog oblika priče predstavlja suštinski različitu koncepciju od one koja zagovara neku od pluralnih varijanti događanja. Jedan događaj stavlja akcenat na sadržaj, na činjenicu da već samo postojanje akcije (odnosno, već i samo postojanje predikacije na nivou jezika) konstituiše priču. Čuveni Genetteov primer „Ja šetam, Pjer je došao.” (Genette 1972: 75), sveden docnije na samo „Ja šetam” upravo o tome svedoči; štaviše, ovaj potonji, kako ne bez duhovitosti primećuje Genette, nije rezime *Sanjarija usamljenog šetača*, iako bi očito mogao i tako funkcionisati (Genette 1983: 14). 'Koncepcija jednog događaja' zagovara, praktično postojanje centralnog događaja iz kojeg se razmrežava tkivo sačinjeno od događaja

manje relevantnosti, odnosno da su manje važni ili manje 'centralni' događaji sublimirani u tom jednom koji određuje suštinu priče. Nasuprot tome, postuliranje dva ili više događaja kao uslova priče, u prvi plan stavlja njenu sekvencijalnost i relacije koje određuju niz. U prvom slučaju 'tema' određuje priču, u drugom 'način' njene konstrukcije.⁴⁴ Minimalna priča, koncipirana kao postojanje događaja, jednog, dva ili tri, oslanja se na centralni karakter tih događaja, kojima može subordinirati neograničeni broj drugostepenih događaja (što je vid, kako bi rekao Šklovski, razvijanja sivea). To sugerise ideju da u pripovedanju događaji ne moraju biti podjednako važni za razvoj radnje, odnosno da konsekvence događanja na progresiju nisu jednake. Barthes po tom principu razlikuje događaje koji unapređuju radnju ili otvaraju alternativu i naziva ih „jezgrima”, a drugi tip događaja koji samo šire, uvišestručuju, održavaju ili zadržavaju radnju naziva „katalizatorima” (Barthes 1966: 9-10). Chatman će usvojiti ovu Barthesovu ideju, dodajući joj još malo detalja i primera, te promenivši oznaku „katalizatori” u „sateliti” (Chatman 1978: 53-56).

1.3. NARATIVNI TIP TEKSTA

Evidentno je da Genette izbegava termin *discourse* koji se često pojavljuje u stratifikacijama aspekata pripovedanja, imajući u vidu jednu drugačiju upotrebu ovog pojma, naročito zanimljivu za našu temu. U svom ranijem tekstu iz druge knjige *Figura* (Genette 1969)⁴⁵,

⁴⁴ Prema drugačijem kriteriju Genette razvrstava naratologe u 'tematske', one koje narativnu funkciju traže prevashodno u *priči (histoire)*, a u koje računa, osim Bremonda i Greimasa i ranog Todorova, Phillipe Hamona i ponekad Barthesa, dok nasuprot njima vidi 'formalnu' ili 'načinsku' naratologiju, kojoj i sam pripada, a koja narativnost locira u aspektu *pripovednog teksta (récit)* odnosno u načinu predstavljanja priče procesom pripovedanja (Genette 1983: 12).

⁴⁵ Tekst „Granice pripovedanja” predstavlja prvi sistematičniji tekst koji se bavi problematikom tekstualnih ili diskurzivnih tipova u savremenoj naratologiji. Iako se Genette u ovom tekstu ne upušta u pojmovno klasifikovanje narativnog teksta naspram tipa, modusa ili žanra, čini važan korak u skretanju pažnje na dotičnu problematiku, uz tipično ženetovsku notu provokativnosti koja priiziva polemički odgovor ili kontratekst. U ovom smislu verovatno je najdirektniji i najpopularniji

razmatrajući pripovedanje kao jezički i tekstualni fenomen suprotstavljen ali i isprepleten s drugim jezičkim i tekstualnim fenomenima, Genette će protivstaviti pripovedanje i diskurs kao dva različita tipa govora, čija je različitost oslonjena s jedne strane na starogrčko razlikovanje podražavanja kao posredovanja i neposredovanog govora u svoje ime, a s druge na ideje Émile Benvenistea iznete u *Problemima opšte lingvistike (Problèmes de linguistique générale, 1966)*. Određenje pripovedanja kao „predstavljanja jednog događaja ili niza događaja, bilo stvarnih, bilo izmišljenih, uz pomoć jezika, i posebno pisanog jezika” (Ženet 1985: 87; kurziv B. M.), možda ne nužno, ali svakako shodno običaju u nauci, vraća raspravu do Platona i Aristotela i njihovog odnosa prema naraciji. Genette uočava Platonovo razlikovanje dva tipa podražavanja: prave *mimeze* kao tipično dramskog načina i *dijegeze* kao posredovanja zbivanja i reči, te otuda tipično narativnog⁴⁶. Nasuprot podražavanju, epistemološki, etički i vaspitno pogubnog zbog 'niskog' ontološkog statusa, u Platonovoj koncepciji figurira, a u njegovoj idealnoj državi dopušten biva neposredovani izraz – govor u vlastito ime, koji ništa ne *predstavlja* no *jeste*. Aristotel, za razliku od Platona, čitavo pesništvo smatra predstavljačkim, mada usvaja Platonovu ideju o tri stepena posredovanosti, smatrajući ih trima načinima podražavanja. Istražujući granice pripovedanja, Genette razmatra prvo demarkaciju i međuodnos

Četmenov tekst „Opis nije sluškinja naracije”, koji se već naslovom osvojuje na Genetteovu ideju nesamostalnosti, odnosno funkcionalnoj podređenosti opisa naraciji u pripovednom tekstu, saževši je u sintagmu *ancila narrationis* kojom se slikovito predočava služba deskripcije u narativnom tekstu (Ženet 1985).

⁴⁶ Genette, naravno, ne previđa činjenicu da Platon epsko pesništvo vidi kao mešoviti žanr, utoliko što epika meša *mimezu* i *dijegezu*. Štaviše, on daje zanimljivo objašnjenje redukcije do koje dolazi kod Aristotela, koji epiku tretira kao čisto narativni, dijegetski žanr, konstatujući da uokvirenost *mimeze* *dijegezom* upućuje na njenu dijegetičku suštinu. Pitanje „ko govori” tuđe reči, kojem odnosno čijem diskursu pripadaju predstavljene reči, dugo provocira i postženetovsku naratologiju. Činjenica da se u narativnom žanru mešaju pripovedanje i nenarativni modusi, te da je nužno razgraničiti ih i ispitati njihov međuodnos, upravo je tema navedenog Genetteovog teksta iz druge knjige *Figura*.

dva srodna, dijegetička tipa predstavljanja, pripovedanje i opisivanje, koji koegzistiraju u praktično svakom narativnom tekstu, iako tradicionalno viđeni kao suprotstavljeni, a potom i razmeđu pripovedanja i diskursa (*récit–discourse*), za koju veli da „bi mogla biti najbitnija i s najviše značenja”, jer se na njoj susreću predstavljačko i nepredstavljačko izražavanje. Pod pojmom diskursa Genette ovde podrazumeva ono što Platon i Aristotel zovu govorom u vlastito ime, odnosno onaj tip iskazivanja ili izražavanja kakav se pojavljuje u lirskoj poeziji, besedništvu, moralnom i filozofskom razmišljanju, naučnom i paranaučnom izlaganju, eseju, prepisci ili intimnom dnevniku (Ženet 1985: 97). Ovu distinkciju pripovedanja i diskursa Genette preuzima od Benvenistea, zainteresovan zapažanjem čuvenog lingviste o ekskluzivnosti izvesnih gramatičkih oblika, odnosno o činjenici da se, na primer, lična zamenica *ja* i, konsekvntno, *ti*, potom svakovrsna deiksa i neka glagolska vremena, pojavljuju isključivo u diskursu, dok pripovedanje 'obeležavaju' upotreba trećeg lica i osobeni oblici prošlog vremena.⁴⁷ Zaključak koji Benveniste donosi i kojim uopštava naspramnost dva opozitna pojma jeste da je diskurs nužno subjektivan, dok je pripovedanje nužno objektivno:

[...] no odmah treba reći da je reč o objektivnosti ili subjektivnosti koje su definisane uz pomoć kriterija čisto lingvističke prirode: 'subjektivan' je diskurs u kojem je označeno, eksplicitno ili ne, prisustvo (ili upućivanje na) *ja*, ali se to *ja* definiše samo kao ličnost koja drži taj diskurs, kao što i prezent, koji je pravo vreme diskurzivnog načina, ne može drukčije da se definiše do kao trenutak u kojem je održan diskurs (...). Obratno, objektivnost pripovedanja definiše se odsustvom bilo kakvog upućivanja na pripovedača: „Zapravo, pripovedač i ne postoji. Događaji, onakvi

⁴⁷ Benvenisteovo razmišljanje lingvistički formuliše inače uobičajene opservacije vezane za liriku kao rod u kojem dominira *ja* (važnost *ti* je, čini se, poentirana znatno posle Benvenisteove knjige), koji je vezan za sadašnjost ili budućnost ili pak modalitete virtualnog, nasuprot retrospektivnosti naracije i slične, čime se pripisuje izvesna naučnost i zakonomernost pojavama koje su intuitivno, odnosno induktivno već konstatovane.

kakvi su se zbili, raspoređeni su po redosledu svog pojavljivanja na horizontu povesti. Ovde niko ne govori; čini se kao da događaji pričaju sebe same.” (Ženet 1985: 97-8)

Genette, osim toga, još razjašnjava naoko paradoksalnu tvrdnju Benvenistea da priповest *niko ne govori* time da za dosezanje značenja priповesti nije nužno da postavimo pitanje *ko govori, gde i kada*, uz dodatnu tezu o prepletenosti diskurzivnog i narativnog iskaza u pripovedanju, odnosno o nepostojanju čistih oblika van teorijskog modela.

U Benvenisteovom pojmu pripovedanja razaznajemo ono što naratologija naziva aspektom *fabule* ili *priče*: objektivni poredak događaja ustrojen vremenskom sukcesijom i, eventualno, logikom uzroka i posledice. Priča je, u tom smislu, nezavisna ne samo od medija izražavanja, već i od subjekta pripovedanja – instance pripovedača. Svako otelotvorenje fabule u jeziku predstavlja diskurzivnu obradu ili preradu, subjektivno iskošenje, odnosno deformaciju. Na paradoksalan način, Genetteov nas tekst vraća razmatranju pripovednih aspekata, iako nas upućuje na činjenicu da u pripovednom tekstu, onom aspektu koji Genette naziva *récit*, postoje izmešani i prepleteni tipovi ili načini iskazivanja od kojih se onaj koji određujemo kao narativni može označiti kao dominantan ili odredbeni.

1.4. STEPENI, MODUSI I FIGURACIJE NARATIVNOSTI

Marie-Laure Ryan autor je jednog od ne baš čestih tekstova čija je osnovna tema i ishodište sam pojam narativnosti, a u kojem se problematizuje i prisustvo narativnosti u lirici. Naslov teksta je „Modusi narativnosti i njihove vizuelne metafore”, a u njemu se nalazi i dodatni, kako ona kaže, „otvoreni katalog“ figuracija koje narativnost u tekstovima može imati. Određenje narativnosti tu više nije samo uzgredna opaska ili metodološka nužda (kako je u naratologiji do 90-ih

godina najčešće bivalo). Osim toga, tekst kanadske teoretičarke pruža prilično čvrsta i jasno određena uporišta, koja uz zadivljujuću terminološku skrupuloznost, ne samo da na najbolji način reprezentuju pažljivost i logičku doslednost kruga teoretičara okupljenih oko Lubomira Doležela i problematike fikcionalnosti u okviru koncepcije 'mogućih svetova', već i bude nostalgiju za predpostmodernom (ili preddekonstrukcionističkom) sigurnošću i egzaktnošću nauke. Njeno polazište predstavlja uočavanje dva nivoa pripovedanja – *priče* i *diskursa* – kojima pripadaju, respektivno, modusi⁴⁸ narativnosti i pripovedanja. Priča je narativna struktura, odnosno „objektivno ili hinjeno postojanje skupa događaja koje je moguće znati i koji imaju određenu logičku i temporalnu strukturu”; priča je shvaćena kao (pseudo)pretekstualni referent, odnosno struktura koja postoji ili kao da postoji, a na koju se tekst odnosi. Narativni tekst, pak, projektuje semantički domen unutar kojeg se razmatra funkcija, status, 'vidljivost' i stepen integriteta priče. Ryanova konstatuje da je naratologija prilično podrobno ispitala i ispitala moduse pripovedanja, odnosno različite načine da se ispriča ista priča, imajući u vidu problematiku ocrtanu pitanjima koja se odnose na pripovedne instance i tehnike kojima se priča tekstualizuje (Ko vidi? Ko izveštava? Koji su aspekti događaja privilegovani kazivanjem? Kako se modifikuju logika i temporalna struktura u verbalnom predočavanju?). Ta konstatacija prirodno se produžava u sugestiju da je nužno promeniti smer, pomeriti se s pripovedanja, odnosno diskursa na razmatranje modusa narativnosti, što bi značilo razmatranje različitih tekstualnih realizacija zapleta⁴⁹ i načina na koje se tekst oslanja na narativnu strukturu, odnosno priču, i čini je vlastitim modelom koherencije. Ukratko, Marie-Laure Ryan smatra da

⁴⁸ Ryanova napominje da pojam modusa ne koristi u ženetovskom, tehničkom metakategorijalnom značenju, već prosto kao sinonim za 'način'.

⁴⁹ Pojam zapleta sinoniman je pojmu priče u citiranom tekstu.

naratologija, posle 'tematskog' ispitivanja svojstava *priče* i 'načinske' analize repertoara i tehnika diskurzivnog oblikovanja priče, treba da ispita ulogu priče u narativnom tekstu kao celini sačinjenoj od narativnih i nenarativnih elemenata. U tom smislu ona će uspostaviti analogiju sa slikarstvom, poredeći funkciju priče u naraciji s funkcijom oblika na slici, pa će, prateći analogiju, iz pitanja koja se tiču odnosa oblika i prostora slike i pitanja načina na koji se oblik otkriva posmatraču u slikarstvu izvući dva ključna pitanja koja se odnose na pripovedanje: pitanje uloge narativne strukture u ekonomiji teksta i pitanje mentalnih operacija kojima narativnu strukturu izdvajamo iz teksta (ili uočavamo u tekstu). Pravdajući ovu analogiju pozivanjem na identične kognitivne funkcije forme i zapleta spram svojih medija, Ryanova će se kategorično pobuniti protiv stavova koji narativnosti kao pojmu odriču bilo kakvu mogućnost stabilnosti i fiksiranosti. Nasuprot tome, ona proklamuje evolutivnu prirodu narativnosti koja proističe iz njene zavisnosti od kulture, odričući joj status holističkog fenomena, nedeljivog na slojeve i aspekte, pobijajući stav da je sve u pripovedanju diskurzivno (Ryan 1992: 369). Kao tri stava o narativnosti koji prethode definiciji pojma, ona navodi sledeće:

a) Narativnost je jedan od aspekata značenja, odnosno dimenzija semantičkog domena projektovanog određenim tekstom. Elemente koji realizuju ovu dimenziju moguće je izdvojiti, klasifikovati i kvantifikovati.

b) Razlikovanje *priče* i *diskursa* nužno je i valjano, jer ne doprinose svi elementi diskursa (niti svi u istoj meri) narativnosti teksta, odnosno izgradnji priče.

c) Postoje opšti zakoni narativnosti i moguće ih je formulisati. Zahvaljujući njima moguće je da semantičke strukture različitih vremena i kultura bivaju doživljene kao inteligibilne i koherentne, jer se varijacije prostiru samo na oblast sadržaja narativne strukture – teme i motive. Poseban slučaj predstavljaju

postmoderne pripovesti, koje se standardno koriste kao probni kamen valjanosti svake definicije: Ryanova smatra da njihova pozicija nasuprot normi, jeste upravo to – odnos prema normi, a ne pokušaj da se uspostavi drugačija norma ('antinarativnost' bi se mogla razumeti kao jedan tip narativnosti, kao 'negativna' narativnost). (Ryan 1992: 370-71)

Uvažavajući ove aksiome, Ryanova uspostavlja, kako sama kaže, „stabilnu definiciju narativne strukture” koja mora prethoditi svakom ispitivanju modusa narativnosti. Radi se o nekoj vrsti konsenzusa oko značenja pojma priče i osnovnih principa, koji – međutim – dopušta neslaganje u finim detaljima. Tri su temeljna uslova koja narativnost mora da ispunjava, da bi zasluživala to ime:

(1) Pripovedni tekst nužno kreira svet i nastanjuje ga likovima i predmetima. Terminologijom logike, ovaj uslov znači da pripovedni tekst počiva na iskazima koji utvrđuju postojanje individua i iskazima koji individuama pripisuju svojstva.⁵⁰

(2) Narativni svet mora trpeti promene stanja što ih izazivaju fizički događaji (slučajna dešavanja ili namerna ljudska delatnost). Promene, naime, tvore temporalnu dimenziju pripovedanja i smeštaju narativni svet u tok istorije.

(3) Tekst mora dopuštati rekonstruisanje jedne mreže objašnjenja, odnosno interpretacija, koji se tiču ciljeva, planova, kauzalnih odnosa i psiholoških motivacija što okružuju narativni događaj. Ova implicitna mreža daje koherentnost i inteligibilnost fizičkim događajima, čineći ih na taj način u zapletom. (Ryan 1992: 371)

Dakle, da rezimiramo, narativnost teksta podrazumeva da se tekstem (odnosno njegovim egzistencijalnim i atributivnim iskazima)

⁵⁰ Imajući u vidu da je projektovanje 'vlastitog' sveta (kao semantičkog polja) umetničkim delom jedna od bazičnih metafora umetničkog stvaranja, Ryanova detaljnije objašnjava značenje ovog prvog uslova: svet koji projektuje pripovedni tekst nužno je sačinjen od individualnih egzistenata i partikularnih činjenica (nasuprot, recimo, filozofiji i naučnim tekstovima, pa možda i lirici, veli ona, koji konstituišu svet opštim istinama).

kreira singularan svet subjekata i objekata koji karakteriše događajnost, odnosno dinamika promena izazvanih fizičkim zbivanjem, koja je istovremeno i temporalna dimenzija tog sveta, te da oko i unutar događaja tog sveta funkcioniše jedna mreža kojom je to zbivanje moguće objasniti ili makar motivisati. Ryanova uopšte ne uzima u razmatranje ono što je, videli smo, opsedalo teoretičare minimalne priče – pitanje 'broja' događaja koji konstituišu valjanu priču; ona prosto naglašava važnost promene kao elementa dinamike zbivanja, nužnog za narativnu strukturu. Čini se da je 'najslabiji' stav ove definicije određenje singularnosti (nasuprot opštosti) narativnog sveta, a to je ujedno i mesto na kojem se i u tekstu Ryanove s nesigurnošću spominje lirika (nasuprot naraciji). Nužno je pomenuti da ona ima u vidu jedan precizniji filozofski okvir koji pružaju radovi Doležela, Pavela, Eca i Waltona vezani za teoriju mogućih svetova i narativnu semantiku. U nastavku ovog istog teksta Ryanova opisuje razne tipove narativnosti kakvi se pojavljuju u različitim tipovima tekstova (od proste kakva karakteriše bajku, preko višestruke, složene, prepletene, proliferantne, razblažene koje su, većinom, odlika tradicionalnih pripovednih tekstova, pa do 'graničnih slučajeva' u kojima je narativnost embrionska, prožimna, instrumentalna ili je, pak reč o antinarativnosti).

Poseban slučaj, kad je interes ovog rada u pitanju, predstavlja ono što Ryanova naziva figurativnom narativnošću, a reč je o jednom, u krajnjoj liniji, alegorijskom tipu čitanja teksta *kao* narativnog. Ovaj modus ilustruje ne mnogo neobična interpretativna strategija kojom se povremeno služe čitaoci lirike, koji u pesmi tragaju za temporalnom strukturom koja je u stanju da ovaploti neku vrstu narativnog razvoja,⁵¹

⁵¹ Ryanova priznaje da o ovom modusu narativnosti govori iz vlastitog iskustva, opisujući način na koji je pristupala poeziji Saint-John Percea, karakterišući to kao „nemogućnost da odoli iskušenju”, što na zanimljiv način osvetljava Brooksovu koncepciju 'narativne želje' kao ne samo energije nastanka i praćenja priče, nego i nagonске 'gladi' za pričom koja nas nagoni da je tražimo i na mestima gde ona nije sama sebi svrha.

odnosno koji praktično vrše alegorizaciju⁵² pesme u priču. Pretpostavka ovakvog tumačenja pesme jeste postojanje jednog glavnog lika (na kojeg se uobičajeno odnosi zamenica prvog lica jednine), kao i objektivno postojanje događaja u univerzumu teksta (uz opasku da 'lirski događaj' nema singularni karakter, kao što ni Ja pesme nije *persona*, već samo svest). Dakle, zaključuje Ryanova, pošto uslov singularnosti tekstom projektovanog sveta nije zadovoljen, eventualna narativnost lirske poezije ne može biti (ili nije) 'prava' nego samo figurativna. Drugim rečima, lirska pesma ne može doslovno pričati priču, već samo čitalac, iz slika, ekstrahuje likove i događaje posredstvom procesa individuacije i temporalizacije; kretanju pesme (ili smeni slika) od prvog do poslednjeg stiha imputira se promena stanja, a sukcesiji stihova – prolaznost vremena. Praktično, krnja narativna matrica se učitava u raspoložive elemente pesme, te eventualna narativnost lirske pesme, po Marie-Laure Ryan, nije pesmi inherentna, već je samo čitalački stav, jedna interpretativna varijanta, jukstaponirana na određene tačke lirskog teksta. S druge strane, i shodno njenom stavu da svaka narativnost – jeste narativnost (pa i kad je, u krajnjem slučaju, 'anti' ili negativna), otvara se prostor za zaključak da i lirika, uslovno ili 'figurativno', može biti narativna utoliko što može sadržati elemente naracije (nepotpun skup, kako sledi iz prethodne postavke) ili tako što lirski tekst, vlastitom strukturom, može sugerisati 'narativno čitanje' (Ryan 1992: 378).⁵³

⁵² Kao drugi tip manifestovanja figurativne narativnosti, uz liriku, navode se tekstovi u kojima se pojavljuju u likove pretvoreni kolektivni entiteti ili apstraktni pojmovi (Francuska, Razum, Demokratija, Proletarijat, i sl.), pa je alegorija vidljiva i kao osnovni princip zasnivanja smisla u tekstu. U ovom slučaju, pak, alegorizaciju i, ujedno, figurativnu narativizaciju, vrši autor, a ne čitalac.

⁵³ Nije nezanimljivo pomenuti likovni pandan figurativnoj narativnosti, koji Ryanova vidi anamorfozama, odnosno crtežima na kojima odnos linija i površina kreira dvojnu sliku, poput dva naspramna ljudska profila koji bi mogli biti i ivice peščanika, zeca koji je istovremeno i patka, pejzaža koji je ljudski profil i slično, a 'predmet' slike se menja u zavisnosti od intencije fokusa, odnosno od onoga što posmatrač *hoće* da vidi. U ovom primeru evidentna je apsolutna ravnopravnost oba

1.5. ISKUSTVENOST

Naratološki projekat Monike Fludernik teži da razreši neke zbrke i popuni praznine klasične naratologije, odnosno da, kako sama kaže „rekonceptualizuje naratologiju” stvaranjem jedne nove narativne paradigme – koja ostaje naratološka u osnovi, iako se konstituše interdisciplinarnim pristupom, uz učešće kognitivne nauke i lingvistike. U tekstu čije osnovne postavke ovde predstavljamo namera austrijske teoretičarke je da redefiniše pojam narativnosti uz pomoć kognitivnih parametara (a ne parametara priče, kao što čini tradicionalna naratologija) i da uobičajene binarne opozicije na kojima se uspostavlja struktura teksta zameni koncepcijom organskih okvirâ čitanja.⁵⁴ Opšti okvir njene teorije je konstruktivistički: čitaoci konstruišu značenja primenjujući interpretativne okvire na isti način na koji stvarni ljudi obrađuju iskustvo pomoću kognitivnih shema. Premise kognitivne naratologije Fludernikova ukršta s istraživanjima govorne naracije Williama Labova i na toj osnovi stvara svoj pojam *natural narratology*. „Prirodna naratologija“, osniva se na homologiji pripovedanja i konverzacije, odnosno na ideji da je pisana naracija samo ‘varijanta’ prototipske naracije koja je usmena. Termin *prirodno* je pritom funkcionalni operator (a ne referencijalni marker ili esencijalistička oznaka) koji omogućava diskusiju o sličnostima i razlikama među posmatranim tipovima diskursa. Prirodna naracija otuda je kognitivno primarni, osnovni i prototipski oblik naracije⁵⁵ (Fludernik 1996:13). Kognitivna lingvistika nastoji da smesti jezičke procese unutar opštijih procesa kognitivnog shvatanja, a ti procesi su povezani s ljudskom

’viđenja’, što, čini se, nije stav autorke kada je reč o postuliranju narativnosti lirske pesme.

⁵⁴ Njena knjiga *Ka ‘prirodnoj’ naratologiji* (1996) uvodi nove, kako će se ispostaviti, vrlo plodne paradigme u teoriju pripovedanja, te se pojava ove knjige uzima za početak postklasične naratologije.

⁵⁵ Primarnost ne treba razumeti u istorijskom smislu - kao prvobitnost – prirodna naracija kao pojam nije nužno vezana za prve pripovedne forme.

otelovljenošću u prirodnoj sredini i suštinski su motivisani metaforama telesnosti.

Pojam *iskustvenosti* (*experientiality*) pojavljuje se kao središnji odredbeni pojam narativnosti, kojim se smenjuje centralitet pojma *priče*. Poreklo pojma nahodi se u radovima Williama Labova, kao i u tvrdnji Käte Hamburger, koju će plodno uposliti Dorit Cohn, da je naracija jedini oblik diskursa koji je u stanju da prikaže svest – naročito tuđu svest, i da je ta moć u pripovedanju manifestovana kao diskurzivna obrada iskustva 'stvarnog života' (s tom razlikom što Fludernikova stavlja u zagrade pitanja istine i referencijalnosti, odnosno fikcionalnosti i nefikcionalnosti naracije). Drugim rečima, narativnost se uspostavlja „projektovanjem iskustvene svesti⁵⁶ (kao aktera, trpioća, posmatrača, ili prosto kao reflektivnog uma) unutar specifičnih prostorno-vremenskih parametara” (Fludernik 2000: 289). Još uprošćenije rečeno, svaki diskurs koji stvara iluziju⁵⁷ iskustvenosti (otelotvorenje iskustva kroz prizmu svesti), u koordinatama vremena i prostora, jeste naracija. Osim u sklopu evociranja svesti ili predstavljanja uloge iskaznog subjekta, iskustvenost može biti razmatrana i u okviru aktancijalnog modela naracije. Suštinski antropomorfna nagnutost naracije i njena korelacija s osnovnim

⁵⁶ Iako Austrijanka, svoje najvažnije tekstove Fludernikova piše na engleskom. U prevođenju pojma *experientiality* na srpski, treba imati u vidu da reč *experience* u engleskom označava i iskustvo (kao vrstu mentalnog poseda) i doživljaj (kao tip aktivnog odnosa prema svetlu), kao što i glagol što je koren reči znači i iskusiti i doživeti. Odabir varijante *iskustvenost* u prevodu pojma vođen je uverenjem da reč 'iskustvo', kao suma kognitivnih odnosa prema svetlu na osnovu koje se novi, pa i fikcionalni, doživljaji i iskustva prepoznaju kao iluzija stvarnog, više odgovara ukupnom značenju pojma u okviru 'prirodne naratologije'. U tom smislu, verovatno bi adekvatniji prevod ovog mesta u tekstu bio „svest koja doživljava”, ali će ovde, i dalje u radu, biti dosledno poštovana veza s terminom 'iskustvenost'.

⁵⁷ Pojam iluzije i svojstvo iluzionizma kao mimetičkog, predstavljačkog kvaliteta narativne fikcije, Fludernikova direktno preuzima od Wenera Wolfa (*Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, 1993). Ipak, nije naodmet spomenuti da razmišljanje o fikcionalnosti, fingiranju i kategoriji *kao da* u razmatranju bitnih svojstava naracije stoji u osnovi *Logike književnosti* Käte Hamburger i obeležava nemačku naratologiju u velikoj meri.

parametrima priče (ličnost, identitet, aktivnost) dovodi do modela u kojem je zamisliv narativ bez zapleta, ali ne i narativ bez (antropomorfnog) subjekta, odnosno subjekta ljudskog iskustva na bilo kom narativnom nivou (Fludernik 1996:9). Fludernikova, dakle, sasvim odbacuje priču kao distinktivno i primarno konstitutivno obeležje naracije; štaviše, smatra da narativi s pukom orijentacijom na zaplet, tradicionalno viđeni kao prototipski, u njenom modelu poseduju nulti stepen narativnosti (1996: 10). Ovakvim određenjem narativnosti, u kojem se ne proklamuje fabularnost kao prioritet – naročito ne kao nužan uslov naracije – rešava problem pripovednih tekstova koji se opiru konvenciji sekvencijalnog zapleta (na primer, Beckettova proza), a otvara prostor za razmatranje lirske narativnosti.

2. LIRIČNOST

2.1. NARATIVNI SVET NASUPROT LIRSKOM

U razmatranju raznovrsnosti odnosa u koje stupaju narativno i lirsko, nezaobilazan je uticajni tekst Jonathana Cullera o apostrofi, koje on započinje prilično bezazleno, s iskazanom željom da se ispravi književnoistorijska nepravda koja se nanosi apostrofi. Culler konstatuje da se apostrofa, uprkos tome što se u lirici često javlja kao stilaska figura, prenebregava u svakoj ozbiljnijoj diskusiji o poeziji, te sluti da postoji izvesna psihološka nelagoda koja od nje čini tabu. Culler primarno opisuje specifičnu komunikacionu situaciju koju apostrofično obraćanje proizvodi. Prvo polazište nalazi u aforizmu Johna Stuarta Milla (koji Frye prenosi u *Anatomiji kritike*) da „liriku ne slušamo, već je prisluškujemo”, utoliko što je lirski diskurs govor koji nije intencionalno upućen slušaocu/čitaocu, već lirski subjekt kao da se obraća sebi ili nekom trećem, „takoreći, okrećući leđa slušaocima” (Culler 2000: 152).

Podsticaj razmišljanju o naročitosti apostrofe pružaju, takođe, i Hartmanove opaske o vokativnoj prirodi Blakeovih ranih pesama posvećenih godišnjim dobima, u kojima se, posredstvom invokacije, deskripcija suspenduje imperativom ili optativom, upućujući na ritualni karakter transakcije i epifaniju kao konačno ishodište ovog profetskog tona ili stava (Hartman 1959: 153; Culler 2001: 154).

Treće važno polazište Culleru daju ideje Martina Bubera, jevrejskog teologa, koje prenosi i adaptira Harold Bloom u uvodu knjige *Shelleyevo mitotvorstvo* (*Shelley's Mythmaking*, 1959), a koje se tiču razmatranja čovekovog odnosa prema bogu i prema svetu, podatnog sažimanju u dve složenice, 'primarne reči', *Ja-Ti* (*I-Thou*) i *Ja-To* (*I-It*). Izgovaranjem prve uspostavlja se odnos u kojem govornik nije okovan predmetom i objavljuje se jedno Ja koje se u punoći bića neposredno obraća jednom Ti, uspostavljajući time svet odnosa, dok izgovaranje potonje objavljuje drugačije Ja, koje naspram sebe ima objekat i koje postoji u svetu iskustva: Ja doživljava 'Nju', 'Njega' ili 'To'. Odnos Ja-Ti, smatra Bloom, osim što je karakterističan za primitivni, mitski odnos prema svetu, dosta precizno opisuje koncepciju neposrednosti i spontanosti pojma imaginacije kao duhovnog uvida kod romantičara, prevashodno kod Coleridgea i Blakea (Bloom 1969: 3). Culleru će ideja o uspostavljanju odnosa između čoveka i sveta/boga kao odnos između dva subjekta, pružiti okosnicu zamisli o 'svetu' pesme koji se postulira apostrofom.

Odredbeno svojstvo apostrofe jeste da ona predstavlja obraćanje odsutnom, neživom ili mrtvom entitetu, sagovorniku koji ne može da odgovori. Ipak, apostrofa fingira 'punu' komunikaciju, funkcionišući kao inicijacija dijaloga kojega ne može biti. Upravo ta pretenzija apostrofe, kao obraćanja ravnopravnom subjektu, od pesme, veli Culler, stvara *dogadaj* (nasuprot stanju ili prizoru), odnosno, objavljuje volju lirskog

subjekta da svog adresata vidi kao oživljenog ili oduhovljenog. U toj dramatisaciji komunikacije, lirski subjekt ne samo da svojom voljom konstituiše Ti kao sebi naspramno, već konstituiše i sliku sebe kao volje i pretenzije, proroka i vizionara koji zadire iza 'stanja stvari', koji čak, produžava Culler, objavljuje da nije samo „puki empirijski pesnik, zapisivač stihova”, već „otelotvorenje pesničke tradicije i duha poezije” (Culler 2001: 157-8). Paradoksalno, nasuprot tradicionalnom viđenju apostrofe kao prazne konvencije, mrtve figure čiji je evokativni potencijal davno istrošen, Culler zaključuje da je apostrofa upravo oživljavajuća 'sila' u svetu lirske pesme, da upravo invokacija od pesme stvara interakciju (nasuprot pasivizaciji sveta kao objekta od strane lirskog subjekta koji se njime 'bavi'), da ona upućuje na „transformativnu i oduhovljavajuću aktivnost poetskog glasa” (Culler 2001: 164), što ilustruje poetskim materijalom u kojem su česta pitanja umesto zaključka, otvorenost kraja ili odsustvo završavanja (što je slučaj kod Keatsa), parodiranje vlastite apostrofičnosti ili autoreferencijalnost bez parodiranja (kod Baudelairea i Rilkea). Drugi paradoks koji apostrofa sobom nosi jeste činjenica da figura koja uspostavlja odnos Ja i Drugoga može u suštini biti čitana kao čin radikalne interiorizacije i solipsizma, utoliko što

[...] imenovanje nečega sa Ti, što ne može biti Ti u svom empirijskom stanju [...], jeste jedna vrsta prethodnog pražnjenja pozicije Ti, tako što se u nju umeće ono što tu ulogu može ispuniti kroz 'nevidljivo ponovno rađanje nas samih' (2001: 162).

Konačan zaključak o apostrofi kao figuri koja lirsko Ja inicijalno izvodi u svet pozivanjem na dijalog, da bi završila u interiorizaciji, Culler u poslednjem delu svog teksta instrumentalizuje u suprotstavljanju apostrofičnog narativnom i proglašavanju apostrofe paradigmom lirskog. Opozicija je postavljena prevashodno po kriteriju dva različita

tipa temporalnosti ova dva modusa:⁵⁸ protivno užljebljenosti fikcionalnog sveta priče⁵⁹ u empirijsko vreme, fikcionalni svet koji gradi apostrofa vremenski je lociran u diskurzivnom vremenu.⁶⁰ Ova dva temporalna sistema uspostavljaju se na različitim zakonitostima. Sekvencijalnosti zbivanja u naraciji protivstavljen je 'bezvremeni prezent' apostrofe, u kojem je, umesto lanca događaja, moguć samo „skup svih onih trenutaka u kojima pisanje može da kaže 'sada'” (2001: 165): skup bez poretka koji konstituše samu pesmu kao događaj. Dok pripovedanje predočava zbivanje, događajnost apostrofe je sadržana, kako Culler kaže povodom Keatsovih oda, u „fikcionalnom vremenu u kojem se ništa ne dešava, a koje je suština dešavanja” (2001: 168). Tok empirijskog vremena počiva na nepovratnosti procesâ i disjunktivnosti prisustva i odsustva, što su još dve zakonomernosti narativnog sveta, dok apostrofa poseduje dijalektiku prisustva odsutnog kojom se to podriva, što Culler ilustruje, na primer, istovremenim prisustvom i odsustvom umrlog u elegiji, čime se podriva ireverzibilnost smrti. Sem toga, apostrofa pretpostavlja i jednu vrstu samosvesti koja podrazumeva

⁵⁸ Kao što često biva u uspostavljanju ovakvih opozicija, ni kod Cullera nema preciznog imenovanja i određenja klase pojava kojoj bi 'apostrofično' i 'narativno' pripadali. Apostrofa je figura, stav lirskog subjekta prema predmetu pesme i način uspostavljanja sveta pesme. Verovatno bismo u ovom poslednjem mogli tražiti srodnost suprotstavljenih pojmova: u lirskoj poeziji, naracija je jedan, a apostrofa drugačiji vid uspostavljanja sveta tekstem.

⁵⁹ Culler očito podrazumeva jedno određenje narativnog bazirano na prisustvu *priče*, što i jeste – kako smo pokazali – dominantan tip definisanja pripovedanja do pred kraj dvadesetog veka. O tome unekoliko svedoči i njegov tekst o *fabuli* i *siže*u, odnosno o *priči* i *diskursu*, u kojem vrlo kategorično insistira na hijerarhizovanom dvojnomo modelu pripovednog teksta kao uslovu naratološke analize, s tim što on, protivno većini strukturalističkih naratologa, smatra da *diskurs* prethodi *priči* (2001: 188-209).

⁶⁰ Culler podrazumeva kanonsku naratološku distinkciju dve vremenske ose koje ustrojavaju tekst: vreme priče (temporalna ravan prikazanih događaja) i vreme pripovedanja ili diskursa (temporalni aspekt pripovedanja kao procesa koji se odvija u 'svom' vremenu, katkad izraženom dužinom teksta). Iako ne ulazi u pojedinosti, Culler očito sugerise da bi jedna vrsta adaptacije ove prilično stare naratološke sheme, preko koje se između ostalog, odmerava i brzina ili ritam pripovedanja, bazirane na opoziciji empirijskog i tekstualnog vremena, mogla poslužiti i u opisivanju pojava i u nenarativnim tekstovima.

znanje o fikcionalnosti njenog vremena i evociranog prisustva, te ih tako i eksplicira – kao fikciju događaja. Culler konstatuje da tu specifičnu 'temporalnost pisanja' nije lako ni razumeti ni o njoj misliti, ali drži da je to ishodište lirskog poduhvata, odnosno da suština lirskog jeste efekat kakav stvara apostrofa. Ipak, u lirskoj pesmi naporedo stoje lirsko i ne-lirsko, odnosno apostrofično i narativno (kao god i u epskom pripovednom tekstu narativno i nenarativno); Culler ih naziva dvema silama u poeziji između kojih postoji napetost, a ta tenzija je „generativna snaga mnogih lirskih tekstova” (2001: 165; kurziv B. M.). Iz toga bi se moglo zaključiti da ne poseduju svi lirski tekstovi ovu koliziju (ili je makar ne održavaju), već u njima 'trijumfuje' ili apostrofa ili naracija, pa bismo tako možda mogli razdeliti lirske pesme na čisto lirske, mešovite i narativne. S druge strane, ne kaže Culler nigde da se ijedan od ova dva stava nužno mora naći u lirskoj pesmi, što nije teško razumeti (prosto, ima nenarativnih pesama bez apostrofe), ali je pitanje onda kakve su to pesme i na koji način 'čuvaju' kvalitet lirskog, s obzirom da ne poseduju figuru koja predstavlja paradigmu lirskog.

2.2. NARATIVNO I LIRSKO ČITANJE

Usmerenja u književnoj teoriji koja se najšire mogu odrediti kao 'teorije čitanja' (*reader-response criticism*), u šta bismo ubrojali sve one subjektivističke koncepcije tumačenja književnog teksta koji čitaoca i čitanje proglašavaju ili konačnim ili bar jednim od nezaobilaznih izvora tumačenja (zagovarajući obično uz to i ideju o pluralizmu interpretacijâ), nisu za sobom ostavila mnogo pokušaja da se definiše narativno, kao god ni lirsko, iako su, naročito u radovima američkih akademskih *reader-response* poslenika, usput notirani izvesni mehanizmi percipiranja ovih kvaliteta u procesu čitanja. Louise Rosenblatt još 1938. pravi razliku između estetičkog i eferentnog čitanja, od kojih potonje podrazumeva čitanje neknjiževnih tekstova,

fokusirano na informacije kao sadržaj (*information-driven*), čija je poenta ono što čitalac 'uzima' od teksta, ono što je kontekstualno izolovano i čija je svrha saznavanje, pamćenje ili učenje. Estetičko, pak, čitanje dvojako je. U prvom slučaju podrazumeva čitanje pesme shvaćene kao tekstualna komunikacija u kojoj čitalac zamišlja (ili izmišlja) autora kao biće čija je intencija da načini poentu (*point-driven*), a u drugom je reč o čitanju u pravcu zapleta, likova i događaja (*story-driven*), u kojem se zanemaruje komunikacioni aspekt i ignoriše ideja autora kao intencije. Na ovom tragu se najčešće i posmatraju narativno i lirsko kao tipovi čitanja: narativno kao čitanje zainteresovano za fiktionalni svet, a lirsko kao čitanje autorske intencije.

Transaktivnost kao vrsta odnosa prema književnom delu predstavlja pojam širi od pukog učešća čitalačkog Ja u konstituisanju značenja teksta i, samim tim, nije obeležje rezervisano za recepcionističku metodologiju. Gotovo sve post-fukoovske metodologije vide pisani (pa time zatvoreni, završeni) tekst kao artefakt 'decentriran' u diskurs kao beskonačnu transakciju, koja se proširuje i na društvene i institucionalne strukture.

Pokušaj Jamesa Phelana da uspostavi razlikovanje narativnog i lirskog mogao bi se uslovno svrstati u onaj tip određenja narativnosti koji Richardson naziva transakcionim, utoliko što se Phelanova metodološka pozicija, koju ponekad nazivaju 'retoričkom naratologijom', uz uvažavanje rezultata 'neinterpretativne teorije pripovedanja' klasičnog strukturalizma i semiotike, značajno oslanja na ideje ponikle u okviru 'teorije čitanja', poštujući aksiom da je književnost tip aktivne dvosmerne komunikacije između autora i čitaoca, u kojoj tekst konstruiše čitaoca onoliko koliko čitalac konstruiše tekst. Njegova koncepcija pripovedanja kao retorike, ipak, manje je vezana za onaj deo retorike koji se bavi stilom, a znatno više za persuasivni aspekt i

potencijal narativnog teksta da sugeriše čitaocu kako određene ideološke postavke (filozofske, etičke, političke ili estetičke), tako i načine na koje bi te postavke trebalo 'apsorbovati', te konačno i uputstva o tome kako sam tekst treba čitati i razumovati, te tumačiti. Phelana prevashodno zanima narativna dinamika, odvijanje priče, odnosno ono što se, od Aristotela naovamo, smatra 'sredinom' (a nasuprot, kako primećuje jedan kritičar, teorijskoj pomami za počecima i krajevima pripovedanja). Narativno i lirsko u njegovoj koncepciji nisu svedeni na žanrove ili skupove strukturalnih karakteristika, već predstavljaju dva različita načina na koje publika⁶¹ reaguje na ta, analitički utvrdiva, formalna obeležja.

Centralna kategorija u teoriji pripovedanja Jamesa Phelana jeste narativna progresija, odnosno „način na koji pripovedni tekst inicijalno stavlja izvesne elemente ili odnose u središte interesovanja publike i način na koji pripovedni tekst zapliće i razrešava (ili ne razrešava) ta interesovanja” (Phelan 1996: 30). Narativna progresija je shvaćena, dakle, kao razvojna matrica koju generišu *nestabilnosti (instabilities)* i *napetosti (tensions)*. Nestabilnosti, kao razvojna komponenta *priče*, podrazumevaju labilne odnose između i unutar likova i okolnosti u kojima se likovi nalaze; dok su napetosti, kao diskurzivna komponenta narativne progresije, opisane kao dispariteti znanja, vrednosti, sudova, stavova ili verovanja između pripovedača i čitaoca ili autora i čitaoca.

⁶¹ Publika o kojoj Phelan govori, koju ponekad naziva 'implicitnom publikom' i na koju se odnosi povremeno 'mi' u tekstu, podrazumeva ono što Peter Rabinovitz (1987: 30-36) zove 'autorskom publikom' i određuje kao „hipotetičnu publiku koja poseduje potrebno znanje i interpretativnu veštinu kojim adekvatno reaguje na autorsku intenciju”, „idealnu publiku za koju autor piše i koja savršeno razumeva tekst” (Phelan 1996: 200; 215). Ovakva koncepcija 'publike' unekoliko preuzima na sebe prerogative onoga što strukturalistička naratologija naziva narativnim instancama koje stoje naspram pripovedača i implicitnog autora u komunikacionom dijagramu naracije: autorska ili implicitna publika je sinonim za implicitnog čitaoca, dok je pojam naratera kod Phelana zamenjen terminom 'narativna publika'.

Druga središnja kategorija Phelanovog određenja naracije jeste junak,⁶² koji je i činilac narativne progresije. Zanimljivo je da Phelan čak i ne koristi izraze poput 'agens naracije', 'aktant' i slične kojima se maskira antropomorfnost nosioca ili žrtve fikcionalnog zbivanja i humanoidna figura svodi na teorijski model, već propagira koncepciju višeslojnosti književnog junaka kojom se mogu obuhvatiti i apstraktni i konkretni aspekti karakterizacije. Lik poseduje tri komponente: *mimetičku* (lik kao osoba), *tematsku* (lik kao reprezent na ideološkom planu) i *sintetičku* (lik kao umetnički konstrukt). Prve dve komponente, smatra Phelan, mogu biti manje ili više razvijene, dok je poslednja uvek prisutna, ali manje ili više istaknuta (*foregrounded*). Osim toga, lik poseduje dimenzije (potencijal da označava na određeni način) i funkcije (realizacija tog potencijala), pa se onda na različitim planovima ostvaruju različite kombinacije razvijenosti, istaknutosti, prisustva ili odsustva različitih crta lika.⁶³ Čitanje narativnog teksta zahteva od svoje publike da procenjuje, odnosno prosuđuje likove, to jest, da donosi zaključke poput „Guliver je junak koji na mimetičkom planu ima dimenzije bez funkcija (ima crte koje se ne uklapaju u portret realne osobe), jer se njegove osobine menjaju od knjige do knjige *Putovanja*”. Drugim rečima, čitalac pripovednog teksta značenje konstituiše u procesu preispitivanja logike razvijanja priповesti, razvijanja hipoteza o motivaciji pričanja, 'uverljivosti', probabilnosti junaka i zbivanja, jer ovi elementi unutrašnjeg strukturisanja teksta 'pozivaju', traže da na takav način budu percipirani i prosuđeni. Ovaj tip prosuđivanja koje teče zajedno sa

⁶² Phelanovoj se 'retoričkoj naratologiji' katkad stavljaju primedbe u vezi s neujednačenošću metodološkog promišljanja i neravnoteže interpretativnog i teorijskog, ali se mora spomenuti da njegov rad spada među retke u teoriji pripovedanja u kojem je ikakvo bitnije razmatranje zaslužio pojam lika u pripovedanju. Ovo napadno odsustvo čitavog jednog područja iz naratologije često je zapažano i doticano i u kanonskoj naratološkoj literaturi, ali je malo toga na tom planu učinjeno (s izuzetkom telavivske naratološke škole u okviru koje postoji pokušaj da se zasnue jedna sistematična 'teorija književnog junaka').

⁶³ Više o ovome: Phelan 1989.

čitanjem, odnosno u njemu, treba razlikovati od 'spoljašnjih' sudova koje, kao čitaoci, činimo docnije, vrednujući.

Lirika, s druge strane, ne poseduje nužno narativnu progresiju koju nose likovi, ali ima u svom središtu figuru koja može biti dovedena u analogiju s junakom pripovedanja: iskazni subjekt, zamišljen kao svest ili glas, može biti sagledan kao manje ili više mimetična ili reprezentativna figura, koja je takođe umetnički konstrukt. Phelan se saglašava sa stavom da je fokus pripovedanja na *priči*, te da je *sekvencijalna* struktura posledica te vezanosti za zaplet, a da se lirika usredsređuje na *stanje duha*, što u prvi plan dovodi *simultanost* kao temporalnu strukturu koja je određuje,⁶⁴ ali uz važnu rezervu da ove karakteristike označavaju tendencije koje postoje unutar konkretnih tekstova, a ne kvalitete koji određuju liriku i naraciju. U toj i takvoj konstelaciji lirske pesme, iskazni subjekt kao lik nije funkcionalni deo pesme, jer svojim iskazom skreće pažnju na sam iskaz, pozivajući na prosuđivanje njegovog verbalnog i tematskog sadržaja, a ne na prosuđivanje pozicije govornika u lancu događaja. Drugim rečima, iskazni subjekt lirske pesme ne otelovljuje sobom figuru koja predstavlja i reprezentuje (u smislu bitnom za razumevanje pesme) određene sadržaje i koja je u toj svojoj funkciji središte čitalačkog interesovanja, već se on praktično stapa s implicitnim autorom, budući da su obojica određeni iskazom. Taj tematski sadržaj pesme ima karakter tvrdnje koja je predmet prosuđivanja implicitne publike.

Phelan ovo ilustruje na primerima dve čuvene pesme Roberta Frosta ("Nothing Gold Can Stay" i "Stopping by Woods on a Snowy Evening"), koje se razlikuju po stepenu prisustva narativne progresije i

⁶⁴ Iako Phelan u svom tekstu ove ideje pripisuje Susan Friedman (1989: 164), one su široko rasprostranjene u razmišljanjima o lirici kao žanru ili modusu koji je nekako nasuprot naraciji i, praktično, kanonizovane u brojnim priručnicima iz teorije književnosti, tako da je teško upućivati na referentni tekst.

stepenu dramatizovanosti lirskog Ja. Potonja poseduje elemente lika, nestabilnost situacije i razrešenje te nestabilnosti, ali, smatra Phelan, ona ostaje lirski pesma zbog načina na koji funkcioniše karakterizacija i prosuđivanje. Ova pesma je ujedno i dobar primer za drugu 'jaku tvrdnju' ovog teksta, kojom se odluka o svrstavanju teksta u određenu generičku kategoriju ne svodi samo na prisustvo ili odsustvo izvesnih 'komponenata' ili 'elemenata', već je ona i posledica čitaočevog izbora seta konvencija s kojima pristupa tekstu. Narativni tekst, dakle, svojom strukturom, od svoje implicitne publike zahteva da prosuđuje junake tokom čitanja, dok lirski tekst, naprotiv, ne traži da njen iskazni subjekt bude predmet prosuđivanja. To bi po Phelanu bila ključna razlika između ove dve generičke tendencije koje operišu u tekstovima, ali i publika može 'odlučiti' da tekst čita kao lirski ili kao narativni.

Neodlučnost između ova dva odgovora na pitanje o tome šta prouzrokuje čitanje konkretnog teksta kao lirskog ili narativnog – tekst sam kao produkt izvesne 'čitljive' autorske intencije, ili publika kao instanca donekle uslovljena tekstem, rezultat je, rekli bismo, odsustva dijahronije u određenju pojma publike,⁶⁵ jer je nužno razlikovati hipotetičnu autorski intendiranu publiku, s elementima kulturnoistorijskog identiteta, virtuelnu publiku implicitnog autora (implicitni čitalac kao ideološki konstrukt teksta), te konačno neku vrstu preseka između ova dva entiteta – hipotetičnu publiku, koju podjednako formiraju tekst i sociokulturne i istorijske okolnosti čitanja. Reklo bi se da u Phelanovoj koncepciji tekst od prve zahteva ili ne zahteva prosuđivanja određene vrste, a od potonje da bira pristup tekstu. Mišljenja smo da srednja varijanta, koja operiše u Phelanovom tekstu, predstavlja nedovoljno zasnovanu 'upadicu' iz strukturalne

⁶⁵ Ova se primedba odnosi na pojam publike kako on funkcioniše u Phelanovom tekstu koji je predmet našeg zanimanja, a ne na vrste publike o kojima piše Rabinowitz, na na čiju se (inače vrlo uticajnu) knjigu Phelan poziva. Vidi: Rabinowitz 1987.

naratologije u teoriju čitanja. Uprkos tome, ovaj članak skreće pažnju na čitaoca i njegovu aktivnost, te na tekst kao prostor interakcije između autora i publike, kao okruženje u kojem se konstituišu kvaliteti narativnog i lirskog.

2.4. OBELEŽJA LIRIKE

Pošto je jedan od pravaca istraživanja u naratološkom pristupu lirici vezan za saodnos u koji narativni i lirski elementi i strategije stupaju unutar lirske pesme, treba imati u vidu karakteristike kojima se konstituiše liričnost. Te karakteristike, kako će se videti u sledećem poglavlju, često stupaju u binarne opozicije s obeležjima narativnosti, a u teorijama esencijalističkog tipa suprotne crte istovremeno i isključuju jedna drugu. Na ovom mestu će samo ukratko biti pobrojane odlike koje se kao odredbene ili tipične pripisuju lirici u domenu teorijskih razmatranja savremenih kritičara a taksativno ih navodi, te s dužnom pažnjom i obaveštenošću komentariše Werner Wolf, u poglavlju koje otvara zbornik o novim pristupima lirici (Müller-Zettelmann & Rubik 2005). Nazvavši liriku „kategorijom ozloglašenom po svojoj neuhvatljivosti” (Wolf 2005: 21), on će, pre no što se pozabavi kriterijima liričnosti, nastojati da ponudi razloge za teškoće i terminološke probleme koji se pojavljuju u definisanju lirike, imajući u vidu istoriju pristupa lirskoj poeziji od aleksandrijskog perioda do danas. Jedan od glavnih problema, koji zapaža veći broj teoretičara, jeste činjenica da se unutar discipline pretežno barata „aksiomima deriviranim neposredno iz postromantičkih koncepcija žanra i čitanja,⁶⁶ premda u unekoliko razvijenijem i diferenciranom obliku” (Müller-Zettelmann & Rubik 2005: 8), pa se onda na liriku ne primenjuju nalazi

⁶⁶ Pritom pre svega ima u vidu koncepciju poezije kao pre-svesne, emocionalne 'pesničke dikcije', koja je autentičan izraz autorske afektivnosti, te se opire razmatranju ontološkog statusa pesme kao fikcije i distingviranju iskaznog subjekta i empirijskog autora.

moderne lingvistike, književne i kulturalne teorije, analitičke procedure i terminologija koji predstavljaju savremenu paradigmu humanistike. Eva Müller-Zettelmann, u uvodu pomenutog zbornika konstatuje da moderne teorije poezije predstavljaju enklavu udaljenu od glavnih tokova nauke o književnosti i njoj srodnih disciplina, ocenjujući interdisciplinarne i transžanrovske pristupe kao životodajnu „transplantaciju” (opravdanu i efikasnu samo ako doista postoji značajna analogija između 'davaoca' i 'primaoca') (Müller-Zettelmann 2005: 8).

U pregledu Wenera Wolfa bitne karakteristike lirike svedene su na devet kriterija deriviranih iz velikog broja različitih definicija, od kojih su prvih pet vezani za plan iskaza (odnosno forme i tekstualne transmisije), a ostali se tiču sadržaja, odnosno plana iskazanog.

1. PERFORMATIVNOST

Lirika je potencijalno usmeni i performativni žanr: namenjena je recitovanju, odnosno izgovaranju ljudskim glasom. Iz ovog stava proističe i to da se lirika ne realizuje u potpunosti sve dok ne bude naglas kazana, a sâmo recitovanje otvara nove probleme, utoliko što ono predstavlja vid interpretacije. Koreni ovakvog određenja lirike i njegovo opravdanje nalaze se u istoriji i prvobitnoj vezanosti lirike za muziku, kao i u kulturnoj i ritualnoj upotrebi lirike kroz vekove, sve do današnjih oblika javnog recitovanja. Međutim, ovaj kriterij ne važi za sve tipove poezije: neprimenljiv je, na primer, na vizuelnu poeziju.

2. KRATKOĆA I SAŽETOST

Dužina pesme je problematičan kriterij, jer je dužina relativna: konvencionalna lirska pesma je vidljivo kraća od epa ili drame, ali se unutar lirskog žanra nailazi na svakovrsne brojeve stihova. Retki su, doista, pokušaji da se lirika definiše isključivo ovakvim

kvantifikovanjem,⁶⁷ te se ovaj kriterij transformiše u vlastitu konsekvencu: kratkoća podrazumeva načela selekcije i organizacije kojima se nalaže 'zgusnutost značenja', 'kreiranje sveta minimalnim sredstvima', odnosno komprimovanje značenja u izrazu zarad uštede tekstualnog prostora i intenziteta poente. Nekonkretnost i neeksplicitnost, dominantnost sugestije i aluzije u građenju sveta pesme proističu iz ovog zahteva i obeležavaju liriku „proliferacijom značenjskih praznina” (Wolf 2005: 24). Naravno, najveći problem u primeni ovog kriterija kao odredbenog je činjenica da postoji i dugačka pesma.

3. DEVIJACIJA OD DISKURZIVNE NORME

Veoma je rašireno posmatranje jezika lirike kao smišljenog, hotimičnog odstupanja od običnog, svakodnevnog jezika i njegovih diskurzivnih konvencija, čime se usporava proces razumevanja, a stvara višak smisla. Drugim rečima, lirika maksimalno semantizuje sve raspoložive elemente i upotrebe jezika u cilju sticanja dodatnog značenja.⁶⁸ Međutim, ovaj kriterij ne može pretendovati na ekskluzivnost, pa onda ne funkcioniše kao distinktivan za liriku, jer u opštem smislu predstavlja osobinu književno-umetničkog jezika: neretko se preko ove karakteristike jezika književnosti konstituiše njena *literarnost*.

4. VERSIFIKACIJA

Premda se ova osobina može videti u kontekstu relacije lirike s muzikom, što je spomenuto u okviru prvog kriterija, reč je, u stvari, o

⁶⁷ Najpoznatiji je eksplicitni zahtev Edgara Allana Poea da pesma ne sme da pređe stotinak stihova, ali je razlog ove propozicije, iako pragmatičan, ukorenjen u sferu estetskog: pesma, koja mora da ostvari jedinstveni efekat, to može samo tako što će biti pročitana/izrecitovana nadušak, u nevelikom vremenskom periodu za koji se može očekivati puna pažnja recipijenta.

⁶⁸ U kritici se ovo obeležje jezika lirike povremeno vidi i kao izvor neodređenosti, ambivalencija i semantičkog zamućenja – što, opet, biva odmeravano na dva načina: kao manjak značenja i kao potencijal beskonačnog generisanja smisla.

muzikalnosti kao osobini lirskog jezika, odnosno o isticanju u prvi plan akustičkog potencijala verbalnog znaka. Wolf kao srodnu osobinu spominje i 'vizuelnu versifikaciju', segmentalnu i tipografsku organizaciju štampanog poetskog teksta (margine, stihovi i strofe s belinama između i potencijalna figurativnost koja iz toga proističe). Ovaj kriterij je osnova popularnog definisanja poezije kao književnog roda u sistematizaciji anglo-američke teorije rodova. Manjkavost ovog obeležja lirike je taj što se stihovna i prozodijska organizacija takođe pojavljuje u drami ili pesništvu koje se ne može odrediti kao lirika (epici i didaktičnoj poeziji, na primer), a naglašene akustičke efekte poput ritma, refrena, asonance i aliteracije nalazimo i u prozi (specijalno u lirskoj prozi). Dodatni problem predstavljaju pojava slobodnog stiha polovinom 18. veka i pesme u prozi u 19. veku (Wolf 2005: 26).

5. AUTOREFERENCIJALNOST I AUTOREFLEKSIVNOST

Devijacija od jezičke norme svakodnevnog govora ima oblik isticanja u prvi plan samog jezičkog oblika (usmerenosti poruke na poetsku funkciju jezika, kako je to formulisao Jakobson). Ovo skretanje pažnje na vlastiti jezik odlika je koja liriku kvalifikuje kao autoreferencijalni žanr. Na sličan način funkcionišu drugi vidovi povratnosti u kojima tekst referiše na samog sebe, poput anafore i epifore. Autorefleksivnost je vrsta autoreferencijalnosti koja podrazumeva sve vrste referenci ili drugih relacija kojima tekst operiše unutar 'sistema' kojem sâm pripada – bilo da je reč o žanru, književnosti, ideologiji ili nekom drugom sistemskom kontekstu. Naglašena usmerenost na jezik izrazita je u lirici, ali se ponavlja isti prigovor tezi da je autoreferencija distinktivno obeležje lirskog: takav tip autoreferencijalnosti karakteristika je jezika književnosti (Wolf 2005: 26-27).

6. NEPOSREDOVANOST

Ovaj se kriterij odnosi na prisustvo neposredovane svesti, odnosno aktera ili persone (Origo, u terminologiji Käte Hamburger) koja predstavlja središte lirskog iskaza i doživljaja, a verbalno se konstituiše samim tim iskazom. Reč je o lirskom subjektu kao personalizovanoj svesti preko čijeg se iskaza direktno pristupa svetu pesme,⁶⁹ za razliku od sveta narativnog teksta koji je posredovan kroz svest i iskaz pripovedača. Mogući izvod ove postavke jeste i suštinski monološka priroda lirike: premda nije redak slučaj da se lirskom 'ja' pridoda lirsko 'ti', lirski diskurs proizvodi i kontroliše jedna svest, te do dijaloga kao polifonijske jukstapozicije više vrednosnih sistema i stavova ne dolazi.⁷⁰ Lirska persona figurira u mnogim odredbama liričnosti kao bitno svojstvo, a ta postavka onda isključuje baladu i slične narativne pesme, jer u njima primat ima priča, koja je posredovana, a posrednik – baladni pevač – biva povučen u zadnji plan i nema veću važnost. Takođe se može staviti primedba da mnoštvo pesama sadrži dijalog dve ili više svesti (čak su neke lirske vrste određene dijalogom, poput konverzionih pesama kakvih ima i u *Lirskim baladama*), te da su neka dela koja ne pripadaju lirici monološka na 'lirski način' (poput Beckettove *Krapove poslednje trake* ili *Kontrabasa* Patricka Süsskinda). Sa stanovišta naratološkog pogleda na liriku moguće je uspostaviti distinkciju dva nivoa lirske svesti koja produkuje iskaz: jedno je eksplicitna personalizovana subjektivnost – 'ja' pesme, a drugo prikriveni depersonalizovani akter iskaza sa dubinske strukture, 'implicitna subjektivnost' koja bi bila ekvivalentna implicitnom autoru narativnog teksta (Wolf 2005: 27-29). Prihvatanjem ovog modela poriče

⁶⁹ Wolf evidentno liriku smatra fikcionalnim modusom, o čemu svedoči više njegovih radova (vidi: Wolf 1998).

⁷⁰ Bahtinova koncepcija dijalogičnosti je matrica u odnosu na koju se lirika odmerava u ovom stavu.

se mogućnost da neposredovanost bude shvaćena kao distinktivno obeležje lirike – raslojavanje nivoa s kojih se generiše tekst predstavlja umetanje posredničkih instanci.

7. INDIVIDUALNA PERSPEKTIVA i/ili PERCEPCIJA

Ovaj kriterij formuliše se pod vidnim uticajem romantičarske poezije, jer podrazumeva da se primarni značaj lirskog teksta ogleda u manifestovanju izvesnog mentalnog ili emotivnog stava subjekta iskaza (eksplicitnog ili implicitnog). Poetički podtekst ovog stava jeste prioritet ekspresije nad mimezom (koja je princip konstituisanja fikcionalnog sveta u pripovedanju), odnosno perspektive nad opaženim. Ni ovaj kriterij ne može da se primeni na svu liriku – Wolf navodi primer topografske i takozvane *Dinggedichten* ili *object poetry* kao vrste koje se ne saglašavaju s ovim obeležjem. S druge strane, u narativnoj prozi je moguće naći primere tekstova u kojima se opaža primat perspektive nad sadržajem – poput dela Virginie Woolf i Catherine Mansfield.

8. STANJE SVESTI

Ideja da lirika prezentuje stanje svesti derivira se iz protivstavljanja lirike naraciji, gde je predmet prikazivanja hronološki ustrojen sled događaja. Odsustvo spoljašnjeg zbivanja ili njegov sekundarni značaj stoje nasuprot narativnom razvoju koji uključuje hronologiju, kauzalnost i teleologiju. Način na koji se u naratološkim pristupima lirici premošćava ova opozicija jeste teza o preseljavanju ravni događanja s fizičkog sveta na mentalni i emotivni plan (internalizacija zbivanja), tako da onda *stanje* svesti ne mora nužno biti posmatrano kao statično, već dobija karakter zbivanja (što je neka vrsta heurističke narativizacije lirike). Ovaj kriterij Wolf procenjuje kao „obećavajući“, mada uočava njegovu manjkavost kada se imaju u vidu narativna dela u kojima se 'ništa ne događa', poput nekih primera impresionističke proze modernizma. Naravno, balada se opire i ovom

obeležju – njen narativni aspekt i apsolutni prioritet priče ni na koji način nisu saobrazni predstavljanju stanja svesti.

9. ODSUSTVO REFERENCIJALNOSTI

Stav da se lirika ne odnosi ni na šta u poznatom svetu konsekvencija je prethodno navedenih obeležja: autoreferencijalnosti i fokusiranja na svest. Lirski govor je *absolute Rede*, i ne upućuje ni na šta van sebe i svog subjekta. Čak i u teorijama koje liriku vide kao fikcionalnu uočava se da su egzistenti sveta pesme nespecifični ili anonimni (što nije uvek procenjeno kao mana, već kao osobina koja upućuje na univerzalnost poezije). Prigovori opet slede s dve poznate strane: neki prozni tekstovi takođe su nespecifični i nereferentni, poput bajke ili Beckettove proze, dok bitan deo poezije računa s referentnošću (autobiografska i topografska poezija, na primer) (Wolf 2005: 30-31).

Zaključak koji se nameće posle utvrđivanja kriterija jeste da ni jedan od navedenih ne zadovoljava sve poetske tekstove, kao i da neki tipovi lirike imaju jednu ili više zajedničkih crta s nelirskim tekstovima. Zato Wolfovo zaključivanje ishodi u jednoj vrsti predloga za dalje operisanje pojmom liričnosti ili lirskog koje bi se odvijalo u duhu je savremenih razmišljanja o kategorijama i klasama u okviru nauke o književnosti. Wolfov predlog za rekonceptualizaciju pojma lirike počiva na odustajanju od klasifikacije pomoću stabilnog skupa distinktivnih obeležja čije prisustvo uključuje ispitivani objekat u klasu, a odsustvo isključuje. Nasuprot tome stoji ideja o elastičnijoj koncepciji oslonjenoj na Witgensteinovu postavku „porodičnih sličnosti“. Model za koji se Wolf zalaže je „plurikomponentan“: njime se žanr konstituiše na osnovu pluraliteta karakteristika i frekventnih tendencija, ali tako da ni jedna od njih nije privilegovana niti predstavlja *conditio sine qua non* lirike. Budući da liriku ne posmatra samo kao žanr, već i kao jedan od osnovnih oblika predstavljanja (zajedno s naracijom i deskripcijom),

Wolf drži da bi to preporučivalo primenu teorije kognitivnih shema iz koje je derivirana i teorija prototipa. Prototip je predstavljen skupom osobina, a uzima se za standard prema kojem se vrši identifikacija ispitivanog fenomena i odmeravanje njegove egzemplarnosti ili tipičnosti. Wolf insistira na multifasetnom principu klasifikacije kojim se liričnost ne bi sagledavala samo skup karakteristika smešten u tekst, već bi bila razmotrena i u svom istorijskom, kognitivnom, komunikativnom i funkcionalnom aspektu (Wolf 2005: 34-5). Ovakav model dopušta stepenovanje liričnosti, a metodološki je saglasan s načinom na koji se u postklasičnoj naratologiji razmišlja o narativnosti.

IV

NARATOLOŠKA ANALIZA LIRIKE

Primena narativne teorije i njenog terminološkog aparata na lirsku poeziju relativno je nov trend u naratologiji. Rađa se iz ideje da se veoma širok repertoar analitičkih termina, tipologija i tehnika opisa razvijenije discipline primeni na materijal književnog roda koji se, po mišljenju većine, teorijski relativno slabo razvijao tokom 20. veka. Mogućnost da se teorija pripovedanja, tradicionalno vezana za fikcionalnu prozu i epske vrste, okuša na poeziji koja se najčešće određuje upravo nasuprot naraciji pojavljuje se sa takozvanom postklasičnom naratologijom (Herman 1997, 1999; Hühn & Sommer; Fludernik & Alber 2010). Ona se uobičajeno određuje kao treća faza naratologije koja sledi posle strukturalističke i poststrukturalističke. Formalistička ili strukturalistička naratologija, u obe svoje varijante – 'tematskoj' i 'načinskoj' – nastoji da konstituiše metodološki koherentnu i relativno egzaktnu teoriju usmerenu na opis strukture narativnog teksta, oslonjena prevashodno na postulate lingvistike, semiotike i strukturalne antropologije, operišući u okviru imanentnog pristupa delu. Poststrukturalistička naratologija proširuje područje naratološkog interesovanja s književnog narativnog teksta na svakovrsne druge tipove verbalne i neverbalne naracije, istovremeno upošljavajući postavke i pojmovne aparate drugih teorijskih disciplina koje se vezuju za poststrukturalizam – pre svega feminističke teorije i kritike, postkolonijalne teorije, novog istorizma i kulturnog materijalizma,

teorije roda, kao i drugih kontekstualističkih gibanja u humanističkoj misli.⁷¹ U postklasičnoj naratologiji predmet istraživanja više nije primarno tekst, već kognitivne funkcije koje operišu u konstruisanju narativa i njegovog čitanja, uz pluralitet pristupa⁷² i intenciju da se sačuva sistematičnost i metodološka koherencija na kojoj su strukturalisti insistirali. Postklasični naratološki pristupi, kontekstualistički po prirodi stvari, ne odbacuju legat tradicionalne naratologije, već je metodološki skrupulozno nadograđuju i dopunjavaju.⁷³ Transžanrovska i intermedijalna orijentacija, uz 'kognitivistički preokret' jeste jedno od karakterističnih obeležja postklasične faze naratologije.

Prvi radovi u kojima se lirska poezija podvrgava analizi pomoću koncepata teorije pripovedanja pojavljuju se 80-tih godina prošlog veka – pre no što se može govoriti o bilo kakvom sistematičnom kretanju unutar discipline. Pionirski poduhvat vezan je za trogodišnji projekat koji su vodili Peter Hühn i Jörg Schönert od 2001. do 2004. godine, u okviru Grupe za izučavanje naratologije (FGN: Forschergruppe Narratologie) u okviru Interdisciplinarnog centra za naratologiju (ICN: Interdisziplinäres Centrum für Narratologie) pri univerzitetu u Hamburgu. Naziv projekta je „Teorija i metodologija naratološke analize lirske poezije: pristupi iz perspektive anglistike i germanistike“ („Zur Theorie und Methodologie narratologischer Analyse von Lyrik: Untersuchungen aus anglistischer und germanistischer Perspektive“), a

⁷¹ Važan temelj svim nabrojanim teorijskim smerovima pružaju marksizam i psihoanaliza, kao i na njih naslonjena dekonstrukcija.

⁷² David Herman, koji je prvi upotrebio termin 'postklasična' da obeleži promenu paradigme u naratologiji, zagovara korišćenje množine kada se govori o narativnoj teoriji, smatrajući da se u savremenom stanju struke može govoriti samo o naratologijama, što je reprezentovano naslovom zbornika koji predstavlja neke od novih usmerenja: *Naratologije. Nove perspektive analize naracije* (1999).

⁷³ Za poststrukturalističku naratologiju bi se moglo, uz izvesne rezerve, konstatovati da neguje dominantno revizionistički entuzijazam i prevashodno kritički stav prema strukturalizmu i tezi o semantičkoj autonomiji teksta, dočim postklasična naratologija nastoji da razvija, bogati i proširuje zatečeno: David Herman je poredi s teorijom relativiteta i kvantnom mehanikom koje ne odbacuju njutnovsku fiziku, već je preosmišljavaju proširujući domen fizike (1999: 2-3).

na njemu su još saradivali i Jens Kiefer i Malte Stein. Kao rezultat proizašlo je više članaka i knjiga vezanih za istraživanja u okviru projekta, a uskoro su počeli da se pojavljuju radovi, zbornici i monografije naratologa koji nisu vezani za grupu Hühnovih i Schönertovih saradnika. Istraživanja austrijskih naratologa, mahom sa univerziteta u Beču i Gracu. Studije vezane za ovaj pristup pojavljuju se mahom u časopisima *Style* i *Narrative*, a moglo bi se reći da je kod berlinskog izdavača De Gruyter, u ediciji *Narratologia*, prostor našao najveći broj zbornika i knjiga teorijski i metodološki upravljenih na ovu problematiku. Časopis *Narrative* je 2014. godine posvetio čitav broj temi „Naracija u poetskoj formi“, što legitimizuje naratološki pristup lirici kao prepoznatljiv i bitan trend unutar discipline. Može se, dakle, govoriti o petnaestak godina istraživanja i sasvim solidnoj literaturi u kojoj se, po pravilu, kombinuje teorijska diskusija i praktična kritika. Drugim rečima, mnoštvo tipično lirskih pesama – od antike do savremene eksperimentalne poezije – podvrgnuto je analizi i tumačenju uz pomoć naratoloških instrumenata, uz dodatno osvetljavanje samih pojmova narativnog i lirskog i uočavanje specifičnih tipova narativnosti u lirici. U nastavku rada biće ukratko prikazan jedan broj radova kojima se uspostavlja domen naratološke analize lirike.

1. STRUKTURA ZAPLETA

Potruga za pričom kao strukturom unutar nenarativne poezije jeste prvi oblik razmišljanja o mogućnosti *cross-over*-a naratologije i tumačenja poezije. Ispostaviće se da će i najistaknutiji predstavnici ovog transžanrovskeg pristupa zagovarati prioritet i centralitet aspekta sekvencijalne događajnosti i započinjati svoje analize prvo (re)konstrukcijom fabule i zapleta. U ovom delu rada biće prikazana dva članka koji prethode sistematičnijoj primeni naratologije na poeziju, koja počinje prvih godina 21. veka.

1.1. Jack Stillinger

Stillinger je dobro poznat onima koji se bave britanskim romantizmom: neke od njegovih knjiga predstavljaju standardnu literaturu u romantičkim studijama, naročito njegova čitanja Keatsa, kao i priređena izdanja Keatsa, J.S. Milla i Coleridgea. U tekstu koji objavljuje 1985. godine, on s izvesnim čuđenjem i prekorom konstatuje da se praktična kritika poezije, iako je nakupila ozbiljan staž, bavi isključivo „idejom, temom i 'filozofijom', što prouzrokuje zamenu književnog dela u procesu (šta ono *jeste*, šta ono *čini*) interpretativnom konverzijom, parafrazom ili prevodom (šta ono *znači*)”, ostajući očito anahrona i gluva za 'susedne' teorijske tokove (1985: 98). U godinama, dakle, kada se teoriji pripovedanja ponajviše zamera formalizam, puka deskriptivnost, ignorisanje sadržaja i indiferentnost prema interpretaciji, Stillinger vapi upravo za takvim pristupom poeziji.

Smatrajući da poezija⁷⁴ poseduje zaplet, likove, tačke gledišta, *setting* i slične druge elemente kao i proza, usmerava se na prvi od navedenih elemenata – zaplet, s namerom da pomoću analize strukture dođe do izvesne tipologije zapleta u romantičarskoj poeziji. Njegov je pristup evidentno tematski, a zapaža se uticaj Propovih, formalističkih i ranostrukturalističkih radova o aspektu priče. Stillinger u romantičarskim zapletima uočava tri osnovna tipa. Prvi se temelji na konfliktu, s raspletom koji podrazumeva trijumf jedne strane, udruživanje dve suprotstavljene strane ili pronalaženje 'trećeg puta'. Mnoge od ovih opozicija odigravaju se u duhu, tako da događaje koji konstituišu zaplet čine promene misli i osećanja: najčešće neznanje ustupa pred spoznajom, opsena pred uvidom, gubitak pred nadoknadom ili mirenjem s njim. Drugi tip zapleta pronalazi u „otvorenije dramatičnim dramskim i narativnim pesmama”: to su

⁷⁴ Stillinger se, kako je uobičajeno u angloameričkoj kritici, drži podele na prozu poeziju i dramu, te pod poezijom podrazumeva i lirsku i narativnu poeziju. Primeri romantičkog pesništva kojima barata uzeti su iz oba razdela, tako da njegovo istraživanje doista problematizuje i zaplet u lirici.

povesti o putovanjima, poduhvatima i potragama. Putovanja najčešće uzimaju oblik odlaska (*excursion*) i povratka – gde odlazak može biti izlet u idealni predeo kojem sledi povratak izmenjenog protagoniste u stvarnost. Kao primere navodi Wordsworthovu „Odlučnost i nezavisnost“ („Resolution and Independence“) i Keatsovu „La belle dame sans merci“. (1985: 98). Treći tip zapleta čine narušavanja i njihove posledice: narušavanja tabua, prostora, običaja, za šta primere pružaju Shelleyev „Ozymandias“, Colridgeovi „Stari mornar“ i „Eolska harfa“, te Wordsworthova „Tinternska opatija“.

Stillinger nalazi da je efikasna analitička procedura nalaže da se prvo utvrdi inicijalna ravnoteža, pa da se onda identifikuju glavni događaji ili nizovi događaja koji remete početni sklad, te da se potom razmotri napredovanje prema raspletu koji je na neki način povezan s inicijalnim stanjem. Jasno je da strukturalistička razmatranja minimalne priče predstavljaju osnov za ovakav pristup. Drugi model, u kojem se prepoznaje propovska analiza i njoj srodna primena Greimasovog aktancijalnog modela, sastojao bi se u identifikovanju protagonista, potom ciljeva ili želja koji su pripisivi protagonistima, kao i prepreka koje stoje pred protagonistovim željama i namerama, te konačno – ishod i njegov karakter (komički, tragički ili ironijski) (1985: 99).

Stillinger na primerima pet pesama praktično demonstrira kako analiza zapleta osvetljava aspekte koje se previđaju u drugačijim pristupima. Ono što je zanimljivo jeste da Stillinger dužnu pažnju posvećuje ne samo onome što se dešava, već i onome što *ne* dešava u analiziranim pesmama – svestan činjenice da događajnost počiva i na odsustvima, kao i na verbalnim performativima koji se ne realizuju u svetu priče.

Stillinger bira tri nedvosmisleno pripovedne pesme – dve stihovane pripovesti (Keatsove *Lamia* i *Noć sv. Agneze*) i baladu (Coleridgeovu „Pesmu o starom mornaru“), zatim jednu fragmentarnu pesmu čiji su neki delovi narativni, a neki dramski (Coleridgeov „Kublaj

kan“), te konačno jednu odu (što bi jedino spadalo u tradicionalnu liriku u užem smislu) u kojoj se, između ostalog, opeva slikovni narativni friz grčke vaze (Keatsova „Oda grčkoj urni“). Poslednja dva slučaja predstavljaju doista metodski izazov. Ono što takođe utiče na Stillingerov odabir pesama očito jeste i istorija čitanja i tumačenja navedenih dela, jer se svih pet opire interpretativnom konsenzusu u vezi sa prevashodnim značenjem, i svih pet poseduju izvesne 'misteriozne' delove koji zbunjuju tumače svih ovih dvestotinjak godina recepcije.

Stillinger izražava nadu da narativna analiza zapleta (a onda, sledstveno, i drugih elemenata) pesme može doprineti da se na egzaktniji način uoče i opišu njena strukturalna svojstva, na osnovu čega bi se mogla izvršiti hijerarhizacija elemenata i učiniti jasnijim njihova semantička funkcija. Iz priloženih ilustrativnih analiza sledi da analiza zapleta i aktancijalnih funkcija unutar priče otkriva odnose koji su do tada bili 'nevidljivi' i revidira izvesne stereotipne poglede na strukturu pesme. Stillingerova analiza je s jedne strane otkrivalačka, jer čini vidljivim ono što je ležalo neprepoznato u tematsko-idejnoj i formalnoj kritici, a s druge revizionistička, jer neretko oponira ustaljenim ili usaglašenim stavovima kritike i „pomaže da se premeste glavni interesi i glavni izvori zadovoljstva u delu” (1985: 106).

Stillinger smatra da narativna analiza „ne redukuje i ne pojednostavljuje dela koja opisuje”, već da „ukazuje na višeslojnost dela koja su istinski složena, a u mnogim slučajevima čini jasnim uzroke ili izvore te kompleksnosti”. Nastojanjem da iznađe „efikasan metod kojim se stvari vide onakvima kakve jesu” što bi omogućilo da se „makar otpočne s razumevanjem onoga što se proučava”, on iskazuje poverenje u mogućnost objektivnog i neutralnog opisa strukture teksta koji bi nužno omogućio valjanu interpretaciju. Time iskazuje stav koji, iako docnije lišen interpretativnog optimizma, odjekuje u gotovo svim naratološkim bavljenjima lirikom: naratologija, razvivši 'naučne' metode i kategorije za opis i analizu teksta, mogla bi spasti zabludelu teoriju

lirike koja tavori u subjektivizmu, impresionizmu i asocijativnoj proizvoljnosti.

1.2. Willem Weststeijn

Tekst Willema Weststeijna, slaviste s amsterdamskog Fakulteta humanističkih nauka, počinje na sličan način kao i Stillingerov – ocenom stanja u savremenom izučavanju poezije. On uočava dva dominantna pravca: prvi bi bio tradicionalni (p)opis formalnih osobina – strukture stiha, metra, ritma, rime, zvučnih ponavljanja, sintaksičkih i semantičkih jedinica, a drugi prepoznaje u Jakobsonovom tipu analize gde je glavna tačka poetske strukture sistematično pojavljivanje paralelizama (sličnosti i razlika) na svim nivoima pesničkog teksta, kako formalnim, tako i semantičkim. Njegova je zamerka to ni jedan od pravaca ne pravi razliku između lirske poezije i drugih tipova poezije – poput narativne, kakva je balada – što on tumači 'prirodnim' zanimanjem za jezik, kao prevashodni aspekt poezije, dočim je sadržaj drugostepenog značaja (Weststeijn 1989: 509). Uz svo poštovanje za tradicionalna izučavanja, Weststeijn predlaže

[...] drugi mogući pristup poeziji, fokusiran na aspekte poetskog sveta, naročito na delanja 'instanci' prisutnih u tom svetu. Takav pristup ne samo da obezbeđuje više informacija o onim karakteristikama koje ostaju nedovoljno izložene u mnogim versološkim studijama, kao što su adresant i adresat ('lirsko ja' i 'ti'). [...] kao i mogućnost da se uspostavi razlika između različitih pesničkih žanrova i povuče crta između lirske poezije i drugih pesničkih oblika (Weststeijn 1989: 510).

Analogija koju Weststeijn uspostavlja između predmeta naratologije i pesništva fundira poeziju kao fikcionalnu vrstu – konstituiše se svet koji čine likovi, događaji i *setting* – a na nadređenim nivoima organizacije i autorstva odvija se komunikacija. U ovoj postavci 'zrele' strukturalističke naratologije, aspekt na koji usmerava pažnju jeste plan zapleta: započinjući pitanjem o mogućnosti pristupa

orijentisanog ka radnji, konstatuje da je povest (*histoire* u ženetovskoj terminologiji, odnosno priča ili fabula) svodivi zajednički imenitelj naracije, kakav poeziji, usled heterogenosti njenog sadržaja, nedostaje.

Analizu sprovodi na tri tematski srodne Puškinove pesme („Погасло дневное светило” iz 1820, „Узник” i „Ф.Н. Глинке”, obe iz 1822.), nastojeći da odredi 'lirski siže' uspostavlja razliku između fizičke i mentalne akcije: dešavanja u fizičkom svetu naspram refleksije, doživljaja, emocije i raspoloženja. U docnijoj primeni naratologije na liriku tvrdnja da je lirski zaplet utemeljen na prevashodno mentalnim događajima i situacijama postaje jedan od stalno potvrđivanih nalaza.

Weststeijn zaključuje da lirski pesma pretpostavlja manje ili više fiksirano mesto u vremenu i prostoru u kojem se nalazi govornik, 'lirsko ja', i koje funkcioniše kao početna tačka lirskog sižea. To polazište ponekad je konkretizovano kao određeni momenat u fikcionalnom poetskom svetu, a katkad ostaje neodređeno; u potonjem slučaju polazna tačka je 'negde u sadašnjosti'. Lirski siže se ne razvija kao niz kauzalno i hronološki vezanih događaja koji se dešavaju u fikcionalnom svetu, već kao sukcesija sećanja, želja, opštih tvrdnji, refleksija i vizija lirskog ja. Pošto se lirski siže razvija u umu i imaginaciji lirskog ja, nema istorijskog vremena, već samo vremena doživljaja; ono je koncentrisano u kratke momente (lirsko sažimanje). Uprkos kratkom vremenu doživljaja, lirski siže – budući da se razvija kroz mentalnu akciju – može da se kreće slobodno u vremenu i prostoru, pa onda ima mogućnost da uvede, bez kauzalno-hronoloških veza, različita mesta, vremena i likove. Uprkos dominantnoj neistoričnosti (ili vanistoričnosti) vremena lirskog sižea, dešava se da se pojavi naznaka 'povesti' (i do toga u analiziranim Puškinovim pesmama dolazi); međutim, u opisu te 'povesti' mentalno delanje prevladava u odnosu na fizičko. Povezni element slobodnog mentalnog kretanja kroz prostor i vreme jeste osnovni stav lirskog ja u trenutku lirskog sažimanja: taj osnovni stav (osećanje, želja) daje ton svim aspektima lirskog sižea, bilo da je reč o radnji ili opisima. Odsustvo ili minimalno predstavljanje konkretnih

pojediniosti fikcionog sveta (vreme, prostor, likovi, radnja) omogućuje čitanje pesme u simboličkom ključu. Iako se čini da je lirski siže blisko povezan s biografijom i ličnom situacijom pesnika (siže iskustva), on istovremeno može biti shvaćen i uopšteno i na tome počiva stav da je sva poezija simbolična. Konačni Weststeijnov zaključak vezan za ishod metode jeste da analiza zapleta lirske pesme upućuje na jasnije uočavanje i određivanje osobenih crta lirskog žanra, te doprinosi razlikovanju lirske poezije od drugih pesničkih i književnih žanrova (1989: 519-20).

2. STRUKTURA KOMUNIKACIJE: Menno Kraan

Za razliku od dva prethodno predstavljena rada, čiji je fokus bio događajni aspekt naracije u lirici, Menno Kraan se usredsređuje na aspekt posredovanja. Njegov bi se rad mogao opisati najpre kao prolegomena za istraživanje strukture lirske komunikacije i njenih nosilaca. On prikazuje jedan broj koncepcija posredstvom kojih dolazi do vlastitih zaključaka, a ono što ovaj rad čini naročito zanimljivim jeste činjenica da je reč o manje poznatim i dostupnim, a teorijski vrlo rigoroznim i ozbiljno fundiranim postavkama. On se u načelu protivi pojednostavljenoj predstavi o komunikacionom modelu lirike koji počiva na izjednačavanju ili simplifikovanju odnosa empirijskog pesnika i glasova unutar pesme. Kao jako uporište ovakvog stava vidi tvrdnju Käte Hamburger da poezija nije mimetička, odnosno da nije fiktionalna, te da njen subjekt nije Ja-Origo, već iskazni subjekt (*Aussagesubjekt*) – gde Hamburgerova propušta da uoči potebu za uvođenjem instance implicitnog autora između empirijskog pesnika i iskaznog subjekta pesme. Takođe obrazlaže način na koji, odricanjem fiktionalnosti tom iskaznom subjektu poriče mogućnost čitaočeve identifikacije s tim 'ja', pa samim tim poriče poeziji univerzalnost. (Kraan 1991: 203)

Uspostavljajući temelj govora o komunikaciji ovaj holandski slavista oslanja se na dijagrame i sheme komunikacije u naraciji i drami Manfreda Pfistera i Wolfa Schmida, zaključujući da teorija može da se

bavi samo apstraktnim subjektima, postulirajući ontološku autonomiju realnog autora i čitaoca koji ne pripadaju inventaru književnog dela. S druge strane, delo je znak i poruka, neodvojivo od subjekata komunikacije. Adresant i adresat, opet, nisu više realne persone, a nisu ni fiktivni likovi, te ih Kraan, sledeći Schmida, naziva 'apstraktnim autorom' i 'apstraktnim čitaocem': tekst ih sadrži, ali ih ne 'predstavlja' – oni su personifikacije čitave strukture teksta, odnosno idealne recepcije te strukture. Iz petostepenih modela komunikacije Seemana i

Okopień-Sławińskiej preuzima oštru distinkciju između intratekstualnog i ekstratekstualnog nivoa: na unutrašnjem nivou operiše 'subjekt dela' (*Subjekt des Werks*) naspram koga stoji 'adresat dela' (*Adressat des Werks*), dočim na vantekstualnom nivou stoji 'pošiljalac dela' (*Sender des Werks*) naspram koga je 'primalac dela' (*Empfänger des Werks*). Ovaj model saglasan je s u naratologiji najraširenijim modelom komunikacije koji daje Seymour Chatman (1978: 147-151), gde navedeni parovi odgovaraju pripovedaču i narateru na planu teksta i implicitnom autoru i čitaocu na vantekstualnom planu. Kraan ustanovljava da je 'pošiljalac dela' onaj koji uspostavlja pravila, subjekt kreativnog čina, dakle, vrsta organizacionog stvaralačkog principa koji ne poseduje glas, kako i Chatman određuje implicitnog autora⁷⁵ (Kraan 1991: 204-5).

Sledeći pojam koji traži utemeljenje i teorijsko fundiranje jeste pojam lirskog subjekta, koji u lirskoj komunikaciji odgovara pripovedaču narativnog dela. Međutim, Kraan, posežući za koncepcijom Janusza Sławińskiego, ukazuje na potrebu da se između empirijskog autora i lirskog ja umetne posredujući entitet – 'subjekt kreativnih aktivnosti' (*Subjekt der kreativen Tätigkeiten*) koji nije empirijski autor, već persona manifestna u činu formiranja 'poruke', čija je ontološka

⁷⁵ Chatman je prinuđen da, zasnivajući pojam implicitnog autora, uspostavi suštinsku razliku u odnosu na implicitnog autora o kome piše Wayne Booth (odnosno podrazumevanog pisca, kako je pojam *the implied author* preveden u jugoslovenskom izdanju *Retorike proze*).

suština samo funkcionalna, i definisana samo u dijalogu s tekstualnim materijalom. Reč o instanci koja je ekvivalentna implicitnom autoru, odnosno 'pošiljaocu dela', s tim što u lirici postoji snažnija potreba da se on poveže s empirijskim autorom, ali u jednom složenom, dijalektičkom odnosu – upoređen je s prizmom postavljenom između autora i lirskog subjekta. Lirski subjekt je tekstualni element, član unutrašnje organizacije teksta, i primalac pravila govora koja implicitna instanca uspostavlja. Sem toga, naznačeni su i neki konstitutivni elementi paradigme zvane 'lirsko ja': ona predstavlja 'ličnost' (*personality*), strukturu datu u tekstu pesme. Individualne komponente ove paradigme nazvane su 'ulogama' i definisane su relacijama koje uspostavljaju:

1. Odnos između 'ja' koje govori i psiholoških i objektivnih okolnosti iskaza.
2. Odnos prema 'drugom licu', eksplicitnom ili samo potencijalnom partneru ili partnerima u lirskoj situaciji.
3. Odnos 'ja' prema 'subjektu kreativnih činova' i prema književno-društvenom kontekstu u kojem subjekat sebe zatiče.
4. Odnos 'ja' prema izvesnim elementima biografije empirijskog autora.

Lirski subjekt je jedinstvena tvorevina koja postoji samo kao semantički korelat datog teksta, ali je uvek u vezi sa stereotipnim lirskim 'ja', svodiv na određene vrste kompozicionih tipova. Taj stereotip uvek stoji između pošiljaoca i primaoca i obezbeđuje razumljivost, prepoznavanje i očekivanje; on pripada aspektu tradicije i tipologije, dakle, načelima uopštavanja, poređenja i razvrstavanja unikatnih tvorevina (Kraan 1991: 205-6).

Ovom razmatranju lirskog subjekta Kraan dodaje i tripartitnu tipologiju lirskog ja koju preuzima od Levina, ruskog teoretičara koji se takođe bavi osobenostima lirske komunikacije:

1. 'stvarno ja', 'sopstveno ja': eksplicitno ja realnog autora ili 'mi' koje je moguće identifikovati kao konkretnu manju grupu kojoj pripada i autor.

2. 'drugo, ne realno ja' (*чужое я*)

3. 'generalizovano ja' (*обобщенное я*), kada 'mi' označava veliku grupu, kolektiv ili čitavo čovečanstvo (Kraan 1991: 208).

Sprege koje se uspostavljaju među nivoima komunikacije i akterima na svakom od nivoa predmet su zanimanja i ruskog autora Levina, koji predlaže razmatranje lirske komunikacije s tri tačke gledišta: unutrašnje ili semantičke (o čemu je u tekstu reč i koje su persone vezane za unutartekstovni plan), spoljašnje ili pragmatičke (kako tekst funkcioniše i ko ga je napisao, što uključuje empirijskog autora i empirijsku personu koja *hic et nunc* procesira tekst – čitalac, recitator, tumač ili istraživač) i intencionalna ili 'dubinski' semantičku (između gorenavedenih tačaka: s kojim je ciljem tekst stvoren i ko mu je pretpostavljeni čitalac, što uključuje implicitnog autora i čitaoca (Kraan 1991: 206). Konsekvenca određivanja lirike kao čina komunikacije je „nužna pretpostavka o *apsolutnom* prisustvu dve persone”, pošiljaoca i primaoca. Međutim, poezija može biti određena kao monolog (kada je eksplicitni adresat odsutan) i tada računamo da je upućena samoj sebi (*autokomunikacija*). Eksplicitno 'ja' pesme tada može gotovo sasvim koincidirati s empirijskim autorom. Zanimanje čitaoca za realnu personu autora teorijski je irelevantno, ali je naglašeno važna veza koju u lirici uspostavlja realni čitalac s implicitnim autorom.

Naročitu prirodu lirike ogleda se u naročitoj višestrukoj upotrebi prvog lica u kojem persona može biti identifikovana s manje ili više konkretnim autorom (katkada se susrećemo s 'uopštenim' *mi*), potom u višestrukoj upotrebi drugog lica (što je tipična osobina lirike, ako se zanemare drama i epistolarni roman), kao i obraćanje objektima koji ne komuniciraju.⁷⁶ Specifično lirske karakteristike su i uvođenje perifernih likova koji nisu motivisani kontekstom fabule (likova čije se pravo na postojanje sastoji samo tome što omogućavaju lirskom subjektu

⁷⁶ Apostrofu kao bitno svojstvo lirike Levin uočava i pre Cullera, ali joj ne daje značaj paradigme.

obraćanje) i upotreba takozvanih verbalnih komunikativnih elemenata, poput uzvika ili pitanja koji nisu motivisani fabulom (Kraan 1991: 207).

Dominantna pozicija subjekta u lirici tačka je oko koje se slaže većina teoretičara: pesma može biti posmatrana kao iskaz nekog govorećeg entiteta. Kraan hoće da definiše govornika pesme posredstvom „klizne skale na kojoj je predstavljen stepen konkretizacije lirskog subjekta”:

a) *Lirski glas*: pesma ne sadrži gramatičko upućivanje na ličnu zamenicu prvog lica, prisvojne zamenice I lica, ili glagola u ličnom obliku I lica). Pesma je nečiji iskaz (koji može sadržati eksplicitno obraćanje, imperative i sl.) Ukratko, pozicija lirskog subjekta nije eksplicitno prisutna.

b) *Lirsko ja* kao '*lirsko incognito*': gramatičke reference u vidu zamenica i nastavaka su tu, ali one maskiraju identitet persone, oslobađajući subjekt empirijskog konteksta .

c) *Lirska persona* - konkretizovani lirski subjekt, bilo da je tip (vitez, klovn, itd.) ili još konkretnija, individualizovana osoba (Don Žuan, Menon) (Kraan 1991: 210-11).

Postavlja se i bitno pitanje: da li je lirski subjekt *datost* teksta ili ne, odnosno, da li tekst *generiše* svog lirskog subjekta ili on postoji na početku pesme kao entitet koji poseduje stabilna obeležja i predstavlja otpočетка kompletan 'karakter'. Kraan je bliži stanovištu o konstituisanju lirskog subjekta tekstem (analogno načinu na koji naratologija tretira pripovedača), te priziva Spinnerov termin *Leerdeixis*⁷⁷ kojim se označava 'ja' pesme, smatrajući da je reč o apstraktnom entitetu: lirski subjekt je praznina koja se popunjava u čitanju, odvijanjem teksta. Čitalac, dakako, nije sasvim slobodan u tome: da bi razumeo tekst, on mora da zauzme tačku gledišta koju kreira lirski subjekt.

⁷⁷ Termin konstruisan po analogiji s Iserovim *Leerstellen* , u značenju informacionih praznina koje se tekstem otvaraju, a dinamika čitanju upravljena je ka njihovom popunjavanju. Sličnu koncepciju iznosi i Meir Sternberg (1993: 45-55).

Poslednji deo svog razmatranja Kraan posvećuje pojmu 'lirskog junaka' koji ovaploćuje aspekt delanja, odnosno nivo priče. U slučaju preklapanja, odnosno identiteta lirskog subjekta kao 'iskaznog ja' i junaka kao 'delatnog ja' pesme traži onu vrstu distinktivnog opreza i terminološke skrupuloznosti kakva je u naratologiji uobičajena za pripovedanje u prvom licu. On trasira pojam od prve upotrebe, vezane za Ljermontova, a za njim i Feta, te konačno razmatra Ejhenbaumovo korišćenje ovog termina u vezi s poezijom Ahmatove (Kraan 1991: 217-223).

3. IZNALAZENJE POSTUPKA: Peter Hühn

Naratološka analiza lirike i teorijsko uobličenje pristupa, kao samosvestan transžanrovski⁷⁸ poduhvat začinje se u radovima ovog angliste, i to prvo u okviru projekta Interdisciplinarnog centra za naratologiju pri univerzitetu u Hamburgu koji je pomenut u uvodu ovog poglavlja. Njegovo višegodišnje bavljenje ovom temom ima dva smera: jedan bi predstavljalo teorijsko utemeljenje transžanrovskog pristupa, koje možemo u izvesnom smislu osvetliti i kao pribavljanje opravdanja za korišćenje alata jedne discipline na predmete koji nisu na prvi pogled obradivi njima, a drugi je „praktična demonstracija kako analitički metodi i pojmovi naratologije mogu da se iskoriste za pribavljanje detaljnih opisa i tumačenja pesama” (Hühn & Kiefer 2005: 1). Čitava knjiga, koju objavljuje s Jensom Kieferom pod naslovom *Naratološka analiza lirske poezije*, predstavlja zbirku analitičkih opisa i interpretacija britanske poezije od Wyatta i Shakespeara, preko Donne, Marvella, Swifta i Graya, romantičara, prerafaelita i Browninga, Eliota, Yeatsa i Lawrencea, do savremenih pesnika poput Larkina i Bolanda.

⁷⁸ Termin *transžanrovski* (*transgeneric*) postao je uobičajen prevashodno za primenu naratologije na liriku i dramu, a tako ga određuje i Hühn u naslovu članka o kojem će biti reči u ovom delu rada (Hühn 2004). Za naratološka istraživanja van književnosti – u istoriografiji, psihologiji, medicini, pravosuđu, filozofiji, sociologiji, teologiji, pedagogiji ili teoriji nauke, na primer – odomaćio se termin *interdisciplinarna naratologija* (Kindt & Müller 2003; Phelan & Rabinowitz 2005; Herman 2005). Ostaje još naratološko ispitivanje neverbalnih i plurimedijalnih narativa za koje važi oznaka *transmedijalnog* (Ryan u: Meister 2003) ili *intermedijalnog*.

Združenost teorije i praktične kritike zajednički je imenitelj svih radova ovog usmerenja, ne samo Hühnovih: prestupnička crta samog metoda izaziva nevericu u njegovu upotrebljivost i zahteva stalno dokazivanje da se konkretna lirska pesma doista može plodotvorno ocrtati i pročitati pomoću oruđa koja nisu za liriku osmišljena. Hühn računa da će primena razvijene naratološke aparature (uparene s nedostatnom teorijom lirike) dati zanimljive rezultate vezane za samu analizu i tumačenje lirike, te poslužiti i kao podsticaj kako samoj teoriji oba književna roda, tako i razvijanju praktičnih metoda interpretacije. „Cilj nije da se poezija podvede pod narativnu prozu“, već da se, uz uočavanje sličnosti i razlika, dođe do funkcija koje narativnost može da stekne u lirskoj pesmi, kao god i da se osvetle distinktivno lirske forme, te konačno možda i da se dođe do krajnjih ograničenja samog pristupa – do tipa pesama koje se nepristupačne naratologiji (Hühn 2004: 140-1).

Prvi korak na tom putu je uspostavljanje osnovnog pojmovnog okvira, što bi značilo da je nužno prvo odrediti pojam narativnosti kojim se onda može locirati u lirici, čime se legitimizuje metod i omogućuje pristup tekstu. Pripovedanje, kao i liriku, Hühn vidi kao „antropološki univerzalno sredstvo kojim se strukturira iskustvo, uz pomoć kojeg sopstvo i svet zadobijaju smisao i kojim se te interpretirane strukture upućuju drugima i sebi posredstvom znakovnih sistema“ (2004: 139),⁷⁹ te računa da se, uprkos tradicionalnom njihovom suprotstavljanju – čak i uzajamnom isključivanju – naraciji i lirici može prići na isti način (2005: 147).

Da bi se doista uspostavila relevantna teorijska analogija, nije dovoljno konstatovati samo da su lirski iskaz i pripovedanje dva različita načina kojima se oblikuje i izražava iskustvo. U sledećem koraku, Hühn daje sažetu, sintetičnu odredbu narativnosti koja se oslanja na tri dimenzije narativa: sekvencijalnost, posredovanje ili medijaciju i čin artikulacije. Sekvencijalnost je, najkraće rečeno,

⁷⁹ U viđenju naracije kao kognitivnog modela predstavljanja iskustva Hühn se oslanja pre svega na ideje Jeromea Brunera (1990) i Monike Fludernik (1996).

temporalna organizacija *egzistenata* (likovi, *setting*) i *incidenata* (događaji, zbivanja) koja ostvaruje izvesnu smisaonu koherentnost. Posredovanost je predstavljanje i tumačenje tog niza iz određene perspektive. Praktično, sekvencijalnost i medijacija su dimenzije ili konstituente naracije koje odgovaraju parovima iz formalističke i strukturalne naratologije: *fabula-siže*, *histoire-récit*, *story-discourse*. Treća dimenzija jeste čin artikulacije, pod koju Hühn podvodi samo pripovedanje kao čin, medijaciju koja se organizuje u vlastiti niz, što u datom tipu naracije može biti manje ili više opazljivo. Njoj bi u pojmovniku klasične naratologije odgovarao Genetteov pojam *narration*. U nastavku će problematika vezana za predočene dimenzije naracije u lirici biti izložena detaljnije, čime se ujedno naznačavaju i koraci analitičke procedure koju Hühn predlaže i koju praktikuje u svojim glavnim tekstovima iz ove oblasti (Hühn & Schönert 2002; Hühn 2004, 2005; Hühn & Kiefer 2005).

3.1. SEKVENCIJALNOST

Sekvencijalnost je dimenzija koja je vezana za događajnost, odnosno za aspekt zbivanja u svetu priče. Egzistenti su, veli Hühn, statični elementi sveta priče – likovi i njihove osobine, vremenske i prostorne karakteristike tog sveta – i oni su vezani za zbivanje tako što ga proizvode ili trpe, tako što se zbivanje odvija u vremenu i prostoru sveta priče. Dinamični element tog sveta jesu događaji – promene uslova, stanja, prilika ili radnji, koji predstavljaju odlučni obrt u sekvencijalnoj strukturi. Hronološki organizovani, oni konstituišu dešavanje unutar narativnog sveta. Događajnost, smatra Hühn u duhu neesencijalističke naratologije, skalarna je veličina: može se govoriti o njenim stepenima, odnosno o većoj ili manjoj događajnosti u narativnom delu (Hühn 2004: 146). U slučaju lirike, takođe se može govoriti o zbivanju, s tom razlikom što je ono češće sačinjeno od mentalnih ili psiholoških procesa unutar svesti lirskog subjekta (nasuprot događajima u spoljašnjem, materijalnom, fizičkom aspektu

narativnog sveta) (Hühn & Kiefer 2005: 5). Nije naodmet dodati još da ovaj autor naglašava da je „sekvencijalnost (a s njom i događajnost) najvažniji faktor u definisanju narativnosti (...): različiti tipovi teksta poput opisa, rasprave ili objašnjenja nužno sadrže dimenziju posredovanosti, ali je sama temporalna struktura konstitutivni element svih narativnih tekstova” (Hühn 2005: 234).

Na nivou predstavljanja hronološke sekvencije (odnosno, u njegovom posredovanju u jeziku) na delo stupa složenije organizovanje sintagmatskih i paradigmatičkih veza među događajima, koje podrazumeva posredničke entitete što pespektiviraju, vrše izbor, povezuju i tumače fabulu. „Lirska poezija organizuje vlastitu sintagmatsku koherentnost (...) povezivanjem elemenata u kauzalni, temporalni ili nekako drugačije 'motivisan' niz, čime se stvara ono što bi se moglo zvati poetskim zapletom“. On se „tipično sastoji od mentalnih ili psiholoških događaja poput opažanja, zamišljanja, želja, strepnji, sećanja, osećanja i njihovih pojavljivanja, razvoja i odlučne promene“ (Hühn, 2004: 142).

Hühn pristupa tematskom razmatranju zapleta pomoću pojmova kognitivne lingvistike i psihologije, polazeći od aksioma da čitaoci stiču smisao teksta samo kroz paradigmatičko upućivanje na vantekstualne kontekste i na vlastito znanje o svetu, odnosno na kognitivne sheme koje su već poznate i smislene. Znanje o svetu (*world knowledge*) predstavljaju kulturalno specifični modeli i matrice opšteg iskustva, kao i oni preuzeti iz intertekstualnih referenci.⁸⁰

⁸⁰ Teorija shema potiče iz istraživanja dugotrajne, odnosno epizodične i semantičke memorije u okviru kognitivne psihologije, dok sam pojam sheme označava jedinicu organizovanog znanja u čijem je središtu određeni pojam kojem mogu biti pridruženi drugi pojmovi, relacije, situacije i događaji semantički, asocijativno ili kako drugačije vezani za njega (Kocrih 2014: 181). Reč je prethodnom znanju, odnosno mentalnim predstavama o entitetima, situacijama i događajima koje smo u prošlosti iskusili, a koje se, između ostalog, aktiviraju čitanjem književnog teksta. Svet teksta nastaje u interakciji tekstualnih datosti i čitaočevog 'pozadinskog' znanja i korespondira s konfiguracijom shema što se aktivira čitaočevim procesiranjem teksta. Kognitivna nauka, pa onda i kognitivna naratologija, gledano u najopštijem vidu, počivaju na stavu da se tumačivost teksta, naročito književnog teksta, ne temelji samo na sintaksičkoj uobličivosti (što je domen koji je zanimao strukturalnu naratologiju),

Praktično, analiza zapleta polazi od kognitivnih shema koje je u njemu moguće prepoznati, i pritom Hühn razlikuje i uočava njihova dva tipa:

- Okvire (*frames*):⁸¹ okviri referencije, odnosno tematski ili situacioni kontekst zbivanja (npr. ljubav, smrt, odrastanje). Analizirajući čuvenu Wordsworthovu pesmu *I wandered lonely as a cloud (Daffodils)*, konstatuje da njome dominiraju dva tematska okvira: jedan konkretan i opštiji (doživljaj radosti u prirodi koji se ponavlja kroz sećanje) i drugi poetički (ponavljanje, re-kreiranje podsticajnog doživljaja u spontanom činu imaginacije).
- Scenarija (*scripts*): matrice nizova koji se razvijaju iz određenog okvira, odnosno konvencionalne serije činova, stereotipne procedure, nizovi prirodnih i razvojnih procesa. Praktično, scenarija su sheme koje imaju oblik proceduralnog događanja (npr. udvaranje, putovanje, ili, u slučaju maločas pomenute Wordsworthove pesme, stvaralački proces).

„Identifikovanje adekvatnog okvira omogućuje povezivanje delova i elemenata i tumačenje pesme (kao i svakog drugog teksta) u terminima njegovog situacionog i tematskog značenja i koherentnosti u prevashodno statičnom pogledu (nasuprot dinamičnoj, narativnoj dimenziji teksta).“ Na taj način Hühn dolazi do još jednog pojma koji je vezan za paradigmatičke odnose unutar teksta, kojim se sekvenciji zbivanja dodaju novi smislaoni aspekti. Reč je o izotopijama, terminu što značenje stiče u *Strukturalnoj semantici* Greimasa, a docnije ga primenjuje i razvija Umberto Eco, koji označava ponavljanje

već i na čitačevoj sposobnosti da zamisli smislen svet na osnovu interakcije s jezikom teksta. Psihologija čitanja postulira da je specifičnost čitanja (razumevanja, aktuelizacije sveta, tumačenja) književnog teksta to što se on ne procesira samo kognitivno već i afektivno (Semino 1995: 85-88).

⁸¹ Pojam okvira u studij književnosti ulazi preko veoma uticajne i široko citirane knjige Ervinga Goffmana (1986, ¹1974).

ekvivalentnih sema (Hühn, 2004: 145; Prins 2011: 80-81). Uspostavljanjem relacija ekvivalencije između nesusednih tekstualnih elemenata stvaraju se nove semantičke veze koje na drugačiji način organizuju značenje. U analizi Wordsworthove pesme o narcisima Hühn među izotopije ubraja predstavljanje narcisa u antropomorfnom, odnosno humanom vidu, opoziciju između usamljenosti i društva, pripisivanje vrednosti narcisima, te transcendentalni, vizionarski kvalitet percepcije (Hühn 2005: 150-51).

3.2. MEDIJACIJA

Posredovanje narativne sekvencije, u njenom sintagmatskom i paradigmatskom aspektu, vrši neki entitet (osoba, svest ili sprava) ili se makar posredovanje može pripisati određenim entitetima. Ono takođe poseduje dve dimenzije: jednu predstavlja raslojenost na četiri nivoa, sa po jednim akterom koji na svakom nivou operiše, dok drugu dimenziju čine vidovi perspektivizacije u smislu ženetovskog razlikovanja glasa i pogleda, odnosno pitanja subjekta pripovedanja i fokalizacije.

3.2.1. NIVOI I INSTANCE

Akteri medijacije kako ih Hühn navodi odgovaraju instancama koje pobraja Chatmanov dijagram narativne komunikacije, kao i nivoi na kojima se ona odvija. Od spolja ka unutra (u smislu dijegetičkih nivoa) postavljeni su empirijski autor, zatim „subjekt teksta”, „subjekt kompozicije” ili „kompoziciona organizacija teksta” kojima Hühn zamenjuje antropomorfni pojam implicitnog autora, na nivou diskursa pripovedač alternira s terminom govornik⁸² ili iskazni subjekt, te konačno junak ili protagonist na nivou priče. Empirijski autor predstavlja istorijsku i kulturalnu referencu za verovatnost pojavljivnja određenih kognitivnih okvira i scenarija, dok je 'subjekt teksta' shvaćen

⁸² *Speaker*, kako se u engleskom vrlo često oslovljava glas koji kazuje pesmu.

kao norma stilističke, retoričke i figuralne organizacije kojom se stanovište iskaznog subjekta ističe u prvi plan ili povlači u pozadinu (Hühn 2005: 152). Hühn predlaže rekonceptualizaciju pojma implicitnog autora (odnosno 'subjekta teksta') u lirici:

Kognitivni stil verbalne i prozodijske organizacije pesme, konstrukt kom je moguće pripisati norme inherentne stilističkoj, retoričkoj i tropičkoj organizaciji poetskog teksta i koji funkcioniše kao sredstvo stavljanja stanovišta govornika u prednji ili zadnji plan, odnosno podrške ili osporavanja njegovog stanovišta. Za čitaoca ovaj nivo nudi superiornu stajnu tačku koja se nalazi iznad pozicije govornika i s koje čitalac može da vidi govornikove 'slepe mrlje', kao i njegove lične (delimično nesvesne) predispozicije i ograničenja (Hühn 2004: 147).

Lakmus test za 'subjekta teksta' je prisustvo nepouzdanog pripovedača. Uobičajeno je u narativnoj fikciji da je homodijegetički pripovedač podatan destabilizaciji nepouzdanosti (razlikuje se od instance implicitnog autora, i biva njome raskrinkavan), dok je heterodijegetički narator češće autoritativan (i u saglasju s implicitnim autorom). Kako je lirika subjektivno iskazivanje u I licu, kriteriji istinitosti/lažnosti se ne primenjuju.

3.2.2. TIPOVI PERSPEKTIVE

Različiti tipovi perspektive podrazumevaju razdvojenost glasa i fokalizacije, odnosno razlikovanje aktera jezičkog oblikovanja – onoga kome se pripisuje verbalni iskaz – i aktera kome se pripisuje opažanje i mišljenje – deiktičkog centra koji predstavlja fokalnu opazajnu, kognitivnu, psihološku i ideološku tačku iz koje je zbivanje predstavljeno. Kao i u narativnoj prozi, glas i fokalizacija u lirici mogu koincidirati ili se razmimoilaziti. U analizi ove dimenzije Hühn se oslanja na standardnu literaturu o toj temi (Genette 1972, 1983; Bal 1994 (1985); Rimmon-Kenan 1991(1983); Chatman 1990).

Naročit odnos narativnih instanci pojavljuje se u izvesnim tipovima poezije vezanim za određeni period,⁸³ a slučaj čestog poistovećivanja pesnika s lirskim subjektom ili pripovedačem, te stapanje pripovednog/iskaznog i doživljajnog subjekta u romantizmu skreće pažnju na osobeni čin artikulacije koji je naročito relevantan za poeziju kojom se bavi ovaj rad:

Romantičarske i modernističke pesme, na primer, često sugerišu kongruentnost govornika/iskaznog subjekta i protagoniste, odnosno pripovedačevog i junakovog diskursa, kao god i koincidiranje glasa i fokalizacije kroz simultanu naraciju, upotrebu prezenta i zamenica prvog lica, čime se dramatizuje čin artikulacije. Taj utisak, međutim, mora biti shvaćen kao vrlo pažljivo postignut efekat, oblikovan tako da sakrije manipulaciju i hotimičnu organizaciju jedne priče i da ujedno stvori iluziju neposrednosti, spontanosti, pa samim tim i autentičnosti (Hühn 2004: 149).

Ovakva konstelacija se katkad naziva „mimezom pripovedanja“, jer je na delu dramatizacija čina naracije kroz pažljiv odabir scenarija pripovedanja (pričanja priče) zajedno s kreiranjem iluzije procesa koji teče na ekstradijegetičkom nivou. Primer za ovakvu konfiguraciju nudi pesma „I wandered lonely as a cloud“, gde se kroz simultanu naraciju dramatizuje proces sticanja vizionarskog uvida. Taj proces postaje priča koja se u pesmi odvija: psihološki, odnosno duhovni proces sticanja imaginativne spoznaje, koji stoji u temelju nastanka pesme, postaje njena tema. Slučajeve razdvajanja glasa i fokalizacije (što označava kao multipespektivizam) Hühn pronalazi, između ostalog, kod T.S. Eliota u *Pustoj zemlji*, gde dolazi do unutrašnje fragmentacije i glasa i

⁸³ Još jedna tema ili skup problema koje naratološka analiza lirike može da pokrene i na koje može da ponudi izvesne odgovore i rešenja vezana je za dijahronijski pogled na poeziju: konvencije i trendovi u poeziji različitih epoha, stilova i pravaca diktiraju i neke tipične upotrebe određenih narativnih strategija ili neguju specifične vidove narativnih konfiguracija. Hühn je lateralno svestan područja istraživanja koje se tu otvara, a svakako ga donekle i zahvata, naročito kada se ima u vidu pomenuta zbirka naratoloških analiza poezije od 16. do 20. veka nastala u koautorstvu s Jensom Kieferom, gde se u vezi s obrađenim pesmama problematizuje i taj aspekt “tendencija specifičnih za određeni period” (2005: 258-9).

fokalizatora, kao i u Shelleyevoj pesmi "Lift Not That Painted Veil", u kojoj heterodijegetički narator pripisuje doživljaj odvojenom protagonistu, ali kroz unutrašnju focalizaciju. Naročite slučajeve razdvajanja glasa i fokusa vidi u autoironičnim pesmama, kao i u viktorijanskom dramatizovanom monologu u kojem se odvija intendirana disocijacija naratora i 'subjekta teksta'.

3.3. ČIN ARTIKULACIJE

Sam proces diskurzivnog uobličavanja događajne sekvencije (izgradnje sižea, kako bi rekli formalisti) počiva na temporalnom lociranju čina pripovedanja u odnosu na progresiju zapleta. Hühn prepoznaje tri osnovna temporalna odnosa:

- 1) Retrospektivnu naraciju: događaji se predstavljaju kao prošli u odnosu na sadašnjost posredovanja. Ovaj slučaj Hühn smatra kanonskim⁸⁴ za naraciju u pripovednoj prozi.
- 2) Simultanu naraciju: pripovedanje teče uporedo sa zbivanjem. Hühn nalazi da je ovaj tip naracije široko rasprostranjen u poeziji, dok je u narativnoj prozi relativno redak.
- 3) Prospektivnu naraciju: zbivanje je locirano u budućnost u odnosu na diskurzivnu sadašnjost. Događaji koji se predstavljaju pripovedanjem tek treba da se odigraju, te je jezička modalnost i performativnost od suštinskog značaja za određenje prirode samih događaja.

⁸⁴ Pojmove *kanoničnosti* i *odstupanja* (*canonicity, breach*) Hühn preuzima od Brunera (1991) da označi, uslovno, narativnu normu, odnosno standardni model pripovedanja u odnosu na koji se onda odmerava stepen devijacije. Na drugom mestu će se pozvati na teoriju prototipa, u istom značenju heurističke, ali ne i normative referentne tačke u odnosu na koju se 'meri' odstupanja (Hühn & Kiefer 2005: 235). Retrospektivno pripovedanje je uobičajeno tretirano kao primarni, osnovni i konvencionalni vid naracije, koji dominira pripovednim tekstovima sve do 19. veka. Metodološku važnost ovaj model norme i ogrešenja o normu stiče u naratološkoj analizi lirike time što omogućava jasnije prepoznavanje strategija karakterističnih za pripovedanje u lirici. Naravno, razna odstupanja od standardnog modela pripovedanja pojavljuju se i u narativnoj prozi, naročito od modernizma nadalje, i svest o tome eksplicira se u Hühnovom izlaganju.

3.4. OSOBENOSTI NARATIVNOSTI U LIRICI

Kao zaključak svakog od svojih tekstova Hühn na kraju pobraja zapažene trendove i učestale karakteristike koje bi mogle ocrtavati tipove pojava, postupaka i konfiguracija karakteristične za naraciju u lirskoj pesmi. Validnost tim zaključcima dodaje i činjenica da je materijal na osnovu kojeg se postuliraju tvrdnje istorijski raznolik i da obuhvata najmanje dvadesetak pesama podrobno analiziranih, uz još jedan broj onih kod kojih su primećene markantne narativne osobine. Treba ipak imati u vidu i činjenicu da su pesme iz knjige *Naratološka analiza lirske poezije* odabrane iz različitih perioda engleske književnosti, ali s jednom zajedničkom crtom: sve su izrazito autoreferencijalne. U svima njima prominentan je iskazni subjekt koji upućuje na samog sebe (pojavljuje se kao lirsko ja, odnosno, analogan je pripovedanju u prvom licu), te sve posmatrane pesme imaju homodijegetičkog govornika, dok je u nekim od slučajeva reč o autodijegezi.

Jedna od bitnih karakteristika lirskog zapleta, ispostavlja se, jeste sklonost da se za naraciju prototipičnoj retrospekciji protivstavi simultanost kazivanja i zbivanja (Hühn 2004: 151-2), kao i prilično čest vid prospektivnog kazivanja. Simultana naracija može biti viđena kao korelat lirske neposredovanosti, jedne od najčešćih odredbenih karakteristika u teoriji lirike – odnosno kao razotkrivanje iluzije neposredovanosti koja se kreira simultanošću govora i zbivanja. Prospektivna naracija može biti na različite načine motivisana, a u romantizmu se može dovesti u vezu s epistemološkim atributima proroka koje pesnik i njegov govornik sebi pripisuju.

Druga česta crta lirskog zapleta jeste prebacivanje događajnosti s nivoa priče na nivo diskursa, što predstavlja vid metalepse utoliko što je reč o prestupanju kanoničnih granica između narativnih nivoa. Sam metaleptički gest ove vrste teško se može braniti kao tipično lirski, budući da predstavlja ključni obrt koji se sprovodi u metanaraciji – uostalom, *Tristram Shandy* počiva na ovakvom preusmeravanju fabule s

tradicionalne autobiografije na nivou priče na diskurzivni nivo pripovedačevog pisanja autobiografije. Ipak, naročita dramatisacija samog pesničkog postupka ili stvaralačkog procesa, o čemu je već bilo reči, kao učestala strategija, naročito u romantičarskoj poeziji, zaslužuje isticanje.

Što se tiče egzistenata naratološki aspektovane lirike, Hühn će konstatovati da je čitava naracija usmerena ka identitetu likova koji nastanjuju lirsku pesmu, pri čemu među njih uključuje i lirskog subjekta (u onim slučajevima gde postoji preklapanje protagoniste i iskaznog subjekta).⁸⁵ Likovi su performativno predstavljeni iznutra, a „važna funkcija naracije u poeziji jeste konstituisanje govornikove ili pripovedačeve subjektivnosti i individualnosti, određenja njegovog identiteta posredstvom pripisivanja sebi lanca događaja ili zbivanja“ – kakav je slučaj u Yeatsovoj pesmi „Drugi dolazak“ („The Second Coming“), kao i u Wordsworthovim „Narcisima“ („I wandered lonely as a cloud“). Hühn dovodi u vezu zapaženu karakteristiku s autonaracijom⁸⁶ (Hühn 2004: 152).

Svet pesme (kako likove, tako i elemente *settinga*) karakteriše odsustvo specifičnosti, detalja, partikularnog oblikovanja egzistenata. Okružje je često apstraktno, naročito u poredbi s prototipičnom potrebom za punom eksplikacijom i deskripcijom, odnosno dostatnim snabdevanjem čitaoca informacijama koje će pripovedani svet učiniti verodostojnim. Hühn još dodaje neeksplicitnost, kojem doprinosi indirektno imenovanje (perifrastičnost) kao i svi ostali vidovi figuralnog

⁸⁵ Dodali bismo i slučajeve dramatisovanog iskaznog subjekta, onoga koji se pojavljuje kao 'telesno jastvo' u svetu priče (u terminologiji Franza Stanzela), što je čest slučaj, kako će se videti, kod Wordswortha.

⁸⁶ Termin se koristi u različitim značenjima u literaturi. Hühn se poziva na Brunera (1990) i njegovo situiranje naracije u potrazi za individualnim sopstvom, gde on označava fikcionalizaciju realnog života. Takođe se o autonaraciji piše u vezi s Rousseauom i romantičarima (među kojima Wordsworth zauzima počasno mesto) i još više romantičarkama, ali se *autonaracija* tretira kao postromantičarski međuzanr u kojem dolazi do naročitog mešanja sfera privatnog i javnog, ili ličnog, fikcionalnog i ideološkog, najčešće vezan za žensko pismo (Rajan & Wright 1998). Termin se takođe pojavljuje u razmatranju *autofikcije*.

govora. Narušavanje kauzaliteta u sekvenciji zbivanja demonstrirano je obrtima i prelazima u lancu mentalnih događaja za koje nema objašnjenja niti motivacije. Standardne su temporalne praznine i elipse, kao i tematski skokovi na sintagmatskom planu (koji svoje značenje stiču obično na paradigmatskom). Reč je, dakako, o pojavama koje nisu strane ni naraciji, ali su obično vezane za eksperiment i avangardu (Hühn 2004: 152-3).

U skup strategija koji odlikuju lirsku narativnost, a koje ova deli s narativnom prozom, spadaju i oneobičavanja modusa naracije, kao i temoralnog i spacijalnog njenog aspekta. Naglašava se da one u lirici često dobijaju posebnu poziciju ili primat. Tu bi spadala, na primer, česta upotreba imperativa (u Keatsovoj „Odi Melanholiji“ („Ode to Melancholy“), iskazni subjekt gotovo čitavu pesmu organizuje nizom 'komandi' koje upućuje trima figurama-likovima) ili nekih drugih neuobičajenih glagolskih vremena ili vidova (Hühn eksplicitno spominje *Present Perfect Tense*, o čemu će više reči biti u delu rada koji se bavi Wordsworthovom poezijom). Govor u drugom licu i apostrofa kao poseban njegov oblik u lirici su česti i doživljavaju se bez čuđenja (uprkos svojoj neprirodnosti i nelagodi koju ova stvara, kako konstatuje Culler), dočim pripovedanje u drugom licu u narativnoj prozi, iako već duže vreme predstavlja predmet naratološkog izučavanja, i dalje je tretirano kao eksperimentalna ili avangardna tehnika (uz uobičajen spomen Michela Butora, tradicionalno ozloglašenog po svojim prodorima u neosvajane narativne teritorije).

Konačno, Hühn obraća pažnju i na materijalni aspekt pesme, odnosno na stihovnu strukturu, tipografiju, zvuk i ritam, prozodiju ili sintaksu, koje mogu biti na različite načine upotrebljeni u oblikovanju naracije (Hühn 2004: 153). Time se samo dotiče teme kojom će se sistematičnije pozabaviti Brian McHale.

4. PROBLEMATIZACIJA PODRUČJA: Eva Müller-Zettelmann

Ova teoretičarka s univerziteta u Beču, zajedno s Peterom Hühnom, daje najsystematičnije i najobuhvatnije preispitivanje teorijskih postavki vezanih za mogućnosti naratološkog pristupa lirskim pesmama. Dok je Hühnov rad dominantno usmeren ka konstituisanju proceduralnog aparata za naratološko čitanje lirike, Müller-Zettelmann demonstrira primarno teorijsko zanimanje (koje, naravno, ne isključuje i praktičnu primenu kojom ilustruje teorijske tvrdnje). Saglašavajući zahteve narativnosti koji traže rekontekstualizovanje tradicionalnog opisa lirskog teksta sa tipično lirskim karakteristikama (poput kratkoće, komprimovanosti izraza ili metaforičkog posredovanja smisla), ona izlaže vrlo obuhvatan popis problema i potencijalnih rešenja na koje ovaj vid transžanrovskog ispitivanja referiše, krećući se kroz različita područja kako klasične, tako i postklasične naratologije, tako i kroz postavke teorije lirike. Za predmet svog istraživanja ona uzima „tipičnu lirsku pesmu” i nastoji da utvrdi njene formativne uslove i tipične moduse narativnosti koji se u njoj mogu prepoznati.

Pre problemskog razmatranja, Müller-Zettelmann nastoji da ocrtta stanje savremene teoriji poezije, odnosno da utvrdi koje su se predstave o lirici i poeziji 'odomaćile' u teorijskom diskursu. Kao i većina njenih kolega, i ona notira veliku prazninu koja zjapi između formalne analize poezije, oslonjene na ideju o poeziji kao *techne*, što rezultira analizom domena zvučanja i raščlanjenosti poetskog teksta, i filozofskog tumačenja, koje podrazumeva da je poezija nešto više od stihotvorstva, štaviše da je povezana s transcendentnim i s pojmom božanske inspiracije, pa onda traži neku vrstu mističkog tretmana. Sem toga, i ona stiče utisak da analiza poezije slabije prati metodološke trendove u nauci o književnosti i, šire, u humanistici.

S druge strane, i naratologija je doprinela tradicionalnoj antitetezi u određenju lirike spram pripovedne proze, podižući je čak do nivoa odredbenog svojstva narativnog žanra (upućuje na Fludernik 1996:

356). Naročito joj se čini zanimljivim izvesno odsustvo reciprociteta: skupu odredbenih obeležja lirike uobičajeno se pridodaje i nenarativnost, dočim se za narativ nikada ne tvrdi da je neliričan ili nepoetičan. Postuliranje lirčnosti kao odsustva narativnosti ilustruje dijagramom Manfreda Jahna, gde se po stepenu narativnosti ređa mnoštvo žanrova (uključujući i operu, na primer), a jedini sasvim nenarativni žanr je lirika. Drugi ilustrativni primer pronalazi u tekstu o intermedijalnoj narativnosti Wenera Wolfa, gde se na tabeli prema stepenu narativnosti ređaju različite umetnosti, od dominantno verbalnih, preko slikovnih, pa sve do muzike, i to počev od prototipske epike, preko drame, filma i stripa, različitih tipova slika, pa sve do najmanje mimetičke od svih umetnosti – instrumentalne muzike. Lirika se ne spominje. Stoga govori o „taksonomskoj izolaciji lirike“ (Müller-Zettelmann 2011: 234).

Produžavajući ovu misao, Müller-Zettelmann konstatuje da je „u sistemu koji počiva na figuri antitetičnog binarizma, poezija uvek igrala ulogu drugog“, te je naziva „taksonomskim drugim“ naracije (2011: 236). Naraciji se pripisuje status osnovne ljudske strategije, odnosno kognitivne sheme, kojom se čovek hvata ukoštac sa procesualnošću i promenom (Turner 1996; Borthoussi and Dixon 2003). Ona izlazi iz sfere književnosti, prelazi u druge umetnosti, žanrove i verbalne prakse, postaje sveobuhvatna i sveprisutna. Zaoštrenost i jedinstvenost ove opozicije iskazuje i tvrdnom da je „poezija jedini žanr koji može da se konstruiše kao izuzetak u odnosu na sveobuhvatajući narativni modus“ (Müller-Zettelmann 2011: 236). „Poezija kao *poésie pure* osigurava dominantnu poziciju narativnosti unutar mreže tekstualnih tipova“, omogućavajući tako pojmu naracije, koji svakako nije uzan, da ne postane ni preterano širok, čime bi prestao da bude distinktivan (Müller-Zettelmann 2011: 237). Dakle, iako vidi 'čistu poeziju' (koja je podskup poezije uopšte) kao „antipod naraciji“, ipak drži da se „ne potčinjavaju sve pesme pojmu poezije kao autoreferencijalnog artefakta,

muzike reči ili filozofske kontemplacije bestelesnog glasa bez određenog karaktera“ (Müller-Zettelmann 2011: 237).

U prostoru između formalnog opisa i mističkog tumačenja, te u prostoru između 'čiste', narativno potencijalno rezistentne lirike, i svih njenih drugih vrsta i tipova, Müller-Zettelmann traži mogućnosti saveza poezije i naratologije. Po njenom mišljenju, dva su fundamentalna načina na koja naratologija može da bude relevantna za studij poezije, i to ne samo narativne. Prvi je sadržan u činjenici da naratologija poseduje „analitički stav i heuristički fokus“ – da kao cilj postavlja razložan opis diskurzivnih modusa i njihovih tekstualnih crta – te da time može da obezbedi teorijski zamah analizi poezije (analizi odnosa između priče i diskursa, analizi tekstualnih stimulusa i signala, te njihovih kognitivnih predstava). Drugi razlog lociran je u samoj poeziji: iako mnoge pesme upošljavaju narativne strategije, nisu uobičajeno razmatrane u okviru narativnosti (ni u klasičnoj, ni u potonjoj naratologiji), jer se poeziji poriče sekvencijalnost i posredovanost, a kao povlašćeno područje predstavlja analiza oblika (zvuk, segmentacija) i semantičkih elemenata (slike, figure) (Müller-Zettelmann 2011: 237-38).

Razdvajanje priče i diskursa, kojem sledi rekonstruisanje fabule, odnosno *histoire* u terminologiji koju autorka koristi, kao i za Hühna, ima centralnu operacionalnu vrednost za narativnu analizu poezije – što će ona demonstrirati na izabravši pesmu „An End“ Christine Rosetti kao ogleadni slučaj. U susretu s konkretnim tekstom jasnije se uočavaju problemi, pa i oni opštije prirode.

Prvi koji proističe iz jedne od gotovo aksiomatski shvaćenih osobina lirike jeste 'konflikt' u koji narativnost ulazi s lirskom kratkoćom, odnosno s komprimovanošću izraza i „kodiranjem koje štedi prostor“ ('*space-saving*' code). Posledica kratkoće je manjak informacija o konstituentima komunikacije, kao i o sintagmatskim i paradigmatiskim elementima sveta priče, što fikcionalni univerzum

pesme čini neodređenim i svedenim.⁸⁷ To onda nameće metod koji predstavlja „kombinaciju spartanskog tekstualnog istraživanja s pažljivim izvodima i zaključcima” (Müller-Zettelmann 2011: 240). Poezija (u smislu stihovanog govora) upošljava 'horizontalne' elemente – tipografski i zvučni sloj – u 'vertikalne' svrhe, odnosno za potrebe sažimanja i štedljivog verbalnog kodiranja, zbog čega se onda postavlja pitanje kako preći s leksičkog na fikcionalni nivo. Müller-Zettelmann u pomoć priziva kognitivne okvire i sheme, jer se i poetska pojedinačna semantička jedinica kontekstualizuje u čitaočevom umu u scenario iz njegovog iskustva (realnog ili tekstualnog). Iako smanjena detaljnost fikcionalnog sveta povećava njegovu neodređenost⁸⁸ i broj semantičkih praznina,⁸⁹ a površinska struktura teksta može da se odredi kao mala i fragmentisana, potencijal čitaočevog zamišljenog sveta je neograničen. „Lirska komprimovanost je otuda skopčana s povećanom upotrebom autoreferencijalnih obrazaca, kao i spovišenom estetskom složenošću. Postoji, takođe, kauzalna veza između kratkoće žanra, povišene neodređenosti u domenu značenja i izvesne maglovitosti i svedenosti projektovanog sveta” (Müller-Zettelmann 2011: 241).

Sledeće bitno svojstvo lirike koje predstavlja problem narativnoj rekontekstualizaciji poetskog teksta jeste metafora, odnosno figuracija kojom se, kako to kognitivna lingvistika formuliše, kreira novi pojmovni prostor u stapanju datog okvira s drugim, stranim. Iako je njena je funkcija konstituisanje značenja u diskursu, u narativnoj rekontekstualizaciji lirskog teksta metafora može predstavljati osnovu priče. Naime, metafora se u teoriji lirike često koristi kao osnova za razlikovanje narativnog i lirskog: metafora pripada osi selekcije i vrši

⁸⁷ Evidentno je da Müller-Zettelmann poeziju, pa onda i liriku, shvata kao fikcijski rod književnosti, nasuprot stavu Käte Hamburger. Problematika fikcionalnosti lirike, kao i oblikovanja estetske iluzije u njoj još je jedno zanimljivo područje istraživanja koje se susiće i donekle preklapa s naratološkim ispitivanjem lirske poezije (vidi: Wolf 1998; Červenka 2006; Hühn 2014).

⁸⁸ Ingardenov pojam *Umbestimmtheitsstellen*.

⁸⁹ Već spominjan pojam *Leerstellen* Wolfganga Isera.

supstituciju na paradigmatskom nivou, dok je naracija vezana za sintagmatiku na osi kombinacije, u Jakobsonovom modelu funkcija jezika (Jakobson 1966). Međutim, Müller-Zettelmann postulira da se „narativna kinetika”, odnosno sekvencijalna dimenzija naracije, pojavljuje na tri nivoa: na figurativnom, na tekstem indukovanom kognitivnom nivou i na nivou jezičke i kognitivne aktivnosti lirske persone. Na prvom, figurativnom nivou metaforičkom zamenom jednog okvira (koji ne daje nagoveštaje sekvencije događaja) drugim okvirom može se doći do priče (što je upravo slučaj u predstavljenoj pesmi Christine Rosetti, gde se nenarativni okvir umrle ljubavi zamenjuje metaforikom smrti deteta koja pesmu opskrbljuje scenarijem u kojem se odvija niz radnji – podizanje groba, oplakivanje gubitka, sedenje na grobu i sećanje na srećniju prošlost – uz dodatak antropološke matrice jeseni, koja planu događajnosti dodaje nadređeno zbivanje u vidu povratnih prirodnih procesa).

U opisanom slučaju fabulu ne predstavlja nešto što se već desilo – pa onda nema retrospekcije – već je čitava pesma poziv na produženje odnosa kroz oplakivanje, koje tek treba da nastupi. Priča je, dakle, hipotetička a ne aktuelna, performativom porinuta u biće, pa samim tim zavisna od vlastitog iskazivanja, nepostojeća izvan diskursa. Događajnost njena, dakle, počiva na događajima koji se nisu odigrali i to upućuje na jednu naročitu vrstu pripovednog potencijala (*tellability*), različitu od one koja je stereotipna u narativnoj prozi (podrazumevana pretpostavka je da se dovoljno zanimljiv i markantan događaj odigrao negde – van teksta – a u tekstu se on verbalno predstavlja). Ovde je reč o prospektivnoj naraciji, s naglašenim značajem performativnosti koja je funkcija autoreferencije iskaznog subjekta, a Müller-Zettelmann u učestalosti ovakvih slučajeva prepoznaje specifičnu crtu lirske narativnosti.

Ona, u suštini, upućuje na centralitet čina artikulacije u poeziji, nasuprot središnje pozicije priče u narativnoj prozi, gde je medijacija u pozadini ili nevidljiva ukoliko nije naročito fokusirana. Temporalna

pozicija čina pripovedanja u odnosu na vreme priče, formulisana kao pitanje o *tački upada (point of attack)* – o momentu događajnog niza u kojem počinje naracija – dodatno osvetljava odnos diskursa i zapleta. Kazivanje priče od manjeg je značaja nego sam čin kazivanja, pa onda sadašnjost diskursa organizuje temporalnu shemu: to ujedno objašnjava i učestalost simultane i prospektivne naracije kao tipično lirske strategije. Uz to, dodaje Müller-Zettelmann, poezija, bududći usredtočena na proces proizvodnje smisla, tekstualizuje nastajanje a ne rezultat, koncentriše se na nastojanje, potragu i ispitivanje, remodeluje iskustvo jezikom, na nov način artikuliše doživljaj, što je čini suštinski metajezičnom, metapoetskom i metakognitivnom (2011: 244).

Primat čina kazivanja nad događajnošću fabule nužno povlašćuje korišćenje jezika kao modusa akcije: performativnost lirskog teksta javlja se u dva vida – kao ilokutorni jezik i kao metapoetski performativ, kojim se stavlja u pogon modus prikazivanja.

Kao čitaoci, mi smo svedoci nastajanja priče; mi smo svedoci pred kojima neko upošljava svoje verbalno umeće da oblikuje svet i utiče na tok svoje vlastite priče. (...) Čin artikulacije uzima odlučujuću ulogu u toj priči koju artikuliše: iskaz nije puku deo, već operativni činilac onoga što posreduje (2011: 245-6).

Naročita funkcija jezika skreće pažnju na *fizički* aspekt poezije, koji će Müller-Zettelmann nazvati „lirskim telom”, s pomalo pomodnim poststrukturalističkim prizvukom. Pritom ima u vidu dva aspekta lirske „telesnosti”: jedan se odnosi na projektovanje telesnosti iskaznog subjekta, osećajnog i doživljajnog govornika uronjenog u specifičnu situaciju komunikacije, a drugi na materijalni aspekt verbalnog znaka, dakle, aspekt zvučanja, segmentiranja teksta i tipografskog oblikovanja. Ova su dva aspekta povezana utoliko što aspekt zvučanja i oblika teksta, iako ima primarnu autoreferencijalnu funkciju, pomaže u kreiranju „efekta telesnosti” persone govornika. Elementi zvuka „mogu steći kvaziikonični kvalitet” zahvaljujući jedinstvenosti kombinacije koja

se ne ponavlja u drugoj pesmi, i koja imitira specifičnost govornikovog tela i njegovih svojstava (Müller-Zettelmann 2011: 248). Time se ona pridružuje autorima koji skreću pažnju na važnost forme poetskog teksta, na prozodijsku i stihovnu organizaciju koja, po svoj prilici, osobeno utiče na narativne strategije. Međutim, osporava raslojavanje nivoa i instanci koje na njima operišu u skladu s Chatmanovim dijagramom narativne komunikacije, na kojem Hühn i Kraan insistiraju, eksplicitno se protiveći umetanju implicitne instance između realnog autora i iskaznog subjekta u čiji domen bi spadalo organizovanje zvukovnih, stihovnih i tipografskih elemenata (Hühn & Kiefer 2005:9; Müller-Zettelmann 2011: 248).

Konačno, u nekoj vrsti zaključnih i opštih konstatacija, Müller-Zettelmann će se pozabaviti još jednim pojmom koji stiče važno mesto u postklasičnoj naratologiji⁹⁰ – iskustvenošću (*experientiality*). Zamerajući 'staroj' naratologiji to što lirici osporava događajnost i posredovanost, pozdravlja reviziju tog osporavanja koja dolazi s novijim pristupima, ali uočava drugačije 'slepilo': lirici se u savremenoj naratologiji osporava univerzalnost, uz pozivanje na njenu hipotetičku ili alegorijsku prirodu.⁹¹ U skladu sa svojim viđenjem lirike kao fikcionalnog žanra, ona će nastojati da pokaže da je poezija „visoko iskustvena“, oslanjajući se pre svega na argumentaciju vezanu za performativnost. U tom pogledu ona razlikuje više i manje iskustvene tipove pesništva, gde prvi tip predstavlja prevashodno performativna poezija. Drugim rečima, pesme koje su usredsređene na čin artikulacije i koje „konstruišu ilokutornu inklinaciju“ proizvode utisak „perspektiviranosti, specifičnosti i otelovljenosti, te tako kreiraju kvazimimetsku evokaciju stvarnog iskustva“ (Müller-Zettelmann 2011: 248).

⁹⁰ Moglo bi se čak reći da s njime nastupa prevrat koji označava početak postklasične naratologije: kao što je Brooksova knjiga *Reading for the Plot* (1984) prepoznata retroaktivno kao vesnik poststrukturalizma, tako ta čast u postklasičnoj etapi pripada knjizi *Ka prirodnoj naratologiji* Monike Fludernik (1996), u kojoj je iskustvenost postulirana kao bitan uslov narativnosti.

⁹¹ Na optuženičkoj klupi su, pre svih, Monika Fludernik i Marie-Laure Ryan.

5. INTERAKCIJA NARATIVNOG I LIRSKOG: Heather Dubrow

Predstava o poetskom tekstu kao prostoru na kojem se susreću dva različita modusa i stupaju u svakovrsne međuodnose – od nadmetanja za prvenstvo i dominaciju, preko stvaranja konfliktne napetosti, pa do plodne saradnje i međugre – važan je preduslov za jedan broj teoretičara i kritičara uposlenih oko primene naratologije na liriku.

Heather Dubrow pokazuje zanimanje za različite relacije u koje stupaju dva modusa, lirski i narativni, u okviru jedne pesme. Vlastiti poduhvat ocenjuje kao revizionistički: držeći da se lirski i narativni način tradicionalno vide kao suprotstavljeni, te da se njihovo istovremeno prisustvo u tekstu razumeva stoga kao neka vrsta diskontinuiteta i kontrastiranja, odnosno borbe u kojoj jedno pokušava da trijumfuje, autorka nastoji da egzemplarnom analizom engleske ranomoderne poezije pokaže da su odnosi o kojima je reč kudikamo raznovrsniji. Primeri inkorporiranja – naracije unutar lirske pesme ili lirike unutar pripovedanja – uobičajeno sugerišu uzajamno isključivanje: jedan način saopštavanja se prekida da bi drugi nastupio. Dubrow nalazi da sekvencijalna temporalnost naracije i meditativna snaga lirike saučestvuju unutar pesme na značajno složeniji način, ne nužno nastojeći da jedno drugo potčine ili isključe, već preklapajući se, saradujući, stupajući u međusobnu igru. Naročiti oblik 'modalnog hibrida' prepoznaje u pojavi koju naziva 'anticipatornim amalgamom', čime se detaljnije bavi u završnom delu svoh rada.

Kao najveće prepreke jasnijem i plodnijem razmatranju odnosa ova dva modusa Heather Dubrow vidi u „nepouzdanim definicijama i hijerarhizovanju koje ove uspostavljaju ili opravdavaju; u očekivanju borbenog odnosa gde se računa s jasnim pobednikom; i konačno, u odsustvu istorijskih distinkcija.” (Dubrow 2006: 256). Mimo problema koji izviru iz odsustva preciznih (ili makar operativnih) i opšeprihvaćenih određenja pojmova lirike i naracije (što, uzgred,

konstatuju praktično svi u ovom delu rada pominjani autori), Heather Dubrow lucidno uočava i tendenciju da se ova dva modusa postave na različita mesta u aksiološkoj vertikali. Ilustrujući različitim kritikama, ona pokazuje kako funkcioniše dinamika dva modusa u metaforičnoj predstavi rata ili *agona* na tlu teksta, gde je nužno da jedan modus prevlada, da odnese konačnu pobeđu i uspostavi sebe kao dominantu. Kroz takav govor se onda utvrđuju i stanovita svojstva lirskog i narativnog, kao što je na primer viđenje lirskog kao starog i starovremenskog a narativnog kao novog i svežeg, pa samim tim i superiornog (u slučaju opisa pastorage Philipa Sydneya) ili pak obrnuto, lirskog kao pobunjenog i subverzivnog, onog koje donosi promenu i svežinu, a naracije kao autoritarnog diskursa prošlog i istrošenog sveta (u slučaju modernističkog romana).

Takođe se, veli Dubrow, neretko dešava da se lirika i naracija vide kao rodno obeleženi i na taj način suprotstavljeni, pa se onda promatraju i kroz optiku politike moći. Feministička kritika obiluje primerima u kojima se lirsko karakteriše kao femininino, pa onda statično i bezvremeno, opskrbljeno semantičkim intenzitetom, dok bi narativno bilo maskulino, progresivno i istorično, autoritarno, hegemonističko i nasilno. Dubrow, sledeći Susan Stanford Friedman, upozorava na neodmerenost ovakvih generalizacija i njihovog binarizovanja i činjenicu da se na ovaj način složena tematika pojednostavljuje, a diverzitet odnosa koji se u samim književnim delima pojavljuje – ignoriše (2006: 258).

Treća prepreka koja stoji na putu valjanog sagledavanja lirike i naracije u sadejstvu proističe iz metodološke pogreške koja bi se mogla odrediti kao prezentocentrička zabluda. Naime, kritika katkad značenje i značaj jednog ili drugog modusa određuje imajući u vidu njihov status u vlastitoj savremenosti, zanemarujući činjenice vezane za tretman žanrova i diskurzivnih modusa u vreme kada delo nastaje. Tako se, na primer, dešava da se naracija u ranomodernom delu tretira kao aspekt objektivne, istorizujuće i istinosne intencije, iako se u tom periodu

pripovedanje pre svega vezivalo za romanse i rane tipove romana najčešće istorijski neobeležene (ili visoko istorijski stilizovane) bezbrižne fantastike (Dubrow 2006: 258-59).

Raznovrsnost tradicionalno neuočenih odnosa naracije i lirike Dubrow će grupisati u dva osnovna tipa: jedan u kojem lirika omogućuje ili inicira naraciju (umesto da je blokira), te lirsko ishodi u narativu i drugi, u kojem pripovedno kulminira u lirskom. U prvom slučaju, kroz primere iz kanonske ranomoderne poezije, autorka uočava različite mogućnosti narativnog ishoda lirike. Zanimljiv podtip predstavlja intenziviranje i kvantitativni rast unutar lirskog koji zahtevaju neku vrstu razrešenja i opuštanja kroz narativnu akciju (primer je "Funerall" Johna Donnea), što Dubrow dovodi u vezu s dinamikom želje koju u pripovedanju prepoznaje Peter Brooks, sugerišući analogiju između želje i njenog ispunjenja/osujećenja, s jedne strane, i lirike i naracije s druge. Drugačije primere lirske intenzifikacije koja rezultira naracijom pronalazi u Miltonovom *Comusu* i Chaucerovoj "Canticus Troili", gde lirski epifanijski uvid traži ispunjenje i opravdanje kroz akciju, čime se dinamika pesme sada, umesto na psihoseksualnom planu, uspostavlja na epistemološkom (u Chaucerovom slučaju ono ima oblik komičkog opuštanja, što uključuje variranje tona i ironiju kao efektna sredstva suočavanja dva modusa). Konačno, lirska tenzija koja završava u narativnom delanju može biti manifestovana kao u biti retorička, najpre u vidu persuasivnog diskursa, vrlo čestog u sonetnoj tradiciji 16. i 17. veka.

Drugi tip međusobne igre u koju narativno i lirsko stupaju obrnuti je slučaj od prethodno opisanog: dominantno narativni tok na različite načine može kulminirati u lirskom finalu. Mnoštvo je primera u kojima ishod priče predstavlja vizionarski, sanjarski ili emotivni uvid čiji je karakter lirski i transcendentalan: ona detaljnije razmatra „Celebration

of Charis in Ten lyrick Peeces” Bena Johnsona, Chaucerovu „The Book of the Dutchess” i „Quaker Graveyard in Nantucket” Roberta Lowella.⁹²

Ono što je konačni cilj Heather Dubrow jeste da se pažnja preusmeri sa sukoba narativnog i lirskog na moduse njihove saradnje. U takvom nastrojenju ona uočava naročiti oblik stapanja koji naziva anticipatornim amalgamom. Analogija s tipom hemijske smeše ogleda se u neodvojivosti sastojaka i hibridnom karakteru novog tipa teksta u kojem se različitim strategijama preklapaju višestruki vremenski okviri preobražavajući bilo koje određeno vreme. Najčešći metod 'amalgamiranja' narativnog i lirskog podrazumeva temporalnost događaja koji se nisu odigrali – bilo da tek treba da se dese, pa je reč o budućnosti, da padaju u domen modalnog zbivanja, ili se nisu odigrali u prošlosti. U suštini, Dubrow vidi kao lirizaciju narativnog vremena svako pomeranje ili izmeštanje retrospektivne ili simultane naracije, a rezultat nije dominantno lirski tekst, već modalni hibrid. Različiti vremenski okviri se stapaju bez vidljivih šavova i to je osobina kojom se anticipatorni amalgam razlikuje od naoko sličnog pripovednog fenomena koji Gerald Prince naziva 'nepripovedano' (*disnarrated*) (Prince 1988). Koristeći se terminologijom Uri Margolina (1999), Dubrow nalazi da se u amalgamima stapa višestruka temporalnost i modalnost: dok je u naraciji priča najčešće smeštena u prošlost i u mimezu fizičkog prostora, a lirika najčešće operiše u prezentu ili u preklapanju različitih vremena, te u mimezi mentalnog prostora, anticipatorni amalgam jeste „tipično optativ lociran istovremeno u sadašnjoj svesti i u fizičkom prostoru koji bi mogao postojati u budućnosti”. Premda ovaj modalni hibrid može imati različite funkcije, on uobičajeno usmerava pažnju na iskaznog subjekta (na njegovu aktivnost ili na njegova ograničenja),

⁹² Povodom ove pesme ona konstatuje temu koja stoji u izvesnoj relaciji, mada je sasvim mimo proučavane - odnos liričnosti i lirske pesme (analogno odnosu narativnosti i konkretnog narativnog teksta): „liričnost u smislu bezvremenog stanja, snolikog ili vizionarskog po svom intenzitetu, često nije inherentna lirskoj pesmi već pre funkcioniše kao cilj kojem pesma teži – a koji se u pesmi često kritikuje ili ironizuje, čak i kad je dostignut” (Dubrow 2006: 264).

manipuliše slušaocem/publikom, oslanjajući se na promene temporalnosti koje istovremeno i tematizuje (Dubrow 2006: 268).

6. KONTEKSTUALNA MORFOLOGIJA: Emma Kafalenos

Poseban, čak u izvesnom smislu apartan slučaj predstavlja teoretičarka Emma Kafalenos. Ona nastavlja tradiciju sa samih početaka teorije pripovedanja u 20. veku, tradiciju koja posle 60-ih godina teorijski nije naročito razvijana, osim u folkloristici. Reč je pre svega o analizi zapleta koju demonstrira Vladimir Prop u *Morfologiji bajke*, te o konsekventnim radovima ruskih formalista vezanih za koncept fabule. Rani naratološki radovi, pre svega Bremonda, Greimasa, Barthesa i Todorova, prevashodno su bili vezani za aspekt likova i događaja unutar sveta priče, a smer njihovog istraživanja ticao se stabilnih, nepromenljivih elemenata zapleta, dok je cilj bio da se preko „gramatike priče” i mapiranja funkcionalnih naspram inertnih elemenata pripovesti dođe do suštine fenomena narativnog. Izrazito ’tehnički’ pristup vezan za ovu struju preženetovske strukturalne naratologije bio je kritikovan od strane poststrukturalista, uz ključnu zamerku da, pristupajući zapletu kao jezičkom, gramatizovanom nizu, rezultira opisom teksta, ne doprinoseći ni na koji način saznavanju sadržaja, čime ostaje hermeneutički sterilan. Emma Kafalenos, istaknuta predstavnica postklasične naratologije, premošćava jaz između puke deskripcije zapleta, odnosno apstrahovanja fabularne sheme iz sižea, i tumačenja dela.

U knjizi *Narativne kauzalnosti* (2006) polazi od Propa kao izvora, redefinišući pojam funkcije kao događaja koji menja vladajuću situaciju i koji proizvodi posledice. Drugim rečima, da bi se odredila funkcija događaja nužno je znati nešto o njegovim uzrocima i posledicama. Time se događaj ne posmatra izolovano, a njegova funkcija ne iščitava iz radnje koja je njegov sadržaj, već se događaj kontekstualizuje unutar zapleta i stiče funkciju prema svojoj poziciji u kauzalnom nizu fabule. To znači da jedan te isti događaj (Kafalenos kao primer daje venčanje)

unutar različitih fabula može imati različite funkcije (venčanje može biti nagrada, kazna ili priprema za rođenje junaka, na primer, te zauzimati sasvim različite, čak veoma udaljene, pozicije u fabuli). Funkcija je, dakle, određena kao sintagmatski a ne paradigmatski aspekt naracije. Ono što je konačni ishod sistema s ograničenim brojem funkcija, kao kod Propa, jeste univerzalni model zapleta kojim bi trebalo da je moguće opisati svaki postojeći ili zamislivi fabularni sklop. Emma Kafalenos redukuje broj Propovih funkcija, svodeći ga na svega deset, oslanjajući se pritom na uobičajene zamisli o minimalnoj priči kao poremećaju i vraćanju ravnoteže, konfliktu i njegovom razrešenju ili pak nekakvoj manjkavosti ili defektu koji se uklanja. Dinamika minimalne priče podrazumeva ravnotežu pre početka i posle završetka fabularnog zbivanja, a niz kardinalnih događaja između ove dve tačke može imati jednu od deset funkcija. Međutim, ono što je takođe karakteristično za pristup ove autorke jeste i aktivno uključivanje dinamike čitanja i sukcesivnog, fragmentarnog interpretiranja 'pročitanih' događaja tokom samog čitanja, što prethodi kompletiranju fabule. Usvajajući znanja teorije čitanja i kognitivne naratologije, Kafalenos u svoj model uklapa i aspekt nelinearnog 'saznavanja' i razumevanja onoga što se u naraciji zbiva, mehanizam konstituisanja privremenih hipoteza o značenju zbivanja i njihovog sledstvenog potvrđivanja ili odbacivanja. Njen je model, iako stabilan u smislu univerzalnog bazičnog plana zapleta, elastičan u pogledu načina na koji se konačne funkcije stabilizuju u procesu čitanja i interpretacije, kao i jasnom uočavanju povratne veze koja spleće fabulu i funkcije: iako tek kompletirana fabula daje osnov za interpretiranje funkcije događaja, ne sme se prevideti činjenica da razumevanje funkcije događaja tokom čitanja vodi naše konstruisanje fabule.

Emma Kafalenos svoju (ovde na vrlo sveden način izloženu) koncepciju demonstrira i testira na različitim tipovima tekstova, polazeći od bajke, preko primera nehronološke naracije kod Poea i Browninga, drame (*Hamlet* i *Phèdre*), Jamesove *Daisy Miller*,

Ambasadora i *Okretaja zavrtnja*, Balzakovog *Sarrasin*, eksperimentalnim i za naratologe uvek izazovnim romanima Robbe-Grilleta, te konačno na primerima lirike i likovnog prikaza – slike ili statue. Jasno je da njeno naoko tradicionalno polazište ishodi u prostoru transžanrovskih i transmedijalnih razmatranja naracije, a poseban tretman funkcije događaja u „kvazi-narativnoj” lirici stiže mesto u nizu podsticajnih i inovativnih prodora naratologije u analizu poezije. Liriku, koju vidi kao srodnu pojedinačnoj slici, karakteriše kao diskretan, izolovani momenat (*stasis* ili zaustavljeni trenutak procesa), nasuprot nizu događaja koji konstituišu punokrvnu fabulu, te drži da je „zanimljivo istražiti kako recipijenti tumače funkciju događaja koji privlači našu pažnju onda kada informacija o prethodnim ili potonjim događjima nije dostupna” (2006: 157). Budući da je narativ određen dvostrukom temporalnošću, odnosno da predstavjački niz opažamo inkrementalno, dok hronološki niz – fabulu – konstruišemo ka reakciju na predstavljanje, lirika bi se u analognim terminima mogla videti kao tekst koji poseduje samo predstavjački aspekt (predstavljen je doživljaj u jednoj vremenskoj tački), a predstavljeni momenat, iako nije deo tekstem aktualizovanog niza, inicira čitaoca da ga vidi u relaciji prema prethodnim i potonjim (odnosno, prema odsutnom kontekstu).

Konstruisanje potencijalne fabule na osnovu lirikom predstavljenog doživljaja/događaja van ekspliciranog konteksta oslanja se na indikativne informacije, kao i u slučaju inicijalne scene ili bilo koje druge izolovane i nepovezane scene unutar pripovesti.⁹³ U lirici se

⁹³ Kafalenos se oslanja na strukturalističku koncepciju *jezgra (noyaux)* ili *kardinalne funkcije (fonctions cardinales)* naspram *katalizatora (catalyses)*u koje spadaju i naročite informacije o liku ili prostornom i vremenskom kontekstu sveta priče nazvanim *indeksi* ili *indicije (indices)* koju razvija Roland Barthes (1966: 9-10), što je srodno ideji o *vezanim* i *slobodnim motivima* kod ruskih formalista (Томашевски 1972: 200) ili pak konceptu *jezgra (kernel)* i *satelita (satellite)* Seymoura Chatmana (1978: 53-56), kao i nešto drugačije formulisanoj ideji Labova i Waletzskog o *temporalnom zglobu (temporal juncture)* i *premeštanjima (displacement sets)* u kontekstu temporalnog niza narativa (1997: 20-21). Reč je o razlikovanju fiksiranih i stabilnih jedinica narativne događajnosti čijom se promenom ili izostavljanjem suštinski menja fabula od onih koje doprinose razvijenosti narativnog sveta, ali čiji nedostatak ne narušava bitno strukturu fabule

uobičajeno direktno iskazuje interpretacija funkcije ili indicije predstavljenog trenutka od strane lirskog subjekta ili njegov temporalni odnos s drugim momentom, iz čega se onda derivira tumačenje funkcije datog momenta. Drugim rečima, sam lirski iskaz nosi sobom neku vrstu interpretacije funkcije predstavljenog momenta od strane lirskog subjekta tako što se „uspostavlja relacija prema bilo kojoj konfiguraciji događaja i situacija koje su za nju/njega bitni u datom momentu”. Ako lirski subjekt ne dovodi predstavljeni momenat u vezu s prethodnim ili potonjim (odnosno ako se njegovo značenje ili važnost ne izvode iz te veze), onda se lirski iskaz interpretira kao ravnoteža, stanje bez zbivanja, a u ovu kategoriju bi spadale pesme koje su u osnovi filozofske meditacije. Nasuprot njima, pesme u kojima se predstavljeni momenat tretira kao rezultat prethodnog zbivanja ili kao prelom čiji je ishod u budućnosti, onda imamo posla s lirikom koja kod čitaoca provocira konstruisanje fragmentarne fabule (Kafalenos 2006: 161-162). U lirskim tekstovima u kojima ima mnogo *indicija*, fabula može biti razvijenija i relativno celovita (Kafalenos to naziva „zamišljenim fabulama”).

Kao potkrepljenje svoje teorijske platforme, a i kao ogled o različitim tipovima fabularnih konstrukcija u lirici, Emma Kafalenos analizira četiri kanonske, 'antologijske' engleske pesme: Yeatsovu „The Lake Isle of Innisfree”, Browningovu „Home-Thoughts from Abroad”, „Birthday” Christine Rosetti i Byronovu „She Walks in Beauty”. Ovde ćemo samo ukratko sumirati nalaz uporedne analize prve dve pesme, jer on slikovito svedoči o različitim funkcijama gotovo identičnog događaja, kao i o načinima na koje se konstruiše fabula iz izolovanog predstavljenog momenta lirike. I u Yeatsovoj i u Browningovoj pesmi izražava se želja lirskog subjekta da bude na nekom drugom, pastoralnom i idealizovanom mestu. U prvom slučaju reč je o odluci lirskog subjekta da ode na Innisfree, dok Browningov lirski subjekt iskazuje želju da se vrati na mesto na koje indicije upućuju kao na dom (te je reč o nostalgiji, koje nema kod Yatesa). Iako u Yeatsovoj pesmi nema motivacije odlaska, indicije ocrtavaju „ovde” u sumornim

tonovima, a odluku da se ode čitalac može fabularno dopunjavati ka budućnosti na različite načine: sigurno će otići (uspeh poduhvata, srećan završetak), neće otići (pusti snovi, osujećenje u korenu odluke) ili na neki drugi način. Sama odluka o odlasku, dakle, interpretira se kao funkcija koju Kafalenos naziva C-funkcija⁹⁴ (odluka lika-aktanta da popravi ravnotežu destabilizovanu nekim prethodnim događajem A). U Browningovoj pesmi fabula se dopunjuje unazad, u prošlost: pretpostavljena je ravnotežna situacija (uživanje aktanta u proleću u Engleskoj), nakon koje sledi napuštanje Engleske (događaj koji destabilizuje ravnotežu, A-funkcija odnosno inicijalni događaj). Konačno, predstavljeni momenat pesme predstavlja stanje nostalgije kao težnje za povraćajem ravnoteže (označeno kao funkcija-a, gde malo slovo označava situaciju, dok je veliko događaj). Dakle, želja da se bude drugde u Yatesovoj pesmi ima funkciju odluke lika da povрати ravnotežu i nalazi se na početku potencijalne fabule, dok u Browningovoj taj isti momenat predstavlja ishod prethodne zamišljene fabule.

Kafalenos vrlo uspešno izbegava zamornu dijagramatiku tradicionalnih fabularnih shema⁹⁵ pretvarajući skrupuloznu i pedantnu tehničku deskripciju u niz pitanja o značenju pojedinačnog čina ili situacije u kontekstu čitavog narativnog tkanja, dakle, kao ispitivanje semantičkog aspekta teksta, uključujući u to i meandriranja čitalačkih pretpostavki koja dovode do specifičnih tumačenja i razumevanja dela. U pogledu naratološkog pristupa lirici, reklo bi se da njen metod nudi jednu vrstu instrumentarija čija primena obećava kako inovativna osvetljavanja prirode lirike uopšte, tako i zanimljive uvide u pojedinačne pesme.

⁹⁴ Kafalenos sled funkcija obeležava velikim slovima abecede, a sled je istovremeno i kauzalni njihov poredak.

⁹⁵ Sistem slova kojima su označene funkcije svakako deluje komplikovanije u kratkom prikazu no što to doista jeste slučaj u originalnom tekstu.

7. NARACIJA U POEZIJI: Brian McHale

Brian McHale začinje novu temu vezanu za naratološku analizu poezije, temu koja je oslonjena na specifično anglosaksonsku podelu književnosti na rodove, podelu drugačiju od u kontinentalnoj Evropi dominantne geteovske. Tri makrožanra književnosti čine poezija, proza i drama. Poezija u ovom slučaju predstavlja svaku stihovanu književnost, usmenu ili pisanu, tako da pod ovaj rod potpada i sva stihovana epika. Distinktivno svojstvo ovog roda jeste stih, odnosno metrička organizacija jezika, pa se onda čitava rasprava o naratološkom pristupu premešta sa kontrapunkta naracije i lirike na pitanje odnosa jezičke forme i pripovedanja (zanimljivo, drama u stihu ne smatra se poezijom). Problematika narativnosti istraživanog materijala stupa u drugi plan: sintagma 'narrative in poetry', koju McHale sistematično koristi, označava raznolike žanrove pripovedanja u stihu.

Zanimljivo je da McHale do pitanja o osobenostima pripovedanja u metrički organizovanoj formi dolazi ne preko tradicionalne stihovane naracije, nego kroz izučavanje avangardne i postmoderne poezije.⁹⁶ Utoliko je onda možda jasnije zašto će za obrazlaganje i argumentovanje svoje teze o uslovljenosti narativne progresije poetskom razlomljenošću izraza koristiti odlomak iz *Ilijade*: važenje stava koji iznosi u ovom radu proverava se tako i na suprotnom kraju ose istorije (2009: 18-23).

U tekstu iz 2001. on razmatra dugu stihovanu pesmu Lyn Hejinian *Oxota* (1991), u čijem podnaslovu stoji *Kratki ruski roman*. Upućivanje na žanrovsko srodstvo s *Eugenijem Onjeginom* nesporno eksplicira narativnu intenciju dela, ali naracija unutar njega otkriva višestruka odstupanja od tradicionalnog romanesknog pripovedanja. Odsustvo osnovnog narativa, odnosno noseće priče, nadomešćeno je mnoštvom 'minornih' naracija: anegdote, ogovaranja i govorkanja, šale, snovi, ekfrazne slika s narativnim sadržajem rasuti su narativni

⁹⁶ Uzgred, njegovo bavljenje postmodernizmom prethodi zanimanju za metodologiju analize poezije u kontekstu naratologije; njegova knjiga *Postmodernist Fiction* (1987) jedan je od standardnih priručnika za problematiku postmodernizma.

fragmenti koji se ne organizuju u teleološku pripovest. McHale, nezadovoljan stanjem u nauci povodom određenja pojma narativnosti,⁹⁷ ne uspeva da za očito (u nekom smislu ili u nekom stepenu) narativni tekst nađe adekvatnu kategoriju. Zato predlaže novu – kategoriju slabe narativnosti – koja podrazumeva „pričanje priče, ali 'jadno', nepažljivo, s mnogo nevažnog i neodređenog, na takav način da se *evocira* narativna koherencija, a da se u isto vreme podriva poverenje u nju, te da se uzdržava od njene realizacije” (2001: 165). Sam pojam gradi po analogiji s pojmom iz savremene italijanske filozofije: pojmom 'slabog mišljenja' (*il pensiero debole*) Giannija Vattimoa kojom se određuje savremeni odnos prema metafizici (ako više i ne možemo uistinu da se bavimo metafizikom, makar možemo to da činimo tako da osiromašimo njenu snagu, lišimo je moći da čini štetu; u osnovi je reč o prelasku s one strane metafizike kroz njeno postupno iscrpljivanje).

Premda je pojam slabe narativnosti doživeo izvesnu popularnost u relativno svedenom krugu naratologa zainteresovanih za poeziju i liriku, utoliko što ne biva razgovora o narativno-lirskom *cross-overu* bez spominjanja slabe narativnosti, ispostavilo se da se da je reč prosto o oznaci za jedan tip podrivanja tradicionalnog odnosa prema priči, primenljiv kako na stihovana, tako i na prozna dela. U izvesnom smislu bi moglo biti zanimljivo i obećavajuće razmotriti vidove i oblike te rezidualne narativnosti, naročito s obzirom na jedan od tipičnih zadataka lirike da *evocira*, no domen McHaleovog zanimanja nije lirika, već stihovana naracija.

Sistematičniji pogled na područje koje je 'slepa mrlja' naratologije, kako se u više navrata imenuje naratološko suženje polja na proznu fikciju, McHale daje u *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, gde je on autor odrednice „Narrative in Poetry”. Razvrstavanje poezije (stihovane književnosti) prema tipu i stepenu narativnosti dopunjava i razjašnjava ideje koje su načete u tekstu o slaboj narativnosti.

⁹⁷ On pre svega testira navedeni roman u stihu spram tipova narativnosti o kojima raspravljaju Gerald Prince (1982, 1999) i Marie-Laure Ryan (1992).

Naracija u poeziji obuhvata sledeće fenomene:

1. Kontinuirane narativne pesme: prevashodno epske tradicije u koje spadaju (1) *primarni* epovi – oni koji se pojavljuju u kontekstu usmene književnosti (Homerovi epovi, *Beovulf*, *Kalevala*); (2) *sekundarni* književni epovi (*Eneida*, *Izgubljeni raj*); (3) srednjovekovne i renesansne romanse (Chretien de Troyes, Ariosto, Spenser) i imitacije epskih pesama (*mock-epic*); (4) narodne balade i njihove književne imitacije; (5) romani u stihu (*Evgenije Onjegin*, *Prsten i knjiga*); (6) narativne autobiografije u stihu (*Preludijum*). U svima njima prebivaju svojstva i problemi koji su 'klasična' mesta naratologije.

2. Kvazinarativne sekvence, poput *Kanconijera* ili Shekespeareovih soneta. Ovde su upadljivi slučajevi narativizacije i otvaranja i zatvaranja informacionih praznina.

3. Implicitne narativne situacije unutar lirske pesme. Pošto lirska pesma projektuje personu koja pesmu 'govori' i/ili personu koja doživljava ili preživljava ono što se u pesmi evocira, i pošto ovakva konstelacija može biti shvaćena kao narativna situacija (govora i/ili iskustva/doživljaja) onda se može govoriti o implicitnoj narativnosti. Očiti primeri ovog tipa su dramatizovani monolozi, ali i mnoštvo drugih lirskih pesama (McHale 2005: 356).

4. Narativni materijal 'umotan' u prevashodno lirsku pesmu, poput mitova i mikro-narativa inkorporiranih u Pindarove ode. Ovde je u igri različiti postupci i specifična sredstva kojima se narativna građa uključuje u lirsku pesmu : poetika aluzije, analoško strukturiranje, unutrašnja podvajanja ili *mise en abyme* spadaju među najčešća.

Dijahronijski gledano, McHale uočava da u 19. veku narativnu poeziju u epskoj tradiciji zamenjuju stihovane autobiografije i romani u stihu, kao i nenarativne duge pesme (*Leaves of Grass*), što odražava *lirizaciju* koja zahvata sve poetske žanrove u 19. i 20. veku, kreirajući, po prvi put u istoriji zapadnjačke istorije književnosti, situaciju u kojoj je kratka lirska pesma uzeta za univerzalni pesnički oblik. Na mesto kontinuiranih narativa u stihu i kvazinaracije, dolaze duge kolažne,

fragmentarne pesme (*Waste Land, Cantos*). Kontinuirana naracija opstaje kao marginalna pojava, a implicitna naracija nastavlja da se razvija u *epifanijskoj* lirici koja dominira savremenom scenom.

Modernistička kritika pratila je poetsku praksu: u centru analize stoje jezičke dvosmislenosti i figuracije, naročito metafora (u tradiciji Nove kritike) ili *gramatika poezije* (u tradiciji formalista i Jakobsona). Naracija je ostavljena istraživačima proze, s retkim izuzecima (Bahtin o *Onjeginu* kao dijaloškom romanu) (McHale 2005: 357).

Postmodernistička promena donosi nove varijetete narativnosti koju će McHale zvati *slabom (weak narrativity)*, te se stoga pojavljuje potreba da "naratogija ponovo zatraži pravo na poeziju" (ne treba prevideti metaforiku teritorijalnih osvajanja i uspostavljanja vlasti), konstatujući da se, od mnoštva loše shvaćenih teorijskih problema naracije u poeziji, ističu pre svega tri:

1. Gradnja sveta, odnosno fiktiona priroda poezije: da li narativna pesma projektuje fiktioni svet na isti način na koji to čini narativna proza? Ako ne, po čemu se razlikuju?⁹⁸
2. Kontrapunkt naracije i stihovane forme: Kako se odnose narativno odvijanje priče i formalna artikulacija pesme u strofama, stihovima, stopama i drugim tipovima segmentacije? Kako na naraciju utiču metrički izbori?
3. Odnos naracije i figuracije: Ako prihvatimo tezu o afinitetu poezije i stilskih figura, kakve se realcije uspostavljaju između narativne logike i logike pesničkih figura? (McHale 2005: 358).

Konačno, u radu koji se 2009. godine pojavljuje u časopisu *Narrative*, pod naslovom kojim se objavljuje početak razmišljanja o naraciji u poeziji, postavlja – i time teorijski osvešćuje – pitanje o uticaju

⁹⁸ Ovom temom su se, između ostalog, bavili istraživači s pozicija različitih teorijskih koncepata: pomenimo teoriju mogućih svetova, folkloristički fundirana istraživanja sveta teksta (*text-world*), kao i naratološki blisku poziciju Wenera Wolfa (1998).

stihovane forme na naraciju. Poetički kontekst McHaleove rasprave predstavlja problematika ključna za ranoromantičarske rasprave o jeziku uopšte i jeziku poezije u posebnom slučaju: u Engleskoj se ona odvija u nekoliko tekstova objavljenih između 1800. i 1817. godine, mahom iz pera Wordswortha i Coleridgea. Reč je, dakako, o jednom od čuvenih pitanja oko kojeg se pomenuti pesnici nisu složili: da li je stih imanentno, odnosno suštinsko svojstvo poezije ili pridodati funkcionalni ornament? McHale se praktično saglašava s onom stranom koju u pomenutom sporu reprezentuje Coleridge, smatrajući da „metrička kompozicija“ jeste bitno svojstvo poezije (ujedno, distinktivno u odnosu na prozu). Logička konsekvenca ovog stava jeste da se oblikovanjem jednog te istog materijala – fabule, na primer – u obe jezičke forme dobijaju suštinski različiti tekstualni proizvodi (pripovesti, narativi).

Brian McHale započinje vlastito istraživanje maršrutom koja je uobičajena u užoj oblasti kojoj pripada i ova teza: on nastoji da naspram *narativnosti*, shvaćene kao skalarna mera vezana za skup obeležja narativnog modusa, konstituiše pojam *poetičnosti* kao analognog skupa onih osobina koje poeziju čine distinktivnom. Razmatrajući izjednačenost poezije s lirikom u savremenijim izučavanjima (svestan, dakako, stava o lirskom kao dominantni i pesničkoj normi u romantizmu (Abrams 1953: 84-88) kao početka ovog stapanja i izjednačavanja, produženog i ojačanog popularnošću romantičarske poezije, kritičkom i književnoistorijskom odnosu prema njoj, kao i uticajnim teorijskim školama 20. veka koje liriku vide kao *epitom* poezije), ne nalazi da je *liričnost* dostatan pojam koji se prostire na sve poetske fenomene: lirika je jedan tip poezije, čak u mnogim stilsko-istorijskim periodima kvantitativno i kvalitativno minoran, a *liričnost* svojstvo koje se sasvim uobičajeno pruža i izvan metričkog izraza. Druga crta koja se bez izuzetka spominje u svim traganjima za specifičnom pesničkim jeste *figurativnost*, upotreba figurativnog jezika, odnosno slikovito i sugestivno plasiranje značenja kroz upotrebu tropa.

McHale se, međutim, saglašava s uticajnim stavom jednog kruga lingvista koji *figurativnost* smeštaju na konstitutivni nivo jezika uopšte (Lakoff and Johnson 1980), čime se poriče njena poetska ekskluzivnost.

Impuls i inspiraciju za vlastitu hipotezu Mchale pronalazi kod dva autora: pesnikinje i feministkinje Rachel Blau DuPlessis i striktnije akademski orijentisanog proučavaoca savremene poezije Johna Shoptawa. Iz prilično čuvene knjige *Plava soba (Blue Studios: Poetry and its Cultural Works, 2006)*, odnosno iz *Manifesta*, dela knjige objavljenog punu deceniju ranije u časopisu *Diacritics*, Mchale preuzima pojam *segmentalnosti* (*segmentivity*) i proizvodi ga u traženo distinktivno obeležje poezije, odnosno u jakobsonsku dominantu koja stoji naspram *narrativnosti* pripovedne proze i *performativnosti* drame.⁹⁹ DuPlessis određuje *segmentalnost* kao „sposobnost da se artikuliše i formira značenje izborom, upotrebom i kombinovanjem segmenata” (DuPlessis 2006: 199; Mchale 2009: 14), odnosno da se smisao konstituiše u postupku koji neizostavno uključuje osobeno spacioniranje, razlamanje poetskog niza i korišćenje praznina (između stihova, strofa ili delova) kao naročito sredstvo u tu svrhu. Poezija operiše podjednako rečima kao i „pauzama i tišinom”, semantizujući ono što se tradicionalno razumeva kao formalni aspekt pesme. Određenje DuPlessisove nailazi na dve očigledne teškoće, koje Mchale razrešava: pesma u prozi predstavlja slučaj *nulte segmentalnosti*, dok usmena poezija (kazivana mimo pismom sugerisanih segmenata) poseduje analogne, zvučne periode i praznine koji su metaforički vidljivi belinu na stranici.

Iako su razmišljanja DuPlessisove vrlo sugestivna, istovremeno su, po rečima Briana Mchalea, apstraktna, aforistična i eliptična, te traže neku vrstu razvijanja u duhu akademske skrupuloznosti. To on

⁹⁹ Mchaleov pristup nije u svojoj osnovi esencijalistički: segmentalnost, narativnost i performativnost skalarne su veličine (u manjem ili većem stepenu prisutne u tekstu), a moguće je naći ih i u tekstovima koji nisu generički određeni njihovom dominacijom, gde su podređeni dominantni. To je, naravno, jasno kad se ima u vidu prethodno izložena podela iz *Enciklopedije narativne teorije*, gde su dominantno *segmentalna* dela razvrstana prema stepenu *narativnosti* koji je u njima opazljiv.

pronalazi u Shoptawovoj knjizi o poeziji Johna Ashberyja, čiji je plan da tradicionalni pojam pesničkog metra prilagodi opiranju formalnoj metrici karakterističnom za savremenu poetsku praksu. Metar on definiše kao „najmanju jedinicu otpora značenju” (nasuprot uobičajenom viđenju metra kao jedinice konstrukcije značenja), jer se proizvodnja značenja odvija kroz stalno nailaženje na prekid, na zjap koji se u čitanju mora premošćavati (analogno filmskom rezu ili stripovskoj belini između kvadrata). McHale uočava ovde mehanizam nalik onome koji je na različitim mestima u naratologiji opisan kao dinamika narativne progresije, odnosno čitalačkog kognitivnog procesiranja pripovedne sukcesije, koja počiva na otvaranju informacionih praznina (i očekivanja) i strategijama njihovog premošćavanja, popunjavanja ili nepopunjavanja, ispunjavanja ili izneveravanja (Brooks 1984; Sternberg 1993, 2001). Shoptaw takođe razmišlja i o odnosima koje unutar pesme uspostavljaju različiti nivoi segmentacije (stopa, reč, polustih, stih, rečenica, strofa, pevanje, itd.), kako na konstituisanje značenja utiču 'sudari', na primer, stihovnog i rečeničnog segmenta, pa dolazi do još jednog pojma vrlo podsticajnog za McHalea – pojma kontrametra (*countermeasure*). Reč je, u stvari, upravo u sameravanju (možda bismo mogli reći i odmeravanju, u doista megdanskome značenju) različitih tipova segmenata, o igri prekidanja i nastavljanja gradnje smisla, o nekoj vrsti sinkopiranja koja se odvija na različitim nivoima diskontinuiranja u pesmi koja, uprkos tome i zahvaljujući tome, nastaje kao osoben niz.

Ideju o kontrametru kao specifičnom kontrapunktu različitih jedinica ili aspekata teksta McHale dalje razvija u pravcu odnosa *narativnosti* i *segmentalnosti*. Ono što njega doista zanima na polju naratološke analize poezije jeste odnos pripovednih jedinica – na nivou fabule (događaja i situacija, epizoda), diskursa (smene glasa i fokalizacije), na nivou vremena, prostora i svesti – i jedinica segmentacije pesme. Uticaj prekida „urođenih” pesmi na narativnu progresiju, koju takođe odlikuje segmentacija i prekidnost (samo

drugačijeg tipa), odnosno uzajamno dejstvo ova dva plana narativne pesme posredstvom kojih ona stiže smisao, trebalo bi da budu problemi kojima se ocrtava pravo područje naratološkog bavljenja poezijom. U zaključku svog teksta on će pobrojati neke od potencijalnih pravaca istraživanja, kao što su, na primer, interakcije odabranog metra, sheme rimovanja ili strofe sa naracijom, potom pitanje o tretmanu naracije u različitim pesničkim vrstama, kao i o dijahronijskom, književnoistorijskom i kulturološkom aspektu ove tematike (osobnostima vezanim za period, pravac, školu, stil, kao i odnos individualne poetike i konteksta). McHale ide i korak dalje, pa vidi potencijal istraživanja *segmentalnosti* kao subordinirajuće crte prozних narativnih tekstova (izdeljenost na pasuse ili poglavlja, serijalizacija kao izvorni oblik starijih romana) u odnosu na njihovu dominantnu *narativnost*, kao god i korist koju ovakva istraživanja mogu imati za teoriju pripovedanja u drugim medijima, poput filma, televizije ili stripa. Teško je oteti se utisku da se ovakvim zaključkom ublažava vrlo odlučno i kategorično iznalaženje *differentia specifica* poezije, te da se zamučivanjem granica i prebacivanjem *segmentalnosti* iz domena u domen podriva uspostavljena distinktivnost generičkih makrostruktura.¹⁰⁰ Teza da raščlanjenost narativnog teksta, kakva god bila, utiče na odvijanje naracije samo je jedno specifikovanje stava da je sadržaj uslovljen formom (i obratno).

Ogled kojim demonstrira primenu metoda koji u goreopisanom tekstu predlaže, u kome konkretnije obrise dobija pravac istraživanja koja prethodni najavljuje, pojavljuje se 2012. godine u zborniku posvećenom 'defektnoj' naraciji. U njemu se utvrđuje šta sve može da se učini s formom u narativnoj poeziji napisanoj u specifičnom tipu

¹⁰⁰ Reklo bi se da je ova mana proistekla iz činjenice da se primarno esencijalistički zasnovana McHaleova zamisao o dominantnom obeležju makrožanra, sada 'kontekstualizuje', u nastojanju da se liši apstraktnosti i strukturalističkog prizvuka.

strofe.¹⁰¹ Reč je o praktičnoj kritici, gde se strategije pripovedanja sučeljavaju s odabranom strofom: spenserovskom strofom u *Vilinskoj kraljici*, ottava rimom u Tassovom *Oslobođenom Jerusalimu*, Byronovom *Don Žuanu* i dve duže narativne pesme Kennetha Kocha, te konačno onjeginskom strofom u Puškinovom stihovanom romanu).

Pet godina posle McHaleovog „Početka razmišljanja o naraciji u poeziji”, u tematskom broju časopisa *Narrative* posvećenom upravo „potencijalnom preseku između interesa narativne teorije i interesa izučavanja poezije, korišćenjem jednoga da se obliku drugo u uzajamno plodnom razgovoru” (McAllister 2014: 151), pojavljuje se polemički tekst Brucea Heidena, klasičnog filologa i stručnjaka za antičku grčku književnost kao reakcija na stav da je segmentiranost poetskog teksta kontrapunk narativnoj progresiji, odnosno da su pripovedanje i stihovana forma govora nekako suprotstavljeni. Heiden se načelno ne slaže s iznetom McHaleovom premisom, a njegova argumentacija prostire se u tri pravca. Prvi je zdravorazumski i književnoistorijski: naracija se od pamtiveka odvija u stihovima, „klasa stvarnih narativa oduvek je podrazumevala narativnu poeziju”, pa je onda „narativ izvan poezije” pojam koji nastaje apstrahovanjem i pojava koja nikako ne može biti tipičan oblik naracije (Heiden 2014: 270). Drugi prigovor je metodološke prirode i razvijen je kao sažeto ali opsežno osvetljavanje McHaleovog naratološkog polazišta, koje Heiden locira u strukturalizmu, odnosno u polaznoj pretpostavci da je naracija materijalno (verbalno ili u kakvom drugačijem mediju) predstavljanje izvesnog primarnog materijala, odnosno da je narativ materijalni (jezički) entitet koji se da empirijski analizirati.¹⁰² Ovaj prigovor ima i

¹⁰¹ To bi bilo perifrastično objašnjenje naslovnog termina *affordances* (McHale 2012), poteklog iz psihologije percepcije, a docnije proširenog i na biološko i kompjutersko razmatranje odnosa organizma/korisnika i objekta ili okoline, koji označava akcije koje organizam opaža kao izvodive s obzirom na dizajn, odnosno oblik predmeta.

¹⁰² Manjkavosti strukturalističkog pristupa književnosti opšte su mesto teorije književnosti (i to vrlo različitih njenih metodoloških usmerenja) u poslednjih nekoliko decenija. Kritika strukturalističke naratologije kao esencijalističke i nadgradnja koju

ontološku implikaciju, koja ponovo može biti predstavljena u vidu prigovora (takođe često upućivanog strukturalnoj naratologiji): ako je naracija jezička prezentacija (i specifična organizacija) primarne građe (događaja/zbivanja s njihovim akterima), onda nema nikakve razlike između fikcionalnih narativa i dokumentarnog pripovedanja nefikcionalnih (aktualnih) događaja. Struktura je ista, ali uključivanje vanjezičkih parametara pokazuje nedostatnost ovakvog određenja književne naracije. Konačno, treći prigovor predstavlja oštro protivljenje samom konceptu segmentalnosti kao mestu otpora i diskontinuiranja konstrukcije smisla. Pozivajući se na kognitivističke nalaze lingvistike i teorije književnosti, Heiden utvrđuje da segmentalna izdeljenost poetskog teksta u suštini ojačava sintaksu, kao i da sama segmentacija teksta ne može biti posmatrana kao semantički sasvim neutralna (pa tek u otporu narativnoj progresiji semantizovana).

Tekstovi iz pomenutog broja časopisa *Narrative*, uz još jedan broj radova koji se kreću unutar ove uže oblasti osvetljene McHaleovim „načinjanjem razmišljanja”, svedoče ipak o plodotvornosti problemskog područja koje se otvara u susretu dva tipa nizova – narativnog i stihovnog.¹⁰³

donose novi pristupi takođe je zastupljena u bezmalo svoj naratoroškoj literaturi od sredine osamdesetih godina prošlog veka, pa se čini izlišnim ulaziti podrobnije u tu problematiku.

¹⁰³ U stvari, kontrapunktirana su tri niza, što se i eksplicira u McHaleovom kratkom odgovoru Heidenu objavljenom u istom tematskom broju časopisa: osim stihovnog i niza narativnih jedinica, pripovedanje se odvija i posredstvom sintaksičkih celina. McHale smatra da jedinice narativne analize imaju tendenciju da prekorače, nadiđu ili obujme jedinice sintakse (uz analogiju s *leksijama* iz *S/Z* Rolanda Barthesa), pa je nužno da se i ova pojava drži na oku istraživača (McHale 2014: 285) i to ne samo prilikom analize narativne poezije, nego, pretpostavimo i svih drugih oblika slabe, rezidualne, figurativne – atipične ili defektne – naracije u metričkoj organizaciji jezika.

V

WORDSWORTH

Pravac analize narativnih elemenata u konkretnim Wordsworthovim pesmama biće određen prevashodno tradicionalnom dihotomijom aspekta priče i aspekta pripovedanja, uz posebno tretiranje kategorije vremena, karakterizacije i aspekta komunikacije kao naročito oblikovanih u poeziji ovog pesnika. To podrazumeva da će metode i nalazi izloženi u prethodnim poglavljima biti uvaženi kao, s jedne strane, svojevrsan kompendijum metoda i procedura, a s druge kao skup stavova i rezultata s kojima će analiza markantnih *lirskih balada* biti sameravana, i to bez izrazitog opredeljivanja za jedan pristup. S obzirom na inkrementalnost izloženih teorijskih pozicija i prozirnost činjenice da su temeljne distinkcije u njima očuvane – čak i kada su termini promenjeni – metodološki eklekticism, udružen s doslednom terminologijom, deluje kao najadekvatnije operativno opredeljenje.

Narativnost Wordsworthovih pesama biće procenjivana ili konstatovana na osnovu stepena konkretizacije sveta teksta (u smislu individualne egzistencije posebnih činjenica u koordinatama vremena i prostora), kojeg karakterišu događajnost (dinamika smene mirovanja i kretanja, odnosno stanja i zbivanja) i inteligibilna struktura (mogućnost razaznavanje mreže ciljeva, planova, motivacija, logičkih uslovljenosti) koja utelovljuje iskustvo kroz prizmu svesti, s vremenskim i prostornim usidrenjem. Uz to, od narativnog teksta se očekuje da signalizira sekvencijalnost unutrašnjeg zbivanja, da u tom svom sekvencijalnom,

linearnom aspektu pokazuje teleološku usmerenost i da poštuje logičku disjunktivnost prisustva i odsustva. Podrazumeva se da je ta sekvencija događaja na specifičan način verbalno predstavljena, te će se podrobnosti vezane za aktera diskurzivne produkcije¹⁰⁴ razmatrati u domenima njegove ili njene figuracije, znanja, perspektive, odnosa prema svetu priče, prema zamišljenoj publici i prema vlastitoj aktivnosti. Liričnost će, s druge strane, biti pretežno razmatrana preko onih obeležja koja Wolf klasifikuje kao kriterije iskazanog: domen formalnih akustičkih i tipografskih odlika, kao i segmentalnost biće u drugom planu.

1. LIRSKE BALADE

Lirske balade, s još nekoliko drugačijih pesmama (Lyrical Ballads, with Few Other Poems) prvi put se pojavljuju u septembru 1798. godine, anonimno, štampane kod Biggs and Cottle iz Bristola za T.N.Longman of Paternoster Row iz Londona, u tiražu od 500 primeraka. Zbirka sadrži 23 pesme, od kojih je 5 Coleridgeovih. Tokom štampanja učinjena je poslednja izmena: Coleridgeova pesma "Lewti", ranije objavljena u časopisu, pretiła je da otkrije autorstvo zbirke, pa je zamenjena njegovom pesmom „Slavuj” ("The Nightingale"). Otvara ih „Pesma o Starom mornaru”, a zatvara „Tinternska opatija”. Drugo izdanje, iako je datirano kao 1800. godina, pojavilo se u januaru 1801, značajno izmenjeno. Osim što su Wordsworth i Coleridge potpisani kao autori, izdanje ima dva toma i prošireno je s novih 37, isključivo Wordsworthovih pesama, s tim što je povučena njegova pesma „Osuđenik” ("The Convict") koja se nalazi u prvom izdanju, a na njeno mesto dodata Coleridgeova „Ljubav” ("Love"), a pesma „Stihovi napisani nedaleko od Richmonda” ("Lines Written near Richmond") podeljena je na dve pesme. U drugom izdanju pojavljuje se i Wordsworthov

¹⁰⁴ Za ovu instancu biće korišćeni termini iskazni ili lirski subjekt, lirsko 'ja' ili pripovedač. Poslednja opcija biće primenjivana u slučajevima dominantno fabularnih pesama ili na mestima gde je funkcija iskazne persone evidentno pripovedačka.

Predgovor, u kojem je na samom početku zbirka okarakterisana kao *pesnički eksperiment*, a u nastavku se iznose propozicije *nove* poetike, kao i kritičko-polemički stavovi mahom vezani za savremenu književnu proizvodnju i praksu. Treće izdanje pojavljuje se 1802. godine obogaćeno dodatkom Predgovoru „O pesničkoj dikciji” (“On Poetic Diction”), a u četvrtom, 1805. godine napravljene su još neke izmene u tekstovima pesama; od tada se štampaju u tom obliku.

Neposredno pred izlazak prvog izdanja,¹⁰⁵ Coleridge, Wordsworth i njegova sestra Dorothy odlaze u Nemačku, s namerom da usavrše jezik i da se priključe univerzitetskim predavanjima. Sticajem okolnosti, William i Dorothy su se obreli u nevelikom Goslaru, i tamo proveli čitavu zimu, upućeni jedno na drugo, čekajući da otopli, da se putevi odmrznu i steknu uslovi za povratak kući. U Dorothinom dnevniku zabeležene su muke brata i sestre zarobljenih jednom od najhladnijih zima u veku, kao i Williamov besomučni rad na novim pesmama. Ispostaviće se da je to bio najplodniji period njegovog života, a veliki broj tih pesama, koje se docnije pojavljuju u *Lirskim baladama*, biće uvrštene među njegove najbolje.

Prema već čuvenoj zabelešci iz Coleridgeove poetičko-kritičko-pesničke knjige *Biographia literaria*, posao na *Lirskim baladama* bio je podeljen. Coleridge je trebalo da napiše pesme u kojima se pojavljuju „osobe i karakteri natprirodni, ili makar romantični”, ali takvi da „nalikuju istini dovoljno da obezbede na trenutak [...] voljno potiskivanje neverice, od čega se sastoji poetska vera”. Sem toga,

[...] događaji i akteri treba da budu, barem delimično, natprirodni; a izvrsnost kojoj se stremi da se sastoji iz zanimljivosti osećanja, koja se postiže njihovom dramatičnom istinitošću i saglasnošću sa situacijama u kojima se javljaju, tako da te situacije deluju stvarno. (*Biographia literaria*, XIV:145)

Wordsworthov zadatak bio je da

¹⁰⁵ Dorothy, uoči puta, beleži u dnevnik da su *Lirske balade* odštampane, ali još nisu objavljene.

[...] da čar novine svakidašnjim stvarima i da pobudi osećanja analogna natprirodnom tako što će probuditi pažnju duha iz letargije navike i usmeriti je na lepotu i čudesnost sveta pred nama. [...] [P]redmet treba da bude odabran iz običnog života; likovi i događaji treba da su takvi kakvi bi se mogli naći u svakom selu i njegovoj blizini, tamo gde postoji meditativni i osećajni duh koji bi ih potražio, ili ih uočio, kad se prikažu. (*Biographia literaria*, XIV: 145)

Ovakvom raspodelom posla određen je tematski okvir koji se prostire od natprirodnog do svakodnevnog, s tim što natprirodno postiže istinitost autentičnim osećanjem, a svakodnevnica biva poetizovana oneobičavanjem. U oba slučaja stupa se u saglasje s nekim od aspekata tradicionalne narodne balade: njima nisu strana natprirodna dešavanja, a „događaji i situacije iz stvarnog života” (PW¹⁰⁶ 734) korespondiraju s komunalnom tematikom koja je takođe legitimno područje balade.

Wordsworth, međutim, na početku Predgovora naziva publikovanje zbirke *eksperimentom*, da bi potom naznačio novine koje – barem njegove – pesme u zbirci donose. Pre svega je reč o novim tematskim i stilskim paradigmama: poezija treba da progovori o stvarnim ljudima – i to najbolje onima koji žive u kontaktu s prirodom – i njihovom običnom svakodnevnom životu, a to treba da bude učinjeno jezikom kojim stvarno govore ljudi. Ove dve propozicije izazvale su mnoštvo komentara, kritika i tumačenja, počev od samog Coleridgea koji će kritikovati kasnije (upravo u knjizi *Biographia literaria*) pre svega stav o jeziku poezije, a posredno i odabir „skromnog seoskog života”. Međutim, upravo ova dva zahteva donose *revoluciju* u englesku poeziju: konvencionalna dikcija i visoki stil naturalizuju se u pravcu jednostavnijeg izraza i snižavanja, a u poeziju ulaze likovi s margine društvenog života, kojima je povereno da budu nosioci poruka o odnosima unutar porodice, zajednice ili države, o neposrednoj društvenoj problematici (katkad sa vrlo određenim angažovanim stavom), kao i o univerzalnim problemima ljudskosti, duhovnosti,

¹⁰⁶ Skraćenica PW označava: Wordsworth 1974.

morala i svrhe. Prosjaci i čedomorke, zaostala deca i senilni starci, ostavljene žene, skitnice i osiroteli pastiri, seoska slabotinja i sirotinja u industrijskoj tranziciji, jedva vidljiva iz pozicije institucija zaduženih za reforme i brigu o društvu – svi oni, ne samo da postaju junaci ili pripovedači u Wordsworthovim pesmama, već reprezentuju punu humanost i mudrost. Ovi likovi i teme pojavljuju se u *Lirskim baladama* posredstvom vlastitih priča – koje sami kazuju, ili ih predočava najčešće dramatisovani govornik, uobičajeno oblikovan kao neko ko nastanjuje isti prostor, ko je sused i videlac svega onoga o čemu peva. Drugi *revolucionarni* aspekt *Lirskih balada* jeste upravo to 'ja' pesama, „meditativni i osećajni duh” obdaren imaginacijom, obuzet posmatranjem i kontempliranjem – naročito prirode i samoga sebe, u neprekidnom uspostavljanju veza između opaženog, osećajnog, mišljenog i slućenog.

O različitim aspektima *revolucionarnosti* i *tradicionalnosti*¹⁰⁷ prve romantičarske zbirke poezije dosta je pisano: ugao iz kojega ćemo se ovde dotaći te problematike vezan je pre svega za odnos prema tradicionalnoj baladi u sferi narativnog postupka, kao i prema drugim žanrovskim konvencijama važećim za odabrani tip predstavljanja. Međutim, pre no što se preduzme analiza pesama iz *Lirskih balada*, nužno bi bilo uspostaviti model balade na koji se referiše unutar ovog rada i prema kojem se Wordsworthov poetski poduhvat procenjuje kao tradicionalan ili prevratnički.

2. BALADA

Model prototipske balade¹⁰⁸ na koji će istraživanje biti oslonjeno oslanja se, u književnoistorijskom smislu, na dve najpoznatije zbirke balada na engleskom jeziku, za koje se u struci računa da daju adekvatan i iscrpan prikaz i pregled ovog dela narodnog stvaralaštva,

¹⁰⁷ Vidi: Jacobus 1976; Johnston 1990; Jordan 1976; Liu 1996; Mayo 1954; McEathron 2007; Parrish 1973.

¹⁰⁸ Isključivo heuristički model, deriviran iz dominantnih tendencija zapaženih u anglosaksonskoj baladnoj tradiciji.

predstavljajući tradiciju na koju se Wordsworth oslanja i koju kreativno podriiva u *Lirskim baladama*. Engleske i škotske balade kojima su se Wordsworth i Coleridge 'napajali' jesu one skupljene u zbirci biskupa Thomasa Percya, *Reliques of Ancient English Poetry*, iz 1765. godine. Iako je ova zbirka deo Wordsworthove lektire (Wu 1993: 163), u potonjem proučavanju narečenih balada mnogo se više u nauci koristi kasnija antologija – ona koju je skupio i priredio Francis James Child – *The English and Scottish Popular Ballads*, objavljuvana u pet tomova između 1882. i 1898. godine, u kojoj je skupljeno 305 balada zabeleženih u različitim verzijama i varijantama. Premda Wordsworth nije mogao imati uvida u Childovu antologiju,¹⁰⁹ računa se s tim da ona bolje predstavlja narodne balade koje je Wordsworth u izvornom, usmenom obliku imao priliku da čuje, kako u detinjstvu, tako i kasnije. Percy, koji je primarni izvor mladom pesniku, bio je 'ozloglašen' zbog korigovanja narodnih umotvorina i stilizaciju, pa samim tim u nauci manje upotrebljiv za izučavanje izvornog usmenog pevanja.

Sam model prototipske balade formiran je skupom pre svega formalnih obeležja – onih koja se tiču postupka, odnosno načina oblikovanja balade – dok je aspekt sadržaja, iako prisutan u razmatranju, smešten unekoliko u drugi plan. Narodnu baladu na engleskom jeziku odlikuje nagli početak *in medias res*, kojim se otpočinje pripovedanje o jednom događaju ili jednoj epizodi (poput novele). Pripovedanje u središte interesa stavlja fabulu, uz čestu upotrebu dijaloga, bez konferansom naznačenih govornika: napetost između naracije i dijaloga, upućuje na snagu emocija (bez njenog iskazivanja ili produblivanja), što ojačava strategiju sugestivnog – naspram eksplicitnog – posredovanja smisla. Smena događaja, odnosno epizoda, je nagla, bez poveznih delova – istoričari i kritičari će je upoređivati s brzom filmskom montažom – što, uz dijalog, ostvaruje naročitu dramatičnost i efekat simultanosti zbivanja, kazivanja i

¹⁰⁹ Ona je kompletirana tačno sto godina pošto se pojavilo prvo izdanje *Lirskih balada*.

receptije,¹¹⁰ uprkos retrospektivnom modelu pripovedanja. Karakteristična je neutralnost i impersonalnost naratora, kao i njegova 'prikrivenost' – nedramatizovanost i odsustvo komentara i drugih intruzija: pripovedač balade se u priličnoj meri približava Flaubertovom idealu bestrasnosti (*impassibilité*). Prototipski narator je ekstradijegetički i heterodijegetički, s nultom ili spoljašnjom fokalizacijom, mada se u obe pomenute zbirke mogu pronaći balade ispevane u prvom licu, posredstvom homodijegetičkog ili autodijegetičkog naratora: pevač balade pritom ne zaboravlja svoju poziciju glasa javnosti, što znači da naklonosti, stavovi ili predrasude nisu lično govornikovi, ne predstavljaju subjektivno viđenje, već pripadaju kolektivu (Preminger & Brogan 1993: 116).¹¹¹ Svet balade konstituisan je pomoću likova koji su po pravilu imenovani i topografski locirani, dok se njihova egzistencija u vremenskoj dimenziji smešta ili u neodređenu prošlost – ne nužno davnu – ili se precizno istorijski situira.¹¹² No, čak i kada poseduju nominalni identitet, likovi su oblikovani s minimumom karakterizacije i individualizacije, a svet koji ih okružuje takođe je škrto predočen, s minimumom detalja i siromašnom, jednostavnom slikovnošću.

Jezik balade odlikuje mnoštvo repeticija i paralelizama koji ne predstavljaju puki retorički ukras, već poseduju izvesnu inherentnu neophodnost: ponavljanja i analoške strukture, osim svoje mnemoničke funkcije, odražavaju još i nastojanje pevača da iskaže ili nagovesti emociju koja se ne može iscrpeti jednim izričajem (Preminger & Brogan 1993: 116). Sistem ponavljanja u baladi kumulativan je po efektu, pa se na njega uobičajeno referiše kao na *inkrementalnu* repetitivnost.

¹¹⁰ Dakako, kad se ima u vidu poreklo i usmena transmisija narodne balade.

¹¹¹ Naratološkom terminologijom: ideološki aspekt tačke gledišta pripada zajednici koja je kontekst baladne transmisije i ne mora biti saglasan ostalim *fasetama* fokalizacije (Uspenski 1979:147-154; Rimmon-Kenan 1991: 79-84).

¹¹² Protagonisti narodne balade neretko su istorijske ličnosti ili likovi iz legendi i predanja o čijoj realnoj egzistenciji postoje izvesne istorijske indicije. U građu balade ulaze kako život kolektiva, tako i lokalna i nacionalna istorija, te legende i predanja iz folklora (Cuddon 1998: 71).

Baladni metar, za koji se smatra da korene ima u latinskom himničnom stihu *septenariusu*, katalektičkom trohejskom tetrametru, i renesansnom *fourteeneru*, stihu korišćenom za narativnu poeziju koja nije namenjena pevanju, u svom se najčešćem vidu (takozvanom *common meter*)¹¹³ sastoji od katrena u kojem se naizmenično nižu jampski tetrametar i trimetar (4-3-4-3).

Baladna tematika, bez obzira da li dolazi iz života zajednice, istorije ili folklora, pokreće mnoštvo problemskih područja, koja se tiču vlasti, moći, nepravde, zločina, smrti, osvete, kulturnog identiteta, ljubavi i srodnih relacija, odnosa polova: balada nastaje iz kontakta porodice i zajednice – tako da sama pesma predstavlja istovremeno i proizvod i sredstvo društvene interakcije. Iako se u opštoj literaturi o baladi najčešće nailazi na stav da je balada tako ideološki ustrojena da održava *status quo*, činjenica je da se baš u ovom tipu komunalne poezije nailazi na sugerisanu upitnost kulturnih stereotipa, pa katkad čak i na njihovo izvrtnje, naročito u domenu rodni uloga (submisivnost i neposluh žene, aktivnost i pasivnost, imovinski odnosi, kršenje rodne podele javnog i domaćeg prostora¹¹⁴) i pozicija ili odnosa moći i vlasti (kako u sferi domaćeg života, tako i u sferi javne politike)(McKean 2003: 3).

Uputno bi bilo spomenuti dve bitne oblasti što nastaju pod uticajem narodne balade tokom 15. i 16. veka i koje se formiraju kao samostalne tradicije, te se 'ulivaju' u takozvani *baladni preporod* (*ballad revival*) polovinom 18. veka. S jedne strane stoji prelazak baladnog metra u psaltir protestantske duhovne muzike: vernakularne himne koje nastaju prepevom psalama za potrebe određenih melodija listom su

¹¹³ Osim ovog tipa baladnog metra, u anglosaksonskim baladama operišu još i dugi metar (*long*) koji podrazumeva samo tetrametre (4-4-4-4), kratki metar (*short*) gde je treći stih katrena tetrametar, a ostali su trimetri (3-3-4-3) i polumetar (*half meter*) u kojem su svi stihovi trostopni (3-3-3-3).

¹¹⁴ Veoma dobar primer ovog poslednjeg prestupanja nudi „Hasanaginica” (uz uvažavanje različitosti između anglosaksonskih i srpskih balada, a imajući u vidu njihovu suštinsku žanrovsku srodnost).

u metru balade.¹¹⁵ Drugu važnu tradiciju predstavlja adaptacija i modifikacija izvorne balade za potrebe urbanog čoveka u formi takozvanih *broadside* i *broadsheet* balada. Ova dva pojma se odnose na oblik štampanja ovih pesama: na komadima hartije zaostalim od štampanja 'ozbiljnih' sadržaja – relativno širokim, na šta se odnosi ono *broad* iz naziva – jednostrano ili obostrano su štampane kolone stihova čiji je sadržaj nešto drugačiji nego u izvornom žanru. Ove balade su anonimne, tako da ih je nemoguće tretirati kao autorske, te predstavljaju specifičan oblik štampane narodne umotvorine. Formalno ostaju u okvirima tradicionalne balade, ali u njih ulazi senzacionalistička tematika gradskog života, koju osim ljubavnih storija, kafanskih dogodovština, slika iz političkog života, priče o čudima i izuzetnim osobama, čine većinom tragedije, nesreće i zločini. S jedne strane, specifičan naturalizam, ekstremizacija i intenzifikacija emocionalnog i telesnog slikovnog aspekta, katkad na granici pornografije,¹¹⁶ s druge satira i komički elementi, postaju bitni novi *kvaliteti* gradske balade. Ovaj tip balada spadao bi u prezira vrednu „poplavu zaludnih i ekstravagantnih pripovesti u stihu” (PW 735) što je Wordsworth u Predgovoru spominje i nasuprot kojoj ispisuje svoje *lirske balade*.¹¹⁷

3. OSOBENOSTI PRIPOVEDANJA U PRELUDIJUMU

Ako je balada tradicija koji *prethodi* ispitivanim pesmama, *Preludijum* je *okvir* unutar kojeg se – uz mali imaginativni napor – smešta čitavo Wordsworthovo stvaralaštvo. Pisanje ove *Autobiografije duha* odvija se tokom čitavog života pesnika – objavljen je posthumno 1850, u godini Wordsworthove smrti – i ima svoj odraz na sve njegove

¹¹⁵ Odatle, preko *gospela*, trasira se veza bluza, rok poezije i hip-hopa s narodnom baladom.

¹¹⁶ Unutar ove nove književne proizvodnje formira se čak i tematski podžanr, poput baladnih 'crnih hronika' (*murder balad*).

¹¹⁷ Izvori korišćeni za kompiliranje obeležja prototipskog modela balade: Beatty 1914; Bennet & Green 2004; Cuddon 1998; McKean 2003; Porter 2003; Preminger & Brogan 1993.

stvaralačke faze. Neke pesme *Lirskih balada* smerane su kao deo *Preludijuma*, neke su u njega i uklopljene, dok jedan broj, iako nije neposredno dovođen u vezu sa spevom, poseduje kvalitete njegovih epizoda. Stoga će ovde biti predstavljen deo studije Monique Morgan, reprezentativne za naratološki pristup lirici, u kojoj je izvršena analiza bitnih narativnih strategija korišćenih u *Preludijumu*, uz podrazumevanu relevantnost za *Lirske balade*.

Autorka, kao što sugeriše naslov njene knjige – *Narativna sredstva, lirski ciljevi* – u središte svog naratološkog ispitivanja poezije stavlja saodnos narativnog i lirskog u poetskom tekstu. Njen predmet nije lirika u užem smislu, onaj skup pesničkih dela koji pruža najveći otpor narativnom čitanju, već dela koja su primarno narativna i stihovana, ali takva da su ili primeri *par excellence* romantičarskog mešanja žanrova, ili su dela viktorijanske književnosti koja možemo videti kao produžetak romantičarske tradicije kad je reč o izbegavanju žanrovske čistote. Naime, ona se u posebnim poglavljima svoje knjige bavi Byronovim *Don Juanom*, Wordsworthovim *Preludijumom*, zatim *Aurorom Leigh Elizabeth Barrett Browning*, narativnom pesmom (ili romanom u blankversu, kako je katkad etiketiraju) i delom *Prsten i knjiga (The Ring and the Book)* Roberta Browninga, dugim dramskim monologom¹¹⁸ u kojem operiše veći broj govornika. Dakle, bez obzira na činjenicu da je predmet njenog bavljenja primarno narativna poezija, ne treba potceniti lirsku komponentu, koja uspostavlja napetost i interakciju unutar tekstova, opirući se i podrivajući konvencionalno pripovedanje, predstavljajući tako intrigantan materijal za naratološku analizu.

¹¹⁸ *Dramatic monologue* je naziv za poseban žanr viktorijanske poezije u kojem imaginarni karakter izgovara monolog pred podrazumevanom publikom, u situaciji koja nalikuje teatarskoj. Sadržajni vid dramskog monologa može varirati, a nije retkost da bude narativan. Robert Browning je upravo pesnik koji je postavio matricu, a ona je stekla priličnu popularnost u poeziji 19. veka, ne izgubivši draž ni kasnije: nalazimo ga u poeziji modernizma i kasnije, od Eliota i Pounda, do Sylvie Plath i Johna Ashberryja.

Premda je *Preludijum*, kako svedoči podnaslov, *autobiografija duha* – gde bi prva odrednica sugerisala vid prototipske autobiografije,¹¹⁹ dominantnog romanesknog oblika 18. veka – intencionalno narativno delo, od samog početka se uočava, umesto očekivane hronologije koju sugerise i sadržaj svake od 14 knjiga, asocijativna struktura koju čini mnoštvo združenih lirskih segmenata iniciranih događajima lociranim u neku tačku života. Princip asocijativnog bogaćenja sižea, uz naglašenu teleologičnost, ishodi u paradoksu nedovršivosti – u potencijalno beskonačnom nizanju epizoda. Kombinaciju retrospekcije, ispovedanja i prolepse, uz dvaput ispriповedane događaje i naglašenu cirkularnost kompozicije, Abrams je okarakterisao kao „radikalno ahronološku” i ta odredba predstavlja polaznu tačku za analizu temporalne strukture *Preludijuma*. Iako je temeljno narušavanje autobiografske hronologije redovno zapažano u tumačenjima ovog speva, Morgan konstatuje da se u poststrukturalističkoj kritici o Wordsworthu na narativni aspekt speva gotovo uopšte ne obraća pažnja. Na primeru epizode o klizanju po zamrznutom jezeru iz prve knjige (1: 425-463), koja predstavlja sećanje na detinju zimsku 'praksu', ona će nastojati da naznači temporalno ustrojstvo karakteristično za siže *Preludijuma*. Situacija ove epizode podrazumeva jaz između 'ja tada' i 'ja sada' (Abrams 1971: 75) – ili između pripovedača i lika – ali taj jaz nije fiksiran i stabilan: to nije odnos pripovednog ja čije je 'sada' u nekoj tački pošto su se svi događaji iz speva odigrali, kako biva u autobiografiji, već se opažljivo menja tokom vremena, u okviru same epizode. Emocionalna distanca između Wordswortha koji pripoveda i ispriповedanog Wordswortha vidljiva na početku epizode o klizanju do kraja odlomka nestaje. Dvostruka svesnost tipična za retrospektivno pripovedanje, „prostrana praznina”, tako iščezava s napredovanjem epizode (Morgan 2009: 85). Upotreba prošlog vremena, u epizodama poput ove, prilično je karakteristična. U

¹¹⁹ Kalup je već razbio, istina, još Laurence Stern, pokazavši gde je šupalj i šta se sa šupljinama sve može učiniti.

engleskom jeziku *Past Simple Tense* ima dve podjednako uobičajene upotrebe – za jedinstvene ili 'jednokratne' događaje i za radnje koje se periodično ponavljaju. U epizodi o klizanju priloške odredbe s jedne strane sugerišu unikatnost opisanog događaja (preciziranje dela dana, čak sata), a s druge upućuju na iterativnost (*not seldom, oftentimes*). Morganova smatra da je ukupni efekat koji se time postiže živost i konkretnost singularnog događanja koje istovremeno čitavu epizodu izmešta iz vremena. Konačno, ovu „kombinovanu emocionalnu i temporalnu neposrednost” na kraju odlomka vidi kao promenu modusa iz narativnog u lirski, čime pripovedani događaj zadobija intenzitet i bezvremenost lirike (Morgan 2009: 86-7).

Razmatrajući dinamiku odnosa narativnog i lirskog na planu temporalnosti u *Preludijumu*, Morganova dolazi do zaključka da retrospektivno pripovedanje ne predstavlja konkretnu, istorijsku prošlost, već je veza s istorijskim vremenom razlabavljena iterativom, čime se retrospekcija pomera ka bezvremenosti i prospektivnosti. Narativna progresija, kao i kauzalna veza među događajima/epizodama takođe je problematična: iako autobiografski impuls sugerise razvojnost, ono što pojedinačne epizode 'razvoja pesničkog duha' donose jeste suštinski ponavljanje pripovesti o tome kako priroda utiče na rafiniranje pesničkog genija. Različite epizode ne proističu jedna iz druge, niti su na bilo koji način uzročno-posledično vezane. Repetitivnost i asocijativna veza među delovima od speva čini lirsku tvorevinu u kojoj je zaplet dat kao meditacija na temu pesničkog rasta i usavršavanja (Morgan 2009: 89-92). Primetno je i odsustvo raspleta u smislu junakovog dolaska do cilja ili propasti poduhvata, što Morganova vidi kao antinarativni otpor završavanju. Komentar o prvim godinama Francuske revolucije u 11. knjizi (117-121) i opis pećine u 8. knjizi (570-576) daju ilustraciju preferencije prema obećanju i anticipaciji naspram razočaravajućeg kompletiranja, o čemu dodatno svedoči i biografski podatak o pisanju i revidiranju *Preludija* tokom čitavog Wordsworthovog života (Morgan 2009: 92-3).

Karl Kroeber naglašava dvostrukost viđenja zbivanja u *Preludiju*, u smislu velike razlike u znanju o smislu i važnosti događaja i doživljaja u vreme njihovog dešavanja (sadašnjosti junaka, odnosno doživljajnog ja) i neke od potonjih tačaka u vremenu kada narator, odnosno pripovedno ja o njima govori. Superiorna pozicija naratorovog znanja i rezonovanja naglašava retrospektivni aspekt pripovedanja o razvoju duha. Međutim, kako je i prethodno nastojala da pokaže, *Preludijum* se ne može posmatrati samo kao konvencionalna autobiografija u stihu, dakle kao retrospekcija vlastitog života (pa bio to i život duha) s neke tačke u kojoj je ta priповest prošlost, svi su se događaji odigrali, te o njoj u trenutku kad pripovedanje počinje kazivač sve već zna. Morganova nastoji da uoči tu završnu tačku života koja pribavlja 'životu' kvalitet zaokruženosti, čime se omogućuje početak 'pripovedanja tog života'. Stoga bi bilo bitno utvrditi šta je cilj junaka speva, koji ishod podrazumeva kraj razvoja i početak pevanja, odnosno, u kojoj tački narator zna da je poduhvat njegovog junaka uspešan ili osujećen, na osnovu čega će onda tokom pripovedanja proleptički demonstrirati to znanje. *Preludij*, kao spev o razvoju pesničkog duha, premda se u njemu ne eksplicira epizoda koja bi na neki određen način označila konačno izrastanje junaka u pesnika, nudi tri moguća shvatanja o tome šta jeste junakov zadatak (dakako, za sve tri ima uporišta u samom tekstu speva). Cilj razvojnog i doživljajnog Wordswortha mogao bi biti „da mimo svake sumnje pokaže [...] *potencijal* za velikog pesnika”, u kom slučaju je zadatak obavljen samim početkom pevanja, a prolepse se odnose na momenat o kome se ne može u pravom smislu pripovedati. Drugačije shvatanje cilja poeme jeste pisanje novog speva, *Pustinjaka* (*The Recluse*), koji je zamišljen kao remek-delo: *Preludijum* je samo priprema. Budući da je zadatak tako postavljen izvan, odnosno posle vremena obuhvaćenog pričom, pripovedaču je po definiciji nemoguće da anticipira određeni ishod. Ono što narator objavljuje jeste izvesna zapitanost i strepnja u vezi s ispunjenjem namerenog zadatka. Morganova ipak, u izvesnoj meri duhovito, ali metodološki sasvim

problematično, premeštajući centar superiornog znanja u čitaoca (onoga koji čita posthumno objavljeni spev i zna da Wordsworth nikad nije završio *The Recluse*) konstatuje da se iz takve perspektive onda može govoriti o prisustvu dopunskih (a ne repetitivnih) prolepsi¹²⁰ u *Preludiju*. Konačno, ako se kao treće značenje pesnikovog poduhvata uzme „stvarna poetska produkcija uopšte”, a ne potencijal ili jedno određeno delo, onda je zadatak pesnika da završi spev koji upravo piše. S takvog stanovišta, čin pripovedanja odvija se uporedo sa događajima u priči, odnosno „sam diskurs predstavlja ispunjenje cilja”. Prolepse su onda smeštene u sadašnjost pripovedačevog diskursa. Takav temporalni odnos mogao bi se okarakterisati kao lirsko vreme – lirski diskurs istovremen je sa mislima, osećanjima, doživljajima i događajima koje iskazuje, a prolepse bi tada, veli Morganova, mogle biti posmatrane kao jedna od narativnih tehnika koje Wordsworth upošljava da bi ostvario lirski efekat (Morgan 2009: 101).¹²¹

Iako „uzvišeno egoistična”, poezija *Preludijuma* nije solipsistička: ona „aktivno vodi svoje čitaoce, prilažući što je više moguće informacija najranije što se može, kreirajući time osećaj ravnopravnosti između autora i publike” (Morgan 2009: 118). „Pozajmljujući narativnu strukturu latentnu u drugačijoj vrsti samoispitivanja – ispovestima – i dovodeći je do ekstrema, Wordsworth je u stanju da prosveti ili pouči svoje čitaoce. Ova neobična narativna strategija menja čitalački doživljaj, dajući i čitaocu koji prvi put čita delo potpuno pouzdanje u završetak priče, tipično za retrospektivni pogled.” (Morgan 2009: 118-19).

Prospektivna struktura autobiografije pokazuje srodstvo s *Ispovestima* Sv. Avgustina, teksta koji se može videti kao primarni izvor

¹²⁰ Morganova nastoji da odredi tip postojećih prolepsi u skladu sa razvrstavanjem koje nudi Genette u *Raspravi o pripovedanju* (1972).

¹²¹ Kao što je i u prethodnom slučaju razmatrala odnose znanja uključujući u to i publiku, tako i u ovde konstatuje paradoksalnu situaciju pripovedača-pesnika koji, vezan za vreme gogađaja, ne zna hoće li uspeti da izvrši zadatak i dovrši spev, dočim čitalac, otpočinjući završeno delo, to znanje poseduje (Morgan 2009: 103).

priповести o preobraćenju, izrastanju, dosezanju ili postajanju u kontekstu duhovnog razvoja ili vokacije. Tu spadaju svakako i Rusoove *Ispovesti*, kao i docniji Džojsov *Portret* i Prustovo *Traganje*. Ona se oslanja na konstruisanje privremenih značenja koja se dopunjavaju i/ili revidiraju tokom čitanja, kao i na paradoksalnu napetost uprkos čitaočevom znanju o ishodu narativnog poduhvata.¹²²

Monique Morgan daje zanimljivo tumačenje strategija vezanih za personifikaciju, figuru koju Wordsworth retko koristi za oživljavanje ili očovečenje neživih predmeta ili apstraktnih pojmova. Wordsworth se, štaviše, u Predgovoru, u sklopu afirmacije „jezika kojim doista govore ljudi”, eksplicitno osovljuje na mehaničko korišćenje ove figure odomaćeno u osamnaestovekovnoj poeziji, pozdravljajući povremenu upotrebu personifikacije onda kada je isprovocirana snažnim osećanjima (PW 736). Poređenjem izdanja *Preludijuma* iz 1805. i konačnog iz 1850, Morganova uočava da su revizije išle u pravcu smanjenja prisustva naracije i pojačavanja lirskog karaktera speva. Ona takođe uočava da je Wordsworth učinio veliki broj preimenovanja rodno neutralnih zamenica koje se odnose na nežive i apstraktne entitete u rodno obeležene, što se može shvatiti kao vid personifikacije. Ovu figuru Morganova vidi kao čin kojim se predmetima podaruje uloga aktivnih likova, uz istovremeno povezivanje predmetnog, spoljašnjeg sveta (percepcije) sa subjektivnim osećanjima koja su inicijalni i gradivni element poezije (kreacija) (Morgan 2009: 115). Takođe, personifikovanjem apstraktnih pojmova Wordsworth kreira pseudolikove, katkad im dajući glas i reči, tako da se obezbeđuje prostor za dramaturgiju unutrašnjeg – psihološkog ili duhovnog – sukoba (navodi primer prekorevanja vlastite mašte 1850: 4.60-43).

¹²² Ovaj fenomen detaljnije opisuje Ricoeur, govoreći o dinamici anticipacije i retrospekcije, odnosno o stalnoj prepletenosti gledanja unazad i očekivanja onoga što dolazi što se uspostavlja teleološkim kretanjem narativa (1980: 170). Brooks takođe spominje “anticipaciju retrospekcije” (the *anticipation of retrospection*) (1984: 23), a Sternberg govori “retardatornom iščekivanju” (retardatory suspense) (1992: 536).

Morganova zaključuje da „personifikacija popunjava neke od praznina koje za sobom ostavlja odsustvo tipične naracije, i to tako da postiže lirske ciljeve – predstavljanje subjektivnog doživljaja, uz skretanje pažnje na pesničku vještinu kojom je spev oblikovan” (Morgan 2009: 118).

4. KLASIFIKACIJA PESAMA IZ LIRSKIH BALADA

U Predgovoru *Pesama* iz 1807. godine¹²³ Wordsworth razvrstava „materijal Poezije” prema „kalupima” u kakve je izlivan, nabrajajući kao glavne žanrove pripovednu, dramsku, lirsku i didaktičku poeziju,¹²⁴ te idilu i filozofsku satiru (PW 752-3).¹²⁵ U epiku ubraja epopeju, istorijski ep, priču, romansu (*romance*)¹²⁶, parodični herojski ep (*mock-heroic*) i stihovani roman. „Pripovedač, ma koliko da su slobodno uvedeni likovi koji govore (*speaking agents*), sâm je izvor iz kojeg prevashodno sve teče”. Ono po čemu se pripovedači razlikuju jeste da li pevaju inspirisani Muzama ili „pripadaju onoj klasi koja je zadovoljna da *ispriča* svoju priču” (PW 752). Lirika bi, pak, obuhvatala himnu, odu, elegiju, pesmu i baladu. Iz navedene podele jasno je da Poezija podrazumeva metričku kompoziciju”, na način na koji o tome govori i u Predgovoru *Lirskim baladama* i njegovom Dodatku iz 1802. Takođe je jasno da baladu svrstava u liriku, no ni ovde niti na drugom mestu ne

¹²³ Reč je o zbirci pesnikovom rukom *sabranih* Wordsworthovih pesama u kojoj se prvi put pojavljuje njegova klasifikacija izvršena „ili prema mentalnim moćima *preovlađujućim* u njihovoj produkciji; ili prema kalupu u kakvom su izliveni; ili, konačno, prema temi na koju se odnose” (PW 753). Reč je o podeli na pesme imagincije i mašte, pesme koje se odnose na detinjstvo ili starost, pesme sentimenta i refleksije, pesme zasnovane na osećanjima, posvećene slobodi i nezavisnosti, pesme o nastanku toponima, epitafi i elegijski komadi – da nabrojimo neke od njih.

¹²⁴ Ovakva podela pojavljuje se kod Charlesa Batteuxa u *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) – *l’Epopée, le Poème Dramatique, la Poésie Lyrique* i *la Poésie Didactique* - i obično spominje kao prethodnica Goetheovoj trojnoj podeli (Wolf 2005: 21).

¹²⁵ Uzgred dodaje da je od poslednje tri vrste sačinjen jedan „kompozitni red” koji najbolje reprezentuju čuvena Youngova „Noćna razmišljanja” („*Night Thoughts*”) i Cowperov „Zadatak” („*Task*”) (PW 752-3).

¹²⁶ Odnosi se na stihovane narative popularne u poznom srednjovekovlju i ranomodernom dobu.

daje poetički komentar o ovoj vrsti – uprkos povlašćenom položaju u njegovom pesničkom formiranju – da se ne spomene relativna slava što stiže posle *Lirskih balada* kojoj popularna forma svakako nije odmagala. Međutim, samo lociranje balade među lirske pesme čin je koji nosi trag *eksperimenta* izvršenog zbirkom: u poetičkom miljeu u koji *Lirske balade* stupaju, ova vrsta je tretirana pre kao pripovedna poezija nego kao lirika – što sintagmi *lirske balade* pribavlja oksimoronsko značenje. Konačno, romantičarski odnos prema baladi, i specifično Wordsworthovo mesto u tome, dovode do pomeranja balade ka lirici, ili stavljanja balade u službu lirike (Jones 1995: 15; 76-7).

Osim što su tematski i metrički raznolike, pesme u *Lirskim baladama* razlikuju se i po ostalim generičkim atributima: pre svega, po stepenu saglasja s propozicijama tradicionalne balade (koja se podrazumeva kao norma sugerisana naslovom), ali i shodno odnosu prema modusima koji se u baladi susstiču (narativnom, lirskom i dramskom). Pesme iz *Lirskih balada* – premda u književnoj istoriji naglašenije viđene kao inovativne, eksperimentalne i prestupničke – u neprestanom su dijalogu s raznim tradicionalnim žanrovima, poput autobiografije i ispovesti, himne i ode, epitafa ili dramskog dijaloga, kao i prema specifičnim žanrovima engleske poezije s kraja 18. veka, naročito elegija koje su negovali sentimentalisti poput Williama Collinsa, Thomasa Graya i Williama Cowpera.

Osim klasifikacije pesama koju je sam Wordsworth 'negovao' u izdanjima svojih pesama, počev od 1807. godine, a koja mahom referiše na duhovne i moralne kvalitete koji pesme oblikuju ili se njima izražavaju¹²⁷ ili na jedno od doba čovekovog života (detinjstvo, mladost,

¹²⁷ Naravno, Wordsworthova podela, ma koliko bila valjan trag i putokaz tumaču, ostavlja i nedoumice: da li pesme imaginacije tematizuju imaginaciju na planu iskazanog, demonstriraju autorsku imaginaciju i referišu na mentalnu moć koja je ključna u stvaralačkom procesu, zahtevaju imaginaciju publike da bi bile valjano primljene, ili sve to zajedno? Wordsworth precizira donekle načela i ideju koji vode ovo grupisanje u Predgovoru *Pesama* iz 1807, ali ne iscrpljuje potencijalna pitanja. Ipak,

starost), zgodno bi bilo napraviti nekakav sistematičniji prilaz relativno šarolikom opusu koji *Lirske balade* nude. Ovde navedena podela ima strogo heuristički karakter: funkcija klasifikacije je da dâ relativno pregledan okvir za razmatranje strategija narativizacije i denarativizacije u različitim žanrovskim kontekstima. Balada kao odrednica nije od velike pomoći u ovom klasifikujućem poduhvatu, iz najmanje dva razloga: jedan je sugestija iz naslova da su sve pesme u zbirci balade (jedino što nisu konvencionalne nego *lirske*), a drugi taj što se baladni metar i katrenska oraganizacija (bilo da su strofe slepljene ili odvojene) – što jeste distinktivno obeležje balade na engleskom jeziku – pojavljuju pesmama koje se veoma različito odnose prema ostalim parametrima balade.¹²⁸ Podela dominantno narativnih pesama koja sledi oslonjena je prevashodno na odnos pripovedača, odnosno iskaznog subjekta prema priči u terminima blizine i uključenosti: Genetteove kategorije dijegeze (s prefiksima *intra* i *extra*, te *auto*, *homo* i *hetero*), u kombinaciji sa (od Stanzela preuzetim pa modifikovanim) pojmom *personalnog* pripovedanja, predstavljaju merila razvrstavanja. Kvalifikovanje grupa pesama kao narativnih, lirskih ili dramskih odnosi se na njihov *dominantni* modus, a ne na njihovu suštinu: kako će se videti kasnije, najveći je broj pesama u kojima je kombinovano više klasifikujućih načela.

činjenica da ih dosledno sprovodi - sve do izdanja za koje će se ispostaviti da je izdanje poslednje volje - stavlja pred istraživače zahtev da se pozabave ovom temom.

¹²⁸ Recimo da je moguće unutar *Lirskih balada* uspostaviti osu koja spaja pesmu najbližu prorotipu tradicionalne balade i najjudaljeniju od njega, uz uslov da je sama osa konstituisana kriterijem baladnog metra: na jednom kraju nalazila bi se pesma „Ellen Irwin or Braes of Kirtle” – tipična balada, s minimalnom pripovedačkom intruzijom na kraju, izuzetno retko spominjana u kritici – verovatno baš zbog odsustva *eksperimenta*, a s druge, na primer, „A slumber did my spirit seal” – najkraća Wordsworthova umetnička tvorevina, žanrovski dovođena u vezu s epitafom a nikako s tradicionalnom baladom - i tretirana kao uzorno lirska.

4.1. PESME U NARATIVNOM MODUSU¹²⁹

Ovo je daleko najveća grupa u *Lirskim baladama*: reklo bi se da opravdava naslov. Konstituentno obeležje ove grupe jeste izrazita fabularnost u konvencionalnom smislu: događaji koji čine fabulu predstavljaju zbivanje u *spoljnom* svetu (nasuprot psiholoških promena stanja koje karakterišu lirsku događajnost). Drugi uslov jeste postojanje posredničke figure govornika u funkciji pripovedača, čija je primarna intencija da ispriča priču. Unutar ove grupe moguće je dalje razlikovati:

4.1.1. Personalno¹³⁰ pripovedane pesme

Pesme u kojima lik različit od *pesnika* pripoveda priču. Za formiranje ove grupe pesama bilo je nužno uvesti instancu koja ne pripada skupu naznačenih naratoloških merila: *pesnik* ili *ja* pesme osobenost je lirike, a u posebnom slučaju romantičarske poezije (sveprisutni romantičarski *subjekt*, neizbežni Wordsworthov *uzvišeni ego*). Konstituenta ove grupe pesama je, u principu autodijegetičko, pripovedanje dramatisovane persone, koja nije figurisana kao osetljiv kontemplativni duh romantičnog subjekta što sebi pripisuje pesničku vokaciju, već predstavlja u suštini *lik*, najčešće obeležen određenim zanimanjem ili statusom, koji pripoveda vlastitu životnu priču. Još jednostavnije rečeno, izdvojena je grupa pesama u kojima Wordsworth 'daje reč' likovima *lirske balade*. S obzirom na mnogopominjani *egoizam*¹³¹ Wordsworthove poezije, koji podrazumeva poetički stav o

¹²⁹ Don Bialostosky pravi podelu na pesme u narativnom i lirskom modusu, gde su narativne one u kojima pesnik govori ne u svoje ime, već u ime lika ili likova koje „usvaja” kao vlastitu govornu poziciju, s namerom da predoči određeno zbivanje, a lirske one u kojima se pesnik obraća „u vlastitoj osobi i liku” s namerom da prezentuje svoj doživljaj (Bialostosky 1982: 308-310).

¹³⁰ Stanzel podrazumeva povučenog i neprimetnog, *objektivnog* i *neutralnog* naratora koji fokalizuje kroz likove, neretko se pritom koristeći slobodnim neupravnim govorom i naziva ga *reflektorom* (Штанцл 1987: 74-98; Stanzel 1984: 141-150).

¹³¹ Reč je o *egotistical sublime*, Keatsovoj neodoljivoj formulaciji bitne osobine Wordsworthove poezije, s obzirom koliko na stav i prirodu pesnika, toliko i na konstelaciju ili 'odnos snaga' u njoj. Ova sintagma pojavljuje se u čuvenom Keatsovom pismu Richardu Woodhouseu iz oktobra 1818, u kojem on, upravo nasuprot „vordsvortovskoj ili egoističnoj uzvišenosti”, konstituše ideju o pesniku-kameleonu, lišenom identiteta (Keats 2009: 147).

prioritetu svesti koja misli, oseća i zamišlja, iza koje je čovek „obdaren većim stepenom osetljivosti, entuzijazma i nežnosti, koji bolje poznaje ljudsku prirodu i poseduje širu dušu no što je uobičajeno u čovečanstvu [...], čovek koji govori ljudima” (PW 737), lišavanje pesme njene središnje prizme – uprkos proklamovanom egalitarizmu i favorizovanju neposrednosti – nije niti standardni niti čest postupak. Stoga u ovoj grupi nema mnogo pesama koje bi bile sasvim poštovale normu: to su, pre svega, „Žalba ostavljene Indijanke” („The Complaint of Forsaken Indian Woman”) i „Skitnica”¹³² („The Female Vagrant”).

Prva pesma predstavlja neuvedeni govor Indijanke ostavljene, kako se kaže u belešci koja pripada pesmi, prema običaju nomadskih plemena, da umre, nemoćna da produži put. Ona, ležeći kraj vatre, utopljena, snabdevena hranom i pićem, čeka smrt, dok se u njenom skokovitom diskursu baca pogled na ukupnost proživljenog, na razdvajanje od sina, strah i odsustvo straha od samoće i bliske smrti. Refrenska ponavljanja i ritmička tendencija dugog baladnog metra, česta preobrazba solilokvija u dijaloško/apostrofično obraćanje sinu i česte promene teme, zajedno s protivrečnim osećanjima i tvrdnjama, fragmentarizuju diskurs i daju utisak uverljive psihonaracije. Singularnost običaja, kulturalna drugost koja predstavlja univerzalnu humanost, poentirana usamljenost, kao i prostorna udaljenost,¹³³ očitost su sprečile vordsvortovskog subjekta da se uverljivo 'umeša' u ovu *ispovest*.

Osim navedenih 'čistih' primera, personalno pripovedanje pojavljuje se u jednom broju pesama kao *hipodijegeza*, odnosno kao umetanje pripovesti koju pripoveda lik, a čije je pripovedanje po pravilu motivisano susretom lirskog subjekta koji opaža izvesnu *devijaciju* ili

¹³² Naslov pesme, kao što se vidi u originalu, naglašava da je reč o ženi skitnici: u srpskom jeziku, *skitnica* je jedna od malobrojnih imenica koja ima isti oblik i za ženski i muški rod. Budući da „Žena-skitnica”, ili još grđe, „Ženska skitnica”, zvuče rogovatno, rodno obeležje iz naslova izostaje u prevodu.

¹³³ U tom smislu da Wordsworth nije mogao da smesti Indijanku negde u susedstvo, pa da doda koliko-toliko neposredan kontakt lirskog subjekta s njom, shodno čestoj praksi u baladnim pesmama.

disbalans u pojavi lika, pa mu u vezi s tim postavlja pitanje.¹³⁴ Priča koja sledi obično je kontinuirana, kao u pesmi „Poslednje od stada” („The Last of the Flock”).

4.1.2. Pesme s intradijegetičkim naratorom

Ova grupa pesama se može uzeti za paradigmatičnu, barem kad je u pitanju poezija koja izrasta iz baladnog obrasca. Neophodno je samo prethodno prilagoditi Genetteov pojam načinu upotrebe u ovom delu rada. Distinkcija koja je napravljena u vezi s personalnim pripovedanjem važi i ovde: intradijegetični pripovedač je u ovom slučaju lirski subjekt kao *pesnik*.¹³⁵ Intradijegetičnost je kod Wordswortha vezana, pre svega, za *prostornu* postavku priče i pripovedača: likovi i njihove životne istorije ili krizni događaji smešteni su u prostor koji nastanjuje i lirski subjekt. Prostorna veza nije samo puko realističko sredstvo koje susret ili kontakt lirskog subjekta i likova čini *uverljivim*: ono upućuje na zajednicu i *zajedništvo* ljudi koji žive blisko prirodi,¹³⁶ s natruhama *kulturnog primitivizma* kojim je kao, rusovskim nasleđem, obeležen najveći deo ranog romantizma. To je svet balade, i svet u kojem je balada sredstvo prenošenja poruka –informativnih i filozofskih – pa otuda i prirodan mizanscen u koji se smešta i sam čin pripovedanja. Osim toga, intradijegetičnost potencijalno poseduje manji stepen posredovanosti od ekstradijegeze: smeštanjem dijegetičkog i deiktičkog centra u fiktionalni svet dobija se narativni analogon *lirskoj*

¹³⁴ Tradicionalno „What ails thee?” (najpribližnije: „Kakva te je muka snašla?”) pojavljuje se u raznim tipovima narodnih i umetničkih pesama kao uvodna motivacija kazivanja, ali i kao vrsta naglašavanja pripovednog potencijala koji poseduje pripevest što sledi. Samo pitanje, očito, upućuje na poremećaj ravnoteže. Ovu konvenciju narušava, na primer, Stari mornar u Coleridgeovoj pesmi što otvara *Lirske balade*, time što ne čeka da *bude pitan*, već agresivno nameće svoje kazivanje sirotom svatu.

¹³⁵ Ovde bi možda od pomoći bila analogija s *auktorijalnom* pripovedačkom situacijom kod Stanzela (Штанцла 1987: 34-47): reč je o figuraciji govornika koja podrazumeva i autorstvo pesme. U personalno pripovedanim pesmama ta figura u svom eksplicitnom vidu iščezava iz teksta i ostaje na *implicitnom* nivou.

¹³⁶ U *Lirskim baladama* su veoma retki čak i prizori grada, akamoli smeštanje pesme u urbanitet. Izuzetak je pesma „Poor Susan” – koja se zbiva usred grada – ali je predmet pesme nostalgična fantazijska reminiscencija devojčice o ruralnom kraju iz kog je izmeštena.

neposrednosti. Pesme s intradijegetičkim pripovedačem razlikuju se među sobom po tome da li se pripovedač pojavljuje kao lik u priči koju pripoveda, a ako to jeste slučaj, da li je protagonist te priče ili ne: oslonjena na Genetteovu terminologiju, nastaje još jedna podela unutar ove grupe.

a) Heterodijegeza

U pesmama s intra-heterodijegetičnim¹³⁷ naratorom pripovedač nije lik u priči koja je središte pesme. Međutim, njegovo je prisustvo u svetu priče motivisano ili *simultanošću* zbivanja i pripovedačevog života, ili, ukoliko je reč o *retrospekciji* zbivanja koja su se desila izvan potencijalnog iskustva pripovedača, onda je veza uspostavljena preko nekog predmeta ili lokaliteta. Potonje je često sredstvo kod Wordswortha, i to ne samo u situaciji intra-heterodijegeze: čudne kamene strukture, urezi po drveću ili klupama, nedovršene ili razrušene građevine imaju moć da iniciraju priču. Primer istovremenog nastanjivanja sveta priče, koju iskazni subjekt priča ne učestvujući u njoj, jeste pesma „Trn” („The Thorn”): mesto na kojem se nalaze trnovit žbun, humčica veličine dečjeg groba i bara redovno posećuje žena u crvenom plaštu, dok pripovedač, koji je svedok njenih rituala, nastoji da konstruiše plauzibilnu priču o njenoj istoriji, koja bi objasnila ženino ponašanje i vezu s lokalitetom. Žena je identifikovana kao Martha Ray, a oko njenog čudnovatog, jurodivog ponašanja u zajednici se ispredaju različite priče, u koje se upliće izdajstvo nesuđenog muža, vanbračno dete i čedomorstvo. Sve to narator – šetač čiji se putevi neprestano ukrštaju s Marthom Ray – kazuje narateru, dramatišujući ga kao potencijalnog *turistu*, opremajući ga preciznim uputstvima glede orijentacije i vladanja.

¹³⁷ Ova vrsta sažimanja dve Genetteove kategorije nije uobičajena u naratološkom pisanju: opredeljenje za ovakvo rešenje opravdava se željom za pojednostavljenjem komplikovane frazeologije.

b) Homodijegeza

Reč je o pesmama u kojima je intradijegetički narator dramatisovan kao lik unutar sveta priče. Granica između prethodne i ove vrste ume da bude skliska, zato što se stiče utisak da je Wordsworth, barem u pesmama bližim baladama, naklonjeniji iskaznom subjektu koji je „čovjek što govori ljudima“, nego „osećajnom i meditativnom duhu“. Uplitanje persone koja je delatna u svetu pesme, a istovremeno je i njen iskazni subjekt, najčešće se u *Lirskim baladama* rešava posredstvom jednog događaja – *anecdote* – u kojoj učestvuju junak priče i pripovedač, pri čemu sama anegdota ne mora biti jedini događaj u pesmi, već samo deo fabule i to obično završni. Sama homodijegeza, i naročito opisana strategija umetanja anecdote u kojoj učestvuje i iskazni subjekt kao lik, dodatno narušavaju standard balade – već podriven samom intradijegezom. Pažnja se prebacuje s junaka i baladnog zbivanja na iskaznog subjekta i njegovo reagovanje, procenjivanje i mišljenje, pa je opravdano videti homodijegezu kao jedan od *jakih* postupaka denarativizacije balade.

Primer ove vrste je pesma „Simon Lee“, koja već u podnaslovu priči o junaku, intendiranoj kao životna povest o slavi i opadanju, dodaje „događaj“ (“an incident”) u kojem dolazi do interakcije junaka i pripovedača-lika. Zanimljivo je da je *jedan događaj* jedna od osobina tradicionalne balade: u ovoj pesmi je upravo *taj* događaj žanrovski subverzivan. U pesmi „Starac putuje“ (“Old Man Travelling”) junak je objekat pripovedačevog pogleda i imaginativnog konstruisanja njegove priče, nakon čega sledi susret i starčeva – prava – verzija njegove povesti, koja anulira i ironizuje pripovedačevu.¹³⁸ Na nešto drugačiju konstelaciju nailazimo u „Starom prosjaku iz Cumberlanda“ (“Old Cumberland Beggar”), gde je glavni junak takođe uveden neposrednim pogledom pripovedača, a iz tog posmatranja i opisa razvija se priča –

¹³⁸ Bar je takva situacija u verziji iz *Lirskih balada*. Kasnije će biti više reči o ovovj pesmi.

koja uključuje i pripovedačeva sećanja na prosjaka – i gde se kroz prepletenost prosjakovih periodičnih poseta selu i života pripovedača i ostalih članova zajednice, kontemplira ljudska dobrota i milost, uloga prosjaka u moralnom rafinmanu dobročinitelja, kao i bezdušnost institucija koje donose zakone protiv prosjačenja. Ova je pesma doista polivalentna, jer konstituiše mitsku figuru starca kroz kombinaciju naracije, opisa i komentara, uz istovremeno apelovanje na zakonodavce u kojem naracija figurira kao osnova argumentacije. Glas naratora je pritom u isti mah je ličan i glas kolektiva.

c) Autodijegeza

U ovim, intra-autodijegetičnim pesmama pripovedač, zamišljen kao lirski subjekt i *pesnik*, pripoveda priču u kojoj je sam protagonista. Začuđujuće je mali broj dominantno narativnih pesama sa autodijegezom: balada kao prototip narativne pesme ne inklinira autobiografiji, kao ni bilo kakvoj autoreferenciji iskaznog subjekta. Ispostaviće se da *lirizacija* balade, kao strategija koja funkcioniše u zbirci, ne podrazumeva 'prisvajanje' baladne priče od strane pripovedača: baladno zbivanje daje povoda pripovedaču da usvoji personu lirskog subjekta, te da reaguje, perspektivira i kontemplira događaje (stariji naratolozi bi rekli – da komentariše), čak i da ih smesti na periferiju pesme zarad centraliteta iskaznog subjekta, ali se veoma retko dešava da zauzme mesto delatnog glavnog junaka.

Primeri ovog tipa pesama, doista, nisu blizu prototipu balade na hipotetičnoj skali koja pokazuje stepen sličnosti pesme standardnoj formi. Po većini kritičara koji su se bavili njihovim redosledom, prva među pesmama o Lucy – „Doživih čudnu navalu strasti” (“Strange fits of passion I have known”) – ima formu balade: stihovna i segmentalna organizacija saglasna je *običnoj* baladi, kao i činjenica da je njen sadržaj jedan događaj. Međutim, ona je sasvim lična i intimna, ispevana za uho ljubavnika i, uprkos kretanju junaka kroz fizički svet, njen *rasplet* se odigrava u sferi lirske događajnosti. Drugi primer, pesma „Branje

lešnika” (“Nutting”), napisana je u blankversu; predočava epizodu iz detinjstva lirskog subjekta – epizodu nasilja nad prirodom – koja se završava imperativnim obraćanjem ženskoj osobi, uz panteističku poentu. Ovaj tip autodijegeze karakterističan je za epizode iz *Preludijuma*, što je i bila prvobitna namena ove pesme.

4.1.3. Pesme s ekstradijegetičkim naratorom

Naracija posredstvom pripovedača koji je postavljen izvan sveta priče koju pripoveda (i koji je prostornom metaforom smešten na nivo *iznad* priče) standardan je tip pripovedanja u tradicionalnoj baladi. Već je rečeno da baladna ekstradijegeza podrazumeva neprimetnog, prikrivenog naratora kojim se težište balade prebacuje na priču: upravo na tom planu će Wordsworth redovno podrivati normu baladnog pripovedanja, te se bez premišljanja mora konstatovati da u *Lirskim baladama* nema ni jedne narativne pesme koja poštuje – makar glavne – propozicije baladnog pevanja. Ekstradijegeza s naglašeno prisutnim pripovedačem redovno se javlja u romanu 18. veka, konvencionalno kod Fieldinga, a eksperimentalno kod Sterna i Diderota,¹³⁹ a u svim navedenim slučajevima pripovedačeve intruzije vrlo često imaju metanarativni i/ili metapoetički karakter. Na takve upadice nailazi se povremeno i u ovom tipu Wordsworthovih pesama,¹⁴⁰ a tada one imaju naročitu namenu. S jedne strane, njihova funkcija može biti metapoetička (kao što je slučaj u “The Idiot Boy”), a s druge je strategija pribavljanja razumevanja i saosećanja za predočene likove, kojom se zahteva celovit pogled publike, da suštinska humanost i duhovnost svakog čoveka ne bi promakla. Pesme s ekstradijegetičkim pripovedačem razlikujemo ovde po fokalizatoru, jer se naročiti tip

¹³⁹ U *Fatalisti Žaku i njegovom gospodaru*; za ostale njegove romane ova opaska ne važi.

¹⁴⁰ Da ne bude zabune, intruzivni pripovedač nije nužno ekstradijegetički: u pesmi „Simon Lee“ nahodi se čuveni ‘obračun’ pripovedača s publikom koja očekuje specifičnu vrstu priče – onakvu kakvu on nema nameru da podari.

premošćavanja *distance* prema svetu pesme, koju ekstradijegeza prirodno nameće, uspostavlja posredstvom smeštanja *tačke gledišta* u junaka.

a) Narator-fokalizator

Pesma koja se najviše približava prototipskoj baladi je, kako je već rečeno, “Ellen Irwin or Braes of Kirtle”, koja čak i temom i sadržajem poštuje navike slušalaca narodnih balada. To je priča o fatalnom ljubavnom trouglu, o neuzvraćenoj ljubavi koja provocira ubistvo suparnika, o nesrećnoj pogibiji devojke koja se isprečila da zaštiti voljenog, i ljubavniku koji preživi tragediju, ali ne uspeva da prežali ljubav, te posle duga vremena leže na grob svoje drage i umire. Svi rekviziti tradicionalne balade su tu, zbivanje je smešteno u Škotsku,¹⁴¹ u vreme vitezova i gospode, i odjekuje svim onim što je dovelo do ushita Waltera Scotta i Roberta Burnsa. Međutim, na samom kraju, prikriveni narator upućuje reč čitaocu (“Now ye who willingly have heard/ The tale I have been telling”) i upućuje molbu da se spomenik umrlom ljubavniku ne skrnavi. Performativna akcija na završetku pesme naglašava njen komunikativni aspekt, i van svake sumnje – skreće pažnju na iskaznog subjekta.

Donekle slično se završava i „pastorala”¹⁴² o dokonim dečacima-pastirima (“The Idle Shepherd-Boys, or Dungeon-Gill Force”) u anegdoti o opasnoj dečjoj igri nad hučnom vodom i o spasavanju jagnjeta, gde se na kraju čitalac ’osvešćuje’ činjenicom da iza priče stoji pripovedač – ali se on ovde ne objavljuje kao ’ja’, već govori o Bardu koji prekoreva dečake u trećem licu

*And gently did the Bard
Those idle Shepherd-boys upbraid,
And bade them better mind their trade.*
(LB143 162: 97-99)

¹⁴¹ Ova će pesma dočnije biti svrstana u Uspomene s putovanja po Škotskoj.

¹⁴² Ova pesma nije ispevana u pravilnom baladnom ritmu, niti je organizovana u katrene, ali jeste u tetrametrima i trimetrima, pa poseduje približnu ritmičku strukturu balade.

¹⁴³ Skraćena LB označava: Wordsworth & Coleridge 1963.

Standard ekstradijegeze (i heterodijegeze) ne narušava ni pesma "The Idiot Boy", mada se u njoj naglašava prividna istovremenost diskursa i zbivanja, uprkos retrospekciji posredstvom prošlog gramatičkog vremena. Njena je prevashodna funkcija komunikacija s naraterom, unutar koje se pažnja preusmerava sa zbivanja na kazivača i njegovu ironizaciju baladnog poduhvata: njegova je intruzivnost autoreferencijalna i metapoetska. U ovoj pesmi, ipak, ostaje samo glas i svest, bez neposrednog kontakta s likovima i svetom priče, čak i bez naznačavanja prostorne blizine događajima ili susedstva s likovima.

b) Lik-fokalizator

Termin lik-fokalizator drugi je naziv za unutrašnju fokalizaciju (Genette 1972; Bal 1994; Rimmon-Kenan 1990), odnosno za smeštanje opažajne tačke unutar sveta priče. Već je spomenuta pesma „Sirota Susan” (“Poor Susan”), kraća pesma što pripoveda o trenutku zanetosti devojčice koju pesma drozda, usred grada, poput Proustove madlenice, prebaci u svetli predeo zelenih pašnjaka, brda i reke, gde je kućica u dolini – njen istinski raj. Pripovedač se oglašava u prvoj i poslednjoj strofi, a slika odsutnog predela, prepletana sa sećanjima na tamošnji život (iterativno predstavljen) predočena je posredstvom unutrašnje fokalizacije: očuvano je treće lice kojim se referiše na junakinju, ali su vizija i doživljaj – njeni.

Nešto složeniji slučaj predstavlja velika poema „Michael”, duga priča o grubom i vrednom pastiru, čiji je sav trud bio usmeren na sinovlje blagostanje, a sin, poslat u grad na zanat, prepustio se porocima, posrnuo, pa pobegao u Ameriku, ostavivši stare roditelje, imanje bez naslednika i nedovršeni tor koji je trebalo da bude simbol zajedništva oca i sina. U dugom uvodu pripovedača daje se i jedna vrsta objašnjenja privlačnosti i svrhe koju narodne pesme i priče imaju za duh koji se razvija: u izvesnom smislu, stihovi koji slede objašnjavaju funkciju balade, koja čak i ako je „gruba priča”, privodi duh suštinskim pitanjima ljudskog života. Na kraju ovog odlomka pojavljuje se slika

kojom odjekuje poslednji deo „Tinternske opatije”, prospektivno posredovana predstava o dobu posle *pesnikove* smrti, u kojoj neki mlađi pesnik, pokrenut pričom o Michaelu, nastavlja zajednički posao.

*And hence this Tale, while I was yet a boy
Careless of books, yet having felt the power
Of Nature, by the gentle agency
Of natural objects led me on to feel
For passions that were not my own, and think
At random and imperfectly indeed
On man; the heart of man and human life.
Therefore, although it be a history
Homely and rude, I will relate the same
For the delight of a few natural hearts,
And with yet fonder feeling, for the sake
Of youthful Poets, who among these Hills
Will be my second self when I am gone.*

(LB 221-22: 27-39)

Priповest o Michaelu ispriповedana je ekstradijegetički, s junakom kao fokalizatorom, i s dugim pasažima koji sadrže dijaloge junaka (Michaela, njegove žene Isabel i sina Lukea), a kao kuriozitet, pojavljuje se i jedan segment koji predstavljaju misli Isabel, prenete u vidu upravnog diskursa.¹⁴⁴ Uokvirenost priče pripovedačevim diskursom – u kojem se nahode i fragmenti njegovog života, pa bismo mogli razmišljati i o kombinaciji autodijegeze i ekstradijegeze u ovoj pesmi – uspostavlja paralelizam između oca koga nema ko da nasledi i sebe koji se uzda da će se pesnik-naslednik pojaviti.

4.2. PESME U LIRSKOM MODUSU

Ova grupa pesama izdvojena je prema dominantu koju opisuju merila izložena u III poglavlju rada koja se tiču plana *iskazanog* u lirici, iz pridružene osobine lirske narativnosti koje navodi Peter Hühn, poput

¹⁴⁴ Gerald Prince u svom *Rečniku naratologije*, objedinjuje prenošenje iskaza ili misli onako kako su (pretpostavljamo) izvorno formulisani terminom *upravni diskurs* (Prins 2011: 217-18).

simultane i prospektivne naracije, događajnosti na psihološkom planu, centraliteta predstavljanja svesti i identiteta iskaznog subjekta i likova iz sveta pesme ili osobene temporalizacije. Iako to ni Wordsworth ni Coleridge nigde ne preciziraju, „nekoliko drugačijih pesama” koje su pridružene *lirskim baladama* – spomenutim u punom naslovu zbirke – mogle bi biti upravo dominantno lirske. Ovaj korpus pesama predstavlja poseban izazov naratološkom pristupu poeziji, jer se u njima očekuje najveći otpor narativnoj rekontekstualizaciji. U ovu grupu bi spadale „Three years she grew in sun and shower”, „She dwelt among the untrodden ways” i „A slumber did my spirit seal” iz ciklusa pesama o Lucy, „Lines Written in Early Spring” i, dakako, „Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of The Wye During a Tour, July 13, 1798”. Sve navedene pesme biće u nastavku detaljnije analizirane.

4.3. PESME U DRAMSKOM MODUSU

Reč je, u suštini, o takozvanim razgovornim ili dijaloškim pesmama (*conversational poems*)¹⁴⁵ čije je dominantno formalno obeležje razgovor dva lika, od kojih je jedan najčešće lirski subjekt (mada ne nužno: u pesmi „Braća” (“The Brothers”) delatan je ekstradijegetički narator, koji onda prepušta reč dvojici likova, a tekst organizuje kao dramski, s tipografski odvojenom naznakom imena govornika). Naratološki pristup ovim pesmama skreće pažnju na pripovedanje u drugom licu, kao i problematiku dramatisovanog naratera. Naročiti slučaj predstavljale bi pesme s naglašenim besedničkim figurama poput apostrofe, retoričkog pitanja ili invokacije, s tim što u *Lirskim baladama* nema pesama u kojima bi neka od ovih figura bila strukturišuće načelo. Pesme koje se potpuno ili delimično odvijaju u formi razgovora, a to je i

¹⁴⁵ Termin *conversation poems* koristi se u užem smislu za sedam Coleridgeovih pesama u blankversu kojima je zajednički skup izvesnih karakteristika. Međutim, upravo u krugovima proučavalaca romantičarskog pesništva sve se češće ova oznaka koristi u širem značenju, kao oznaka žanra, koji se formuliše u Coleridgeovoj i Wordsworthovoj poeziji (Koelzer 2006).

naznačeno naslovom ili podnaslovom jesu, pre svega, „Pitanje i odgovor” (“Expostulation and Reply”)i „Izvor. Razgovor” (“A Fountain. A Conversation”), obe vezane za figuru starog Matthewa, oko koga se grupišu četiri pesme: druge dve su takođe dominantno oslonjene na razgovornu situaciju, ali sa značajnom asimetrijom u korist Matthewa. Neke od pesama predočavaju neobične razgovore između, na primer, pesnikovog nadgrobnog spomenika i namernika koji priđu da pročitaju epitaf („A Poet’s Epitaph“), vodopada i ruže („The Waterfall and Eglantine“) ili hrasta i žutilovke („The Oak and the Broom“) – samostalno ili smeštene na hipodijegetički nivo. Među ove pesme spadaju i dve pesme koje prezentuju razgovor odraslog i deteta – „Ima nas sedam” (“We Are Seven”) i „Anegdota za očeve” (“Anecdote for Fathers”), u kojima se odvija neravno pravljen dijalog agresivnog, hegemonistički nastrojenog razumnog odraslog i deteta žive imaginacije: suviše je reći da dete trijumfuje, pa još i daje izvesnu pouku odraslom – dinamiku prikazanu u ovim pesmama Wordsworth će docnije pretočiti u gnomske iskaze, poput „Dete je otac čovekov” ili „Dete je najbolji filozof”.

Wordsworthovo uverenje da je pesništvo prevashodno govorni čin, obraćanje koje proizvodi dejstvo, a pesnik „čovek koji govori ljudima” (PW 737), prirodno navodi na ideju o prioritetu iskaznog subjekta u odnosu na iskazano, odnosno, na terenu narativne analize, na prevashodnost lirskog subjekta kojem je pripisana uloga pripovedača nad lirskim sadržajem koji je viđen, makar delimično, kao priča. S druge strane, ’istorijat’ konstituisanja pojma narativnog, bar statističkom prevagom, sugerise da je priča *conditio sine qua non* pripovedanja, pre nego na određeni način konstituisano bivstvo onoga koji priču saopštava. Bez naročite želje da se svrstavamo u jedan od tabora, započinjemo analizu i deskripciju narativnih elemenata u Wordsworthovoj poeziji od elemenata fabule, ne zato što smatramo da je

reč o važnijem aspektu naracije, već u uverenju da su crte koje upućuju na zaplet vidljivije ili bar lakše uočljive od specifičnih osobina lirskog subjekta koje ga čine instrumentom pripovedanja.

U pesmama koje možemo smatrati (manje ili više tipičnim) baladama i koje se tako tretiraju u kritičkoj literaturi, fabularnost je sasvim manifestna, te nije nužno ulagati trud da se uoči priča, niti da se dokumentuje njeno postojanje. Isto važi za ostale pesme u narativnom modusu, dok pesme u lirskom modusu traže rekontekstualizaciju u narativnim terminima. Pri tom se uočava tendencija približavanja narativnih pesama lirskim i obrnuto: mogu se uočiti oblikotvorni procesi *lirizacije* narativnih pesama i *narativizacije* lirskih. U nastavku rada će se, posredstvom iscrpne analize reprezentativnih pesama – koja će nužno uključivati i elemente tumačenja – biti razmotreni detalji i specifični postupci ova dva procesa.

5. LIRIZACIJA NARATIVNE PESME

Wordsworth je, kako kaže Charles Stork, „napisao tek nekoliko pravih balada, premda je napisao popriličan broj sjajnih pesama koje sam naziva baladama” (Bloom & Marson, 2009: 122). Stork smatra da Wordsworth bira formu narodne balade zbog njenog jednostavnog jezika, tematizovanja 'običnih' junaka, sentimentalnosti i realističkog, mahom rustičnog, domaćeg okruženja. Za razliku od Coleridgea, Wordsworth smatra jeftinim i izveštačenim brz ritam radnje i 'montažu' zbivanja, napetost, melodramski intenzitet i uvođenje natprirodnih bića ili događaja, dok je objektivno i impersonalno pripovedanje, neutralno spram priče, junaka i čitaoca, u direktnoj opreci s Wordsworthovim pesničkim načelima.

5.1. Nestrpljivi pripovedač: „The Idiot Boy“

Pesma o zaostalom dečaku koga majka, nemajući drugog izbora, šalje po lekara za bolesnu susetku, posedajući ga na konja i odašiljući

ga po prvi put noću van kuće, kroz šumu do grada, sa ozbiljnom misijom od koje jedan život možda zavisi, očigledno počiva na matrici viteške potrage u kojoj su osnovni elementi zamenjeni običnim i svakodnevnim, dakle, 'sniženi' i banalizovani. Umesto gospe u čije ime vitez kreće u svet stoji Betty Foy, zabrinuta majka retardiranog dečaka, koja manifestuje visok stepen solidarnosti i brige za bližnjeg, budući da svoje ne sasvim zadatku podobno čedo stavlja na ozbiljnu kušnju zbog bolesne starice. Vitez na konju, urešen zelenom granom koju smatra posvećenom, a koju u uzbuđenju pri polasku zaboravlja da koristi, sasvim paralisan veličinom zbivanja u čije je središte stavljen, slika je pomešanih kvaliteta: blagonaklone komike, topline koja potiče od majčine ljubavi, brige i poverenja, i nezlobive groteske koja stoji u osnovi detronizacije viteštva. Pesma o dečaku-idiotu, jedna od najčuvenijih i najprovokativnijih u *Lirskim baladama*, sasvim šokantna u vlastito vreme, preuzima tip zapleta karakterističan za srednjovekovni trubadurski milje, za romanse i viteške romane, u kojem je uobičajena pojava natprirodnih bića i zbivanja, i smešta ga u topografski neimenovan prostor i istorijski neodređeno vreme, ali u svet likova koji nose obična imena i prezimena, radnju koja se odvija od sumraka do svitanja – što meri sat na zidu, i mesto zbivanja koje se prostire od seoskih kuća, pa kroz šumarak, preko mosta, pored crkve do grada, uključujući i enterijere kuća. Razvijena, detaljna i scenično prikazana radnja, povremeno predočena kroz dijalog likova poseduje napetost vezanu za pitanje hoće li Johnny uopšte uspeti da stigne do lekara i hoće li to učiniti dovoljno brzo da 'spase' staru Susan Gale – što bi bila pitanja koja nameće tradicionalno shvaćen zaplet ove pesme i što bi tipičan melodramski čitalac očekivao. Ova pitanja, nesporno, funkcionišu kao ose čitalačke tenzije, ali se njima dodaju i novi aspekti, prirodni za konstelaciju pesme u kojoj je odnos gospa-vitez zamenjen odnosom majka-dete.

Sam početak pesme odudara od početka tradicionalne popularne balade; za razliku od pesme „Simon Lee”, gde početak podupire

čitalačko očekivanje balade, ovde se uspostavlja nešto drugačija dinamika razvoja pripovesti. Prva strofa može biti shvaćena kao ekspozična:

*'Tis eight o'clock,—a clear March night,
The moon is up—the sky is blue,
The owlet in the moonlight air,
He shouts from nobody knows where;
He lengthens out his lonely shout,
Halloo! halloo! a long halloo!*

(LB 86: 1–6)

Pripovedač notira tačan sat, doba dana i doba godine, i gradi sliku vedre martovske večeri obasjane mesečinom i ozvučene otegnutim glasanjem sove. Deiktičko "Tis eight o'clock" na početku situira pripovedača u sadašnjost pesme, čime otpočinje naracija koja nije retrospektivna, već istovremena sa događajima i odvija se u prezentu.

Sledeće dve strofe odudaraju od standardnog početka balade, ali i od tradicionalnog započinjanja priče. Nizom pitanja konstituše se živa slika, *tableau* koji prezentuje nekakvo izvanredno dešavanje, događaj koji iskače iz kolotečine života, pa ga možemo razumeti kao prvi prelazak iz stanja (koje prethodi početku pesme) u zbivanje i početak radnje:

*—Why bustle thus about your door,
What means this bustle, Betty Foy?
Why are you in this mighty fret?
And why on horseback have you set
Him whom you love, your idiot boy?
[...]
There's scarce a soul that's out of bed;
Good Betty! put him down again;
His lips with joy they burr at you,
But, Betty! what has he to do
With stirrup, saddle, or with rein?*

(LB 86: 7–11, 17–21)¹⁴⁶

¹⁴⁶ Ova pesma nastaje 1798. godine i ulazi u prvo izdanje *Lirskih balada*. Docnije će je Wordsworth upravo između navedenih stihova pesmu skratiti za strofu:

Pripovedačeva strategija je dvojaka: on zapodeva dijalog sa Betty Foy, upućujući joj pitanja i prekore, a u sklopu njegovog zapitkivanja konstituiše se scena koja predstavlja devijaciju od uobičajenog i priličnog. Doba je dana kad je većina sveta u krevetu (deca bez izuzetka), a pripovedač 'gleda' kako zaostali dečak veselo sedi na konju usred nekakve užurbanosti i zadovoljno mrmlja. Kroz mahom interogativnu, pseudodijalošku formu uspostavlja se početna situacija pesme koja je kreirana kao lakuna, kao manjak informacija, te traži da bude popunjena objašnjenjem. Slede tri strofe koje, iako u prezentu, daju ekspozicionu retrospekciju opisane i navedene slike, obaveštavajući o dramatičnoj bolesti susedke, odsustvu Bettynog muža i nužnosti da se iz grada dovede lekar, a završavaju se opet pitanjima pripovedača: "What must be done? what will betide?" Dalje se onda objašnjava kako je Betty došla do ideje da pošalje „onog koga voli, svog dečaka-idiota” na put kojim ranije nikad nije kročio, na konju kojeg nikad pre nije jahao, u noći koju nikad budan nije proveo. Ekspozicija se, tako, pretapa u fabulu, bez uočljive frakture, a baladno pripovedanje 'zaprljano' je ne samo intradijegetičkim ponašanjem pripovedača koji bi trebalo da je ekstradijegetičan, već i njegovim dramatisovanim odnosom prema junakinji u odnosu na koju treba da je neutralan. Mešanje dramskog i pripovednog koje popularna balada poznaje i neguje, u „Dečaku-idiotu” je izvitopereno nametljivim i ličnim pripovedačem koji deli scenu i učestvuje u razmeni replika s junacima (istina, jednosmerno, lirski apostrofično, jer junaci mu ne odgovaraju).

Posle uvodnih strofa pripovedanje teče uglavnom u skladu sa standardima balade, s izuzetkom dva nova pripovedačeva 'ispada'. Prvi se dešava u stihovima 322-326, kada se pripovedač direktno obraća Čitaocu, sa ironičnim žalom što ne može da ispriča „najdivniju priču” o

oznaka za prekid u pesmi, dakle, odnosi se na verziju iz *Lirskih balada*, dok u mlađoj verziji prekid ne postoji. Strofa koja nije navedena unekoliko razvodnjava atmosferu noćnog uznemirenja kojom otpočinje radnja, pa je razumljiva Wordsworthova odluka da pesmu u konačnoj verziji komprimuje.

tome šta su siroti Johnny i njegov konj čitavu noć radili. Balada je došla u tačku visoke napetosti, Betty Foy je prešla put kojim je njen sin trebalo da ide, stigla do doktora, a od dečaka ni traga. Pripovedačeva upadica, naravno, narušava napetost razaranjem fikcionalne iluzije; podsećanje na pripovedna ovlašćenja i restrikcije koje konvencionalnom pripovedaču ne dopuštaju otkrivanje budućnosti pre vremena. Druga upadica locirana je u stihove 347-356 i predstavlja nastavak pripovedačeve detinjaste želje da što pre ispriča ono što je najzanimljivije, a čemu je mesto na kraju, s tom razlikom što se pripovedač ovoga puta obraća Muzama, moleći od njih dozvolu da premetne zakonitosti zaplitanja. Ovom intruzijom pripovedač dramatičuje sebe kao osobu koja je četrnaest godina vezana za Muze, gradeći sebe kao istoričan identitet, koji dužinom pesničkog staža polaže pravo na razaranje fikcionalne iluzije i poremećaj sižejnog rasporeda. Wordsworth ovde ide i korak dalje u ironizaciji vlastitog baladnog poduhvata time što parodira, odnosno parodijski pastišira vlastite stihove koji se odnose na ljubav Betty prema sinu, upošljavajući ih sada da opišu pesnikovu ljubav prema Muzama. Mešavina posrpnosti i ozbiljnosti u oba ova slučaja nije ništa drugo do manifestacija romantičke ironije, metanarativne pošalice čiji je cilj da uzdrma konvencionalni narativ, da opomene čitaoca koji se preterano vezao za sadržaj zaboravljajući na formu i da svetla pozornice uperi u stvaralačku *personu* kao dominantu, te, konačno, da uputi na ambivalentnu i paradoksalnu prirodu umetnosti koja ima sposobnost da kreira svet kao pravi iako sasvim artificijelan, univerzalan iako potpuno subjektivan. Uzgred, prosijavanja ironije, a naročito komike, nisu uobičajena za Wordsworthov stil, a ova dva ironična mesta imaju i jednu 'pravovernu', neironijsku funkciju: ona doista najavljuju ono što treba da bude najzanimljiviji deo, istinski pripremaju finale koje treba da usledi na kraju, kreirajući čitalačku želju usmerenu na ono što jeste prevashodni interes pesme.

Čitava noć pesme je prošla, od osam uveče do pet ujutro, obasjana mesecom i oživljena sovinim hukom (koji je okvir i same pesme: “with the owls began my song/and with the owls must end”), Betty Foy je satima čekala sina, a onda krenula u grad za njim ne našavši ga. Susan Gale se rastajala od života da bi svanuće dočekala čudesno oporavljena. U zoru, konačno, pronalaze dečaka u šumarku nedaleko od kuće i pridružuju se pripovedačevoj ogromnoj želji da bude iskazan sadržaj Johnnyjevog bivanja napolju noću, njegovog tumaranja – putovanja, avanture, inicijacije u svet tame:

*And thus to Betty's question, he
Made answer, like a traveller bold,
(His very words I give to you,)
“The cocks did crow to-whoo, to-whoo,
“And the sun did shine so cold.”
—Thus answered Johnny in his glory,
And that was all his travel's story.*

(LB 100: 457-463)

Završnica balade koja je počela ozvučenom slikom noći pod mesecom i glasanjem sove sadrži iste ove elemente, vizuelnu i auditivnu komponentu tame dana, iskazane inverznom slikovnošću imaginacije zaostalog dečaka. Dete koje ne poznaje noć iskazuje autentično, vlastitim rečima (što pripovedač naglašava), viđenje noći u terminima dana, daje visoko metaforičnu, oneobičenu sliku petlova koji se glasaju zatvorenim, tamnim vokalima i hladnog sunca, pesničku sliku koja je vizija intelektualno inferiornog deteta predstavljenog kao, očito, superiorno imaginativno biće. Podrivena pripovest koja je trebalo da se završi retrospekcijom pustolovine deteta-viteza vrhuni u lirskoj slici naopakog sveta i iskazu koji je poveren pravom pesniku u ovoj pesmi – ozarenom detetu. Iskazni subjekt - pripovedač koji s Muzama pregovara o preuranjenom stizanju do poente - komičkim i ironijskim podrivanjem vlastite kontrole nad pesmom dostatno pozicionira dečakovu poetsku viziju noći kao pravu, prirodnu poeziju ove balade. Lirsko i slikovno,

nedogađajno finale balade oglašava i jednu vrstu nemoći naracije: pripovedač, posle čudesne slike koju kreira dečak, može samo tautološki da rezimira u formi kode, koja nema drugi smisao nego da označi završetak pesme.

5.2. Rastakanje događaja: „Simon Lee“

Pun naziv ove pesme je „Simon Lee. Stari lovac, uz događaj u kojem je uzeo učešće“ („Simon Lee. The Old Huntsman, with an incident in which he was concerned“), a napisana je 1798. godine i ušla u prvo izdanje *Lirskih balada*.¹⁴⁷ Ovo je pesma o kojoj se često razmišlja kao o pseudobaladi, jer je formalno donekle poremećena baladna smenu tetrametara i trimetara po neparnim, odnosno parnim stihovima, dok čitava organizacija pesme pokazuje udaljavanje od baladnog obrasca: počinje kao balada, pa onda više puta menja žanrovski standard, rastačući se tako na nekoliko stilski relativno autonomnih celina. Sam prošireni naslov¹⁴⁸ sugeriše trostepenost značaja određenih područja

¹⁴⁷ U razmatranju ove pesme biće primenjen postupak koji bi se možda mogao okarakterisati kao metodološki jeretičan. Naime, tekst pesme koji se ovde analizira jeste kasnija, konačna verzija pesme iz 1832, a ne verzija iz prvog izdanja *Lirskih balada*, čime se naoko vrši ogrešenje o temu iz naslova disertacije. Priređivači Wordsworthovog dela konstatuju da se autor ni jednoj drugoj pesmi (s izuzetko *Preludijuma*) nije toliko puta vraćao, niti je ijedna doživela više prerada. Zato nam se učinila zanimljivom primena „metoda čitanja palimpsesta“, koji nalaže da, kada postoji više verzija jedne pesme, „moramo iščitavati počev od organski najcelovitije verzije (...) sagledavajući upravo u njenom kontekstu svaki dovršeni, započeti, ili tek ovlaš skicirani detalj iz njoj prethodnih ili potonjih faza organskog narastanja pesme“ (Loma 1997: 123), premda će ona biti prezentovana u skraćenom obimu, budući da će se, zbog drugačijih prioriteta ovog istraživanja, u vidu imati samo prva i poslednja verzija, a ne sve postojeće. Ovakav metodski izbor, koji neće biti korišćen za svaku razmatranu pesmu s više različitih verzija, podrazumeva neprestani dijalog konačne s prvom verzijom pesme, što čini vidljivim način na koji pesma stiže svoj dovršeni oblik. Njegovom primenom jasnije se naziru Wordsworthove ideje i pesničke intencije, njegov odnos prema tradicionalnoj baladi, kao saodnos narativnog i lirskog u pesmi. Ranija verzija desetak je stihova duža, Simon je u njoj jednook, a kontrast između mladosti i starosti manje oštro postavljen. U izdanju *Pesama* iz 1807. godine, i dalje, „Simon Lee“ će biti svrstan u Pesme sentimenta i refleksije.

¹⁴⁸ Dužina, specifična 'raspričanost' i tromost - kao i katkad dociranje i pretencioznost - ovog paratekstualnog dela pesme tipična je i notorna za Wordswortha. Osim što je obavezan elemenat parodija i duhovitih pastiša, naslovi Wordsworthovih pesama - iako sasvim jednostavni u formulaciji - umeju da budu iznenađujuće dobri putokazi interpretaciji.

pesme: temu individue kao identiteta, naznačenu ličnim imenom 'glavnog' naslova, zatim temu istoričnosti individualnog identiteta naznačenu starošću i 'starinskom' profesijom Simona Leeja (čime se gradi čitalačko očekivanje saglasno tradicionalnom romantičarskom egzotiziranju srednjeg veka i feudalnog doba, koje jeste i rodni hronotop balade), te, konačno, temu susreta junaka i pripovedača i „događaja” koji ih obojicu uključuje. Deo naslova koji formuliše poslednju tematsku celinu zvuči unekoliko neskladno i u izvesnoj meri korespondira s uspostavljanjem novinarskog, reportažnog, dokumentarističkog kredibiliteta – ili analognog juridičkog kredibiliteta svedočanstva,¹⁴⁹ uz drugi potencijal koji će pesmom doista biti razvijen – a to je da uputi na *neposrednost* pripovedačevog znanja o događajima iz priče. Drugim rečima, Simon Lee, stari lovac, očekivani je i tipični predmet prototipske balade, koja svakako podrazumeva da je u žiži nekakav događaj koji se tiče narečenog. Međutim, pesnik nam ovde dodatno, pa možda i pleonastički, naglašava da balada sadrži događaj u koji je Simon Lee uključen (kao da bi drugačije i moglo biti), a smisao i svrhu ovog pleonazma počinjemo da shvatamo kada se pesma razvije kao struktura znatno složenija od pukog baladnog zapleta.

Pesmu je moguće podeliti u četiri dela, gde prvi daje „istoriju” Simona Leeja (stihovi 1-60), drugi se sastoji od direktnog obraćanja lirskog subjekta „blagorodnom Čitaocu” (61-72), treći pripoveda susret lirskog subjekta sa ostarelim Simonom, onim s kraja prethodne priče (73-92), a četvrti predstavljaju poslednja četiri stiha u kojima se saopštava poenta. Prvi i treći deo, tako, predstavljaju pripovedanje, odnosno pričanje priče, dok su drugi i četvrti direktni izričaji – drugi upućen čitaocu/narateru, a poslednji bez vidljivog adresata, pa pada u

¹⁴⁹ U oba slučaja je reč o narativnim modusima koji nisu striktno književni, ali koji na mnoštvo načina stupaju u interakciju sa literarnim pripovedanjem, kako u dijahronijskom smislu – kao diskursi koji utiču na nastanak modernog romana, tako i na različite sinhronijski opisane načine, o čemu se u naratologiji dosta pisalo u poslednje dve decenije. U tradicionalnom pripovedanju oni su sredstvo realističkog oblikovanja fikcionalnog sveta.

područje onoga što, kako veli J. S. Mill, kao liriku „prisluškujemo”. U verziji iz *Lirskih balada* kompozicija pesme je značajno drugačija. Ona se praktično sastoji iz tri dela, gde prvi deo (LB 62-64: 1-72) čini predstavljanje Simona Leeja iz perspektive sadašnjosti, s naglašenom posmatračkom pozicijom lirskog subjekta, koji fingira zajedništvo u posmatranju s naraterom (na primer, u 11. stihu: „meet him where you will, you see...”) i koji prepliće informacije iz junakove prošlosti sa prezentnim njegovim stanjem. Umesto da se insistira na oštrom kontrapunktu nekad i sad ili snage i bespomoćnosti, kako biva u konačnoj verziji, starija verzija naglašava njegovo siromaštvo i staračku slabost. Drugim rečima, u paralelizmu sadašnjeg posrnuća i prošle slave (koja i ovde funkcioniše kao vid kontrastnog isticanja trenutnog jada), primarni interes pripovedača i fokalizatora je sadašnjost, iz koje će pesma onda voditi do pripovedačevog obraćanja narativnoj publici balade koja nestrpljivo čeka da se nešto desi (LB 64: 73-80) i konačno do izdvojenog događaja (*discriminated occasion*) kojim otpočinje prava radnja (LB 64-5: 81-100).

Čitav prvi deo konačne verzije pesme bi se mogao okarakterisati kao konvencionalno pripovedanje u stihu, unutar kojeg se opisuje pad iz sreće u nesreću (za razliku od prve verzije koja je usmerena na konstituisanje lika opale snage, moći i statusa). Ovaj stav bi bio sasvim tačan da pesma hronološki ređa zbivanje: tada bismo pred sobom imali retrospekciju pada iz mladosti, snage i obilja u starost, slabost i siromaštvo. Međutim, Wordsworth pesmu otpočinje iz pretpostavljene sadašnjosti pripovedača, koji ostarelog junaka, Simona Leeja, smešta i vremenski i prostorno u savremenost i susedstvo. Junak je precizno topografski lociran u okrug Cardigan, smešten nedaleko od izvesnog zamka nazvanog Ivor-hall, dodeljeno mu je zanimanje. Da pesma ne prezentuje monotonu biografsku hronologiju svedoče dve tačke samog početka pesme: prvo, naglašavanje 'smanjivanja' Simona Leeja, koji, iako omanji, „kažu negda visok čovek beše”, i drugo, naglašavanje njegove vitalnosti i snage u „tim slavnim danima”. Oba ova uvodna

manevra sugerišu nesklad negdašnjeg i sadašnjeg stanja junaka, i obrt što se zbilo u nekoj tački ove istorije. Činjenica da je već u ekspoziciji junakova jedrina i snaga osenčena potonjim uvenućem, upućuje na to da tema ove pripovedne pesme nije topos nestalnosti i promenljivosti sveta (*mutability*), naročito negovan u romantizmu, koji bi trebalo da plastično i empatično izgradi srećno doba, da bi pad u nesreću bio što iznenadniji i šokantniji za saosećajnog čitaoca. Ovde nema takve napetosti: Simon Lee je u čitalačkom doživljaju od početka predmet opadanja. Štaviše, u podnaslovu je on već ostareo.

Priča o Simonu Leeju ne pripoveda se *ab ovo*, već se junak 'hvata' u naponu zrelog doba: „punih trideset i pet godina kao veseli lovac življaše” (PW 378:5-6). Punoća njegove snage, iako je iskazana kroz dinamiku kretanja (brzina koja nadmašuje ljude i konje, potera i jurnjava u lovu) nasuprot mirnom domaćinskom bitisanju (u terminima oranja i ratarstva), uokvirena je, začudno, auditivnim aspektom Simonovog bivanja u svetu: on sam je taj koji je, „kao ni jedan drugi čovek”, mogao tako snažno da duva u rog, da odjeknu „brda i doline”, a njegovo najveće uživanje, „od čega mu srce u radosti poskoči”, jesu glasovi puštenih lovačkih pasa. Okvir Simona Leeja je, dakle, zvuk koji on utiskuje u svet i zvuk koji svet utiskuje u njega, oba jedinstvena, intenzivna i radosna. Unutar tog egzistencijalnog i ekspresivno-impresivnog okvira smešteni su brzina i intenzitet lova. Reklo bi se da lov funkcioniše semantički na dva plana – na realističkom planu priče doslovno, kao odabrana karijera, a na simboličkom planu kao znak muškog, tragalačkog potvrđivanja u svetu, epske herojske slave u kontekstu privatnog i običnog univerzuma modernog doba.

Sama tačka obrta ima karakter potpune smene, kraja sveta, revolucije i apokalipse u mikrokozmu sekularnog Wordsworthovog mita. Uzvično najavljena (“But, oh the heavy change!”)¹⁵⁰, dodatno

¹⁵⁰ Ovaj uzvik mesto je nekonzistentnosti pripovednog standarda: prodor diskurzivnog procenjivanja i etiketiranja – dakle, komentarisanja – nije svojstvo balade. Njega u starijoj verziji nema, jer se u toj verziji, u sižejskom redosledu,

razjašnjena kao siromaštvo u kojem je stari Simon Lee lišen „zdravlja, snage, prijatelja i rodbine”, kao trenutak umiranja ne samo Gospodara, već i svega drugog što je prebivalo u Ivor-hallu (“Men, dogs, and horses, all are dead”), a on, poput Robinsona, lišen svakog društva, jedini preživljava („He is the sole survivor”). Promena stanja, dakle, ima karakteristike smene svetova, moguće ju je zamisliti kao nekakvu misterioznu pošast, kao kolektivno umiranje i gašenje svake snage, koje, opet, može biti dvojako čitano: s jedne strane, kao tipično baladno zgušnjavanje događanja bez previše eksplikacije, a s druge, ili kao simboličko predstavljanje starenja ili, drugačije kontekstualizovano, predstavljanje smene starog feudalnog poretka aktuelnim industrijskim kapitalizmom (na čemu će tumači Wordswortha koji inkliniraju novoistorijskom pristupu insistirati). U svakom slučaju, svet Simona Leeja zbrisan je, a on sam lišen je snage i zdravlja: što je, možda, najvažnije, a ni na koji način nije eksplicirano – on više nije lovac.

Praktično najduži segment prvog dela, čitavih 28 stihova, posvećeno je starom Simonu i njegovoj dotada nepomenutoj ženi Ruth,¹⁵¹ koja se u pesmu 'umeće' tek kada Simon više nije muževni lovac, već detaljno opisana jadna telesnost. Zamak je prošlost, a mesto zbivanja promenjeno: Simona, sa 'dopisanom' ženom, pripovedač smešta u blizinu vodopada ponad seoske ničije, odnosno zajedničke zemlje (simbolički se dovršava prelazak čitave pesme iz egzotičnog i arhaičnog prostora balade u ruralnu svakodnevicu *Lirskih balada* koja nije lišena ni naznake istorije i politike)¹⁵², gde se na komadu zemlje

kombinuju planovi prošlosti i sadašnjosti i nema oštrog razdvajanja koje počiva upravo na ovom uzviku. Samim tim, u staroj verziji tačka obrta nije naglašena, ali ni pripovedačev glas ne prodire mimo pričanja priče.

¹⁵¹ Ruth se u ranijoj verziji pesme pominje kao integralni deo i mladosti i starosti. Ova 'naknadnost' supruge provocira tumačenje u pravcu stereotipa vezanih za herojsku usamljenost mladosti naspram bračnog zajedništva zrelog doba, dakle, kao još jedan faktor koji doprinosi kontrastiranju ove dve etape.

¹⁵² Spominjanje zajedničke zemlje čiji deo Simonu mlađim danima prisvaja, predstavlja komentar vezan za pitanje ograđivanja te zemlje o kojem se politički i zakonski odlučivalo u parlamentu, a praktično se odvijalo tokom 18. veka, sve do 1845. godine. Ono je uzrok povećanja bede seljaka oko osiromašenih feuda i migracija

otetom od vresišta bavi upravo onim što ga kao lovca nije zanimalo – zemljoradnjom. Međutim, starac i starica jedva da šta svojom delatnošću postižu, ispošćeni i slabi, no, kako naglašava pripovedač, nemoguće ih je od rada odvući. Simon Lee je smaknut iz šuma, brda i dolina koji simuliraju slobodu i širinu mladosti u ravnu ograničenu i svedenu njivicu koja je metonimija njegove redukovane snage i navešćenog kraja života („Few months of life has he in store/As he to you will tell”). Insistiranje na telesnoj degenerisanosti i nemoći kontrapunktirano je aktivizmom, dočim je jedinstvenost i singularnost mladog lovca prevedena sada u dvojedinost, zajednicu sa ženom, tako da u ovom delu pesme i nemamo u središtu naslovnog junaka, već stari par. Konačno, ovaj deo pesme završava se slikom paradoksalne dinamike: što starac više radi, to su mu zglobovi otečeniji, odnosno, što se više trudi, to je nemoćniji, čime se dovršava slika starosti kao neumitnosti i odsustva kontrole. Vitez-lovac u bučnoj potrazi za plenom transformisao se u utvarnu figuru koja neprestano a neproduktivno radi.

Nije verovatno da će čitalac tokom prvih šezdeset stihova podozrevati da nema posla sa nekom od varijanti tradicionalne balade, ali će posle tog već solidnog broja stihova očekivati neku markantnu epizodu, koja će ovom rezimirajućem, panoramskom prikazu jedne sudbine dodati neko konkretno, scenično zbivanje, učiniti radnju dramatičnom, modifikovati istoriju u zaplet. Pesa je, međutim, na ovom mestu obeležena ozbiljnom frakturom: dotadašnji neutralni, objektivni, nedramatizovani pripovedač tradicionalne balade oglašava se sternovskom intruzijom:

*My gentle Reader, I perceive
How patiently you've waited,
And now I fear that you expect
Some tale will be related.*

ka gradovima, što dramatično uvećava gradsko stanovništvo, povećavajući, naravno i stopu kriminala i broj prosjaka, te otežavajući higijenske uslove urbanog življenja.

[...]
*What more I have to say is short,
And you must kindly take it:
It is no tale; but, should you think,
Perhaps a tale you'll make it.*

(PW 379: 61-64; 69-72)

Pripovedanje se prekida metanarativnom upadicom koja ne samo da raspričanošću podseća na Sternove i Fieldingove pripovedače, već se komunikacija s naraterom, kroz trostruko zazivanje „Čitaoca”, izvodi iz dvodimenzionalnosti teksta u virtuelno interaktivno okruženje pripovedača i naratera u kome se simulira istovremena empirijska prisutnost ove dve instance narativne komunikacije. U tom metaleptičnom hronotopu pripovedač je u stanju je da uočava čitaочеvo strpljenje, da pretpostavlja njegovu žeđ za pričom, da izneverava njegovo narativno očekivanje i da ga, poput subverzivnog pripovedača romana *Tristram Shandy*, poziva da sam sačini pripovest.

Na ovom važnom mestu Wordsworth, naravno, podriva baladnu vezanost za priče povišene emotivne vrednosti, odbija da pruži spektakl kakav publika balade traži i demonstrira vlastiti zazor pred preteranostima senzacionalističkih sižea. U Predgovoru drugom izdanju *Lirskih balada* on upućuje na dinamiku recepcije kakvu od svojih pripovesti očekuje, navodeći kao razliku u odnosu na „današnju popularnu poeziju to što osećanje koje se u njima [pesmama *Lirskih balada*] razvija daje značaj radnjama i situacijama, a ne radnje i situacije osećanju” (PW 735). Nije teško uočiti promenu poetičke i estetičke paradigme nastupajućeg perioda: uosećavanje je stav i doživljaj kojem romantički pisac stremlji, bilo da peva ili pripoveda. Adekvatno afektivno stanje čitaoca dalje semantizuje tekstualni materijal po načelu subjektivnosti i spontanosti: čitalac čije su strune u rezonanci s pesnikovim vlastan je i sposoban da proizvodi značenja datog teksta. U osnovi ovakvih romantičarskih zamisli implicirane su ideje o tekstualnoj polisemiji, o suštinskoj fragmentarnosti izolovanog

teksta i punoći koju tekstu daju kontekst i sâmo čitanje. Konačno, implicirana je zamisao o značenjskoj otvorenosti dela koje ne samo da trpi lična, subjektivna i raznolika čitanja, već i na njih aktivno poziva. Na taj način, reklo bi se, treba razumeti stihove koji vele da pesma „Simon Lee” nije priča, ali da čitalac, razmislivši, može od nje svoju načiniti. Možda bi se moglo ići i korak dalje i zapaziti da pripovedač priču vidi kao vrstu načina razmišljanja, kao matricu duha, onako kako o naraciji razmišlja kognitivna lingvistika: samim tim je moguće „pronazati priče u svemu”. Da rezimiramo: u drugom delu pripovedač stupa u dijalog sa naraterom, obelodanjujući poetičku transgresiju koja se unutar pesme vrši, svedočeći o tome da ova pesma nije priča (pa onda ni prava balada), ali da aktivan čitalački duh neće imati problema da, vođen pravom emocijom, rekonstituiše tekst u pripovest.

Narednih dvadeset stihova pripovedaju zgodu koja sasvim odgovara Jamesovom pojmu 'istaknutog događaja' (*discriminated occasion*): scenično je prikazan susret pripovedača i starog Simona „jednog letnjeg dana”. Preciznije, pripovedač nailazi na Simona koji pokušava da iskoreni truli panj. Spoljašnjom fokalizacijom kroz dramatisovanog intradijegetičkog pripovedača opisano je kako svi Simonovi nasrtaji sekirom panj ni ne dotiču, kako pripovedač nudi pomoć, te uzima sekiru i jednim zamahom obavlja posao i konačno kako Simon neverovatno obilno i ganuto zahvaljuje. Zbivanje ove epizode banalno je i nedramatično, bez rasta i raspleta, spada među tipične Wordsworthove obične, svakodnevnog događaje koje treba zadahnuti novinom i moguće ga je svesti na parafrazu poput ove: „što starac nikako nije uspevaio dugo se i uporno trudeći, to je mlad čovek jednim zamahom obavio”. Sama dogodovština ište nekakvu značenjsku dopunu, koja će usmeriti razumevanje ili dati poentu: priča o tome kako je mladić fizički snažniji od starog čoveka nema gotovo nikakav iskazni ili pripovedni potencijal.

Konačno, pesma se završava katrenom koji jedini 'nalikuje' lirici i koji je uveden i od ostalog teksta odvojen crtom, tipografskom cezurom, što upućuje na diferenciju i ucelovljujući značaj završetka:

—*I've heard of hearts unkind, kind deeds
With coldness still returning.
Alas! the gratitude of men
Has oftner left me mourning.*

(PW 379: 93-96)

Poslednji katren iskazuje emociju pripovedača i rezonovanje vezano za njegov doživljaj sveta i ljudskog ponašanja. Oblikovan je kao paradoks: žalost češće izaziva ljudska zahvalnost nego nezahvalnost i neosetljivost tvrdih srcâ, a razumljivost mu počiva na celini upravo završene pesme. Doista, melanholija, seta i nostalgija kojima se figuriše prezentno stanje naslovnog junaka proističu iz ukupnosti njegove istorije dopunjene konkretnom sceničnom epizodom, u odnosu na koju čitavu baladnu povest vidimo kao predistoriju ili ekspoziciju, a čitavu tu priповest o Simonu Leeju kao predigru, podsticaj i impuls 'pripovednom ja' da se suoči sa fenomenom gubljenja snage i moći u starosti. Stoga se opravdano postavlja pitanje o pravom junaku ove pesme, i o pravom predmetu pesme. Zamislivo je, naime, razmatrati ovu pesmu tako da se pripovedač, odnosno iskazni njen subjekt vidi kao središte, a čitava pesma kao setna autodijegeza o dolasku do jedne paradoksalne spoznaje.¹⁵³ U tom slučaju fragmenti balade podređeni su pripovesti o refleksivnom i emotivnom sopstvu koje spoznaje svet i koje pesmu o tom spoznavanju iskazuje. Dominanta bi tada, dakle, bila lirska, kao što je poenta pesme lirska, mada bez prethodne naracije nerazumljiva. Sam Wordsworth u Predgovoru veli da je njegova namera u ovoj pesmi bila da čitaoca uputi na „način kojim bi iz običnih moralnih čuvstava dobio drugačije i lekovitije utiske od onih na koje smo naviknuti da iz njih dobijamo”. Analogno tome, lirsko i narativno unutar ove pesme,

¹⁵³ Uzgred, ova poenta, kako navode neki proučavaoci Wordswortha, sadrži i polemičke elemente vezane za neke Godwinove ideje iz *Političke pravde* (1793).

oneobičavajući jedno drugo, dezautomatizuju čitalačku percepciju, šire prostor doživljaja i razumevanja poezije.

5.3. Bajka i autobiografija: „There Was a Boy“

Pesma „Bio jedan dečak” (“There was a Boy”) docnije će biti uvrštena u Prvu knjigu *Preludijuma*, pa se onda smisao bitne epizode iz narativa o razvoju pesničkog duha natkriljuje nad interpretacijom. Već svojim naslovom, što je istovremeno i početak teksta, upućuje na nepotpunu uvodnu formulu bajke u kojoj se potvrđuje egzistencija predikata i to predikata koji, zbog neodređenog člana, funkcioniše kao konotirajući operator (Kanjo, 1995: 100). Uspostavljena je, dakle, logička shema početka priče,¹⁵⁴ a ono što kao žanrovsko očekivanje uspostavlja ova formula jeste nastavak u kojem objekat formule postaje subjekat narednih rečenica (i ujedno akter dešavanja). Međutim, pesma izgleda ovako:

*There was a Boy; ye knew him well, ye cliffs
And islands of Winander!--many a time,
At evening, when the earliest stars began
To move along the edges of the hills,
Rising or setting, would he stand alone,
Beneath the trees, or by the glimmering lake;*

(LB 130: 1-6)

Nakon ortografski snažnog odvajanja uvodne pripovedne formule, sledi promena smera obraćanja: pretpostavljena ili podrazumevana publika kojoj pripovedač priča a kojoj se ne obraća, transformiše se u oživljeno i u komunikaciju pozvano „stenje i ostrvlje Winandera”. Istovremeno, apostrofski zazvano „stenje i ostrvlje” postaje vokativni subjekat rečenice u kojoj dečak nastavlja da bude objekat. Uprkos gramatičkoj doslednosti polurečenica u kojima „dečak” vrši objekatsku funkciju, semikolon rečenicu zaokreće i lomi na jedan složeniji način.

¹⁵⁴ Odsustvo jezičkog označavanja vremena i mesta u uvodnoj formuli nije neophodno za njeno potpuno funkcionisanje. Mnoštvo bajki otpočinje rečenicom u kojoj se samo utvrđuje egzistencija predikata (Kanjo 1995: 100).

Imajući u vidu činjenicu da pripovedanje (ili kako Greimas kaže, „pripovedanje-predočavanje”) kao jezičko posredovanje događaja od strane pripovedača (nasuprot dijalogu u kojem govore likovi) ima osobinu da generiše semantičku izotopiju teksta, dočim „poseduje nulti pragmatički smisao” (Kanjo 1995: 98), konstatujemo da početak “there was a boy” nema pragmatički potencijal i uspostavlja inicijalnu logičku shemu u koju se dalji semantički elementi smeštaju. Dijaloški nastavak rečenice podriva, dakle, narativni početak pragmatičkim nabojem apostrofe, uspostavljaajući čitav niz kontrasta između početka i ostatka rečenice, odnosno između „dečaka” i „stenja i ostrvlja”. Prvi kontrast pripada ravni referencije i odnosi se na razlikovanje bića i stvari, odnosno živog („dečak”) i neživog („stenje i ostrvlje”). Ovaj kontrast biva izvrnut upravo suprotstavljanjem preterita početka priče i prezenta apostrofe, čime se sugerše prošlost i odsutnost „dečaka” nasuprot sadašnjosti i prisutnosti „stenja i ostrvlja”, a imajući u vidu čitavu pesmu, već u ovom uvodnom nepotpunom distihu sugerše se dečakovo mrtvilo naspram oživljenosti kamenog predela. Dečak je predmet pripovedanja, a „stenje i ostrvlje” sagovornici pesnikovi; dečak je smešten u prošlost, usamljen i izolovan u njoj, dok 'na sceni' stoje lirski subjekt i kameni predeo.

Pesma ipak u nastavku uzima smer pripovedanja, predočavajući smisao tvrdnje “ye knew him well” iz prve rečenice, ali to čini na način pomalo neuobičajen za pravu radnju. U stihovima 2-6 postavlja se scena na kojoj sada stoji dečak (rano večer, prva zvezda nad brdima, dečak stoji sam pod drvećem, kraj jezera), ali je singularnost prizora podrivena iterativnošću (“many a time”, “would stand alone”). Dakle, sagovornici lirskog subjekta iz 'sadašnje' scene, postaju nemi svedoci dečakovog bivanja u prošlosti, svodeći se na svoj 'prirodni' status elementa pejzaža. Dečak, konačno, zauzima poziciju subjekta, odnosno aktera zbivanja – glavnog junaka pripovesti. Ipak, pripovest nema uobičajen oblik naročitog zbivanja što raskida kolotečinu (koje počinje pomoću *discriminated occasion*), već upravo upućuje na redovno

ponavljanje određenog ponašanja. Iterativnost koju signalizira glagolsko vreme, ipak, nema oblik dosadnog, rutinskog ponavljanja, već modalnošću sugerise jedinstvenost događaja koji, uprkos ponavljanju, čuva svoju posebnost. Tako se u narednih dvadeset stihova odvija, makar i repetitivno, zbivanje iz kojeg se može apstrahovati punovažna fabula: dečak sklapa ruke i kroz njih oponaša glasanje sove; potom sluša odziv ptica umnožen ođecima; a onda, kad nastupi tišina, dešava se nešto što je teško precizno opisati u terminima materijalnog, spoljašnjeg zbivanja, ali recimo da se može parafrazirati kao primanje utisaka u duh dečaka koje se dešava bez učešća njegove svesti, odnosno volje. Ono što ovaj deo zbivanja čini narativno 'slabim', osim činjenice da centar pripovesti čini događaj koji se stalno ponavlja, jeste i ovaj poslednji segment u kojem se dešavanje pomera iz prirodnog ambijenta (i spoljašnje 'sceničnosti' i događajnosti) ka duhu dečaka, odnosno psihološkom ili spiritualnom zbivanju. Način na koji je predloženo ovo kretanje spoljašnjeg prizora u duh dečaka sugerise da se sveobuhvatnost onoga što se vidi, uključujući i odraze u jezeru i odjeke u planinama, dakle čitav svet stvarnosti i privida, utiskuje, ulazi u srce i um dečaka, nezavisno od njegovog htenja.¹⁵⁵ Neosetnost prelaska sa spoljašnjeg na unutrašnje zbivanje postignuta je grafičnošću prizora i potencijalnom doslovnošću upotrebljenih glagola („*nosi duboko u srce*”, „*ulazi neopaženo u um*”), koji omogućavaju da gotovo vizualizujemo ili makar dijagramski predložimo duhovno kretanje. Zahvaljujući tome, fabularnost ovog segmenta ostaje očuvana, a na tu shemu zbivanja jukstaponirana je gusta mreža tipično lirskih elemenata atmosfere i odnosa (kontrasti i paralelizmi usamljenog huka lažne sove,

¹⁵⁵ Pasivnost dečaka kao *tabule* u koju se Priroda utiskuje i aktivnost imaginacije lirskog subjekta mogle bi predstavljati potencijal opozicionalnog posmatranja dečaka i pesnika, u duhu tenzije (odnosno disjunkcije prirode i poezije) koju notira Hartman (1964: 218), između autonomije imaginacije kojom se pesnik potvrđuje kao jedinstveni subjekt, odnosno identitet i 'pečata' kojim ga priroda pridružuje ostalim svojim tvorevinama, čime se naglašava pesnikova istovrsnost i združenost s drugim ljudima, njegov društveni i komunalni aspekt. Pesnik koji stoji nad dečakovim grobom mogao bi tada biti tumačen kao slika trijumfa samosvesne imaginativne individue nad pukim, neosvešćenim prirodnim bićem čoveka.

galimatijasa hukanja, odhukivanja i odjeka, te tišine; pridevi koji šire semantičko polje slike, i slično).

Treći deo pesme pruža se u nastavku kao nova strofa. Ovaj manevar „jake” segmentacije upućuje na bitniju promenu smeru pesme, naročito kada se ima u vidu činjenica da je ovo jedino mesto na kojem je ova pesma u blankversu grafički podeljena. Unutar strofe moguće je uočiti tri celine koje se podudaraju sa gramatičkim rečenicama. Prvu predstavlja tipičan pripovedni iskaz u kojem se saopštava događaj – dečakova smrt, koja ga je, u dvanaestoj, otela prijateljima. Ovaj događaj može biti tretiran kao jedino singulativno događanje u čitavoj pesmi (osobena je ironija što je reč o događanju koje po svom sadržaju i ne može biti drugačije nego singulativno), prva prava konkretizovana i izdvojena vremenska tačka koja, prema Jamesu, signalizuje početak prave radnje. Ako bismo razmišljali u tom pravcu, nema nam druge no da zaključimo da je čitava prva (i obimom duplo duža) strofa pesme predstavljala jednu vrstu predistorije, odnosno ekspoziciju (Sternberg 1993: 19). Sledstveno tome, ako Dečakovom smrću otpočinje zaplet, malo je verovatno da je Dečak glavni junak, odnosno nosilac zbivanja u pesmi. To nas, dalje, vodi do pitanja o pravom glavnom junaku i, naravno, o pravom zapletu pesme.¹⁵⁶ Druga rečenica druge strofe ne pruža direktan odgovor, ali predstavlja most prema segmentu koji je postavljen na mesto završetka ili zaključka, u kojem nalazimo tražene odgovore. Štaviše, druga rečenica je puka narativna pauza, u kojoj se veliča lepota predela gde je Dečak rođen i odgajan, i postavlja ambijent za nastavak - padina sa crkvenim dvorištem (koje je, tradicionalno, po selima služilo i kao groblje) ponad seoske škole – tipičan isečak Wordsworthove „humanizovane prirode” (Durrant 1969: 37). Upravo taj

¹⁵⁶ Ovo bi se pitanje moglo još zakomplikovati činjenicom da je rana, nikad štampana verzija pesme, pronađena među Wordsworthovim rukopisima, napisana u prvom licu, odnosno da je Dečak iskazni subjekt pesme. Taj podatak nagoveštava dvojništvo Dečaka i lirskog subjekta: Dečak doista odgovara zaljubljeniku u prirodu koji poseduje vrtoglavu energiju i ekstatični intenzitet – „apetit”, kako će to Wordsworth nazvati u „Tinternskoj opatiji” – i može se poistovetiti s mladim ja njegove poezije.

prostor, koji je spona dva vremena ove pesme – prošlosti Dečakovog života i sadašnjosti lirskog subjekta – uvodi glavnog junaka u vizuru čitaoca. Lirsko 'ja' pesme telesno se ovaploćuje kao šetač koji često (opet iterativ) u letnje večer naiđe tim putem, te zastane i dobrih pola sata odstoji, u tišini, nad Dečakovim grobom. Ja koje šeta i u šetnji naiđe na nekakav predmet, mesto ili prizor oko kojeg se razmotava priča tipičan je Wordsworthov postupak, kako bi formalisti rekli, motivacije pripovedanja (na različite načine ovu matricu variraju i tako međusobno neslične pesme kakve su „Tintern Abbey”, „I wandered lonely as a cloud” ili „Resolution and Independence”). U ovoj pesmi matrica je prepoznatljiva, ali je postavljena naglavce: tipično Wordsworthovo počinjanje šetnjom bez cilja i iznenadnim, afektivno nabijenim uočavanjem nekog objekta, čime se potencira subjektivnost doživljaja i značenja, ovde je ostavljeno za kraj, dok početak sugeriše objektivnost Dečakove egzistencije, nesumnjivost njegovog bivanja na zemlji. Na sličan, faktualan način ispričana je (možda bi bilo preciznije reći – konstatovana) Dečakova smrt. Umetnuta predistorija pesnikovog¹⁵⁷ nemog stajanja pred Dečakovim grobom (istovremeno i sadržaj njegove prećutane kontemplacije) posredovana je kao priča o ponavljanom Dečakovom izletu u planine. Vidljive su, dakle, dve fabularne linije: jedna smeštena u prošlost, o Dečakovim bavljenjima po vrletima Winandera, i druga u fikcionalnom prezentu, o pesnikovom zaustavljanju kraj Dečakovog groba. Prva je omeđena utvrđivanjem Dečakovog postojanja i saopštenjem o njegovoj smrti, dok je druga 'završena' tišinom i mehaničkim krajem pesme. Junak i akter prve je Dečak, druge iskazni subjekt. Sledstveno tome, prva je pripovest u tradicionalnom trećem licu, druga u prvom. Njihova povezanost u celinu zajamčena je predmetnošću Dečakovog groba i svestremljenošću prirodnog ambijenta u kojem se zbivanje pesme odvija. Linearnost vremena razdvaja ove dve pripovesti i otuda se one na planu fabule vide

¹⁵⁷ Ne gubi se iz vida razlikovanje pesnika kao realne autorske osobe od *pesnika* - virtuelnog konstrukta koji iskazuje pesmu.

kao dva odvojena niza, dok cikličnost života i smrti, detinjstva i zrelosti, radosti i melanholijske, starog i novog, prepliće ove dve fabule u dve priče o istom.

6. IZMEĐU NARATIVNOG I LIRSKOG

Dve pesme koje ilustruju neodlučnost oko dominantnog modusa odabrane su da pokažu suprotne pravce podriivanja matrice kojom pesma počinje i kojom se, onda, kreira žanrovski standard i čitalačko očekivanje i dekodiranje. Prva počinje kao balada, odnosno kao narativna pesma, a završetkom narativ stavlja u drugi plan; druga počinje kao deskripcija i izrasta u pripovest.

6.1. Putovanje bez kraja: „Strange fits of passion“

Ne samo da se kritičari slažu oko inicijalne pozicije ove pesme u *ciklusu* pesama o Lucy – što je čini jedinstvenom – već je takvom čini i njena baladna forma. Balada otvoreno stavlja do znanja da je prevashodni interes pesme pričanje priče. To se eksplicira prvim stihom koji je ujedno i operativni naslov pesme. Njegova je funkcija najavna: poput Boccacciovih ili Fieldingovih parafraza kojima otpočinje svaka novela ili poglavlje, njime se rezimira zbivanje čitave pesme. Iako nije lako uočiti srodnost između prilično ozbiljnog Wordswortha i pomenutih vedrih i šegačenju sklonih mudraca, analogija u postupku 'otvaranja' teksta mora biti uspostavljena.¹⁵⁸

Prvo, rezimirajuća parafraza predstavlja usmeravanje pažnje čitaoca na odabrane pojmove, odnosno na aspektovanje čitave pripovesti koje se parafrazom naglašava. „Čudna navala strasti“, reklo bi se na prvi pogled, jeste tematsko središte ove pesme – ne snaga ljubavi, ni ljubavnička čežnja, akamoli Lucy. Možda bi se moglo ići i korak dalje, s tvrdnjom da čak ni navala strasti nije u pravom smislu

¹⁵⁸ Nešto drugačiju analogiju – prema gotskoj fikciji - uspostaviće Hartman navodeći ovu pesmu kao primer Wordsworthovog baratanja osećanjima straha i užasa, mada sasvim mimo manira savremenih mu pisaca gotske provenijencije (2006: 8).

reči centralna, već pravo srce pesme predstavlja uvid, spoznaja do koje lirski subjekt, preko „čudne navale strasti” dolazi, a koja nije direktno iskazana u pesmi, već je, u poznatom Wordsworthovom maniru (Hartman, 1975: 204), iako verbalno odsutna, utisnuta kao negativ onoga što jeste kazano. Upotrebljeno glagolsko vreme (*Present Perfect*) svedoči o sadašnjem dejstvu uvida koji je kao prošli događaj retrospektivno ispričavan kroz ovu baladu. Sam glagol (po)znanja (*know*) preuzima smislaoni centralitet: snaga strasti nemušta je ako ne dovede do spoznaje, ako ne postane i sama kontemplirana. Na raznim mestima u Wordsworthovoj poeziji i predgovorima nailazi se na ovu temeljnu psihološku i epistemološku poentu, uključujući i čuvenu definiciju poezije kao „spontanog izliva snažnih osećanja” kojih se „u miru opominjemo” (Preface, PW: 735, 740), kojom pesnik postulira značaj snažnih emocija i emotivnih reakcija na lepotu ili intenzitet čulno opažljivog sveta, dajući im, štaviše, status izvora svakovrsne duhovne aktivnosti – u duhu Rousseauovog „prije sam počeo osjećati nego misliti”(1982: 10) – ali i njihovu nedostatnost, nepotpunost, sirovost ukoliko se duh na njima zaustavi. Kontemplacija vlastitog emotivnog reagovanja tek je aktivnost duha: u njoj se imaginativnim uspostavljanjem veza s postojećim doživljajima i iskustvima, u sameravanju smisla i značaja koji pojedinačni emotivni događaj ima za subjekta, sama emocija osvešćuje, u izvesnom smislu duhovno modifikuje i multiplikuje, dovodeći ne samo do uvida, već i do novog emotivnog stanja što dolazi kao posledica imaginativne reminiscencije. Nije teško u ovom procesu prepoznati romantičarskog udvojenog, ironijskog subjekta, koji oseća i misli sebe mislećeg i osećajnog. Lirski subjekt ove pesme upoznaje – prvi put susreće, i spoznaje – dolazi do uvida (o čijoj trajnosti i prezentnosti svedoči sadašnji perfekt) navalu strasti, koja ima karakter napada, iznenadnog i snažnog ekcesa, koji je čudan i stran u bar dva značenja – nikad do tada doživljen i neobičan zbog odsustva jasnog kauzaliteta.

Čudnovatu spoznaju pesnik je nameran da iskaže, a ovaj iskaz o nameri krije tri bitne tačke. Prva je vidljiva u drugom stihu pesme, gde iskazni subjekt daje samoj nameri izvesnu hrabrost ili drzovitost, predstavljajući svoju intenciju kao usuđivanje (“I will dare to tell”). Nemoguće je ne zapitati se otkuda ideja da je potrebna hrabrost da se posreduje stečeno znanje: dolazi li ta nužda od prirode samog znanja ili možda od prirode metoda kojim se do znanja došlo. Na ovo pitanje će biti nužno da se vratimo posle analize čitave pesme.

Druga važna tačka iskazana je poslednjim stihom prve strofe (“What once to me befell”) u kojem se nedvosmisleno sadržaj pesme obeležava kao pripovest. Dva su bitna parametra tradicionalne naracije naznačena ovim stihom: događajnost (*befell*) i karakter specifičnog, pojedinačnog iskustva, odnosno događaja koji se desio u nekom trenutku istorije iskaznog subjekta i sada se retrospektivno pripoveda (*once*). Pripovedanje je naznačeno i odabirom glagola *tell* u drugom stihu; možda je preslobodno, ali je moguće stipulirati da je Wordsworth prvo i odabrao glagol *tell*, naznačavajući karakter pripovedanja, pa tek onda rimovani glagol *befell* među mnoštvom glagola zbivanja.

Konačno, treća tačka bi bila namenjivanje čitavog iskaza (pesme, dakle, kao poruke) isključivo jednom tipu publike – Ljubavniku, odnosno Zaljubljenom. U trećem stihu vidljivo je da se pesma smatra govorom, jer se Ljubavnikovom uhu upućuje (“in the Lover’s ear”). Ova auditivna i kolokvijalna komponenta konvencionalna je za baladu koja se sluša i koja ima karakter obaveštavanja i izveštaja u usmenoj kulturi srednjovekovne i renesansne Engleske, Irske, Škotske i Velsa: Wordsworth nesumnjivo poseže za ovim karakterom neposredovanosti direktnog obraćanja. Birajući Zaljubljenog za ekskluzivnog naratera svoje pripovesti, sužavajući time obuhvat potencijalne publike, Wordsworth opet iskazuje najmanje dve poente. Jedna se tiče karaktera poruke, a druga karaktera primaoca. Oba se, naravno, preslikavaju na samog pošiljaoca, odnosno autora. Spoznaja koju pesma posreduje evidentno je smisljena i značajna samo Zaljubljenom. Ona poseduje

karakter povlašćenog znanja razumljivog samo emotivno aficiranom Ljubavniku. Istovremeno, samo je Ljubavnik sposoban da poruku na adekvatan način primi, da je dešifruje zahvaljujući kodu koji kao zaljubljeni poseduje. Implicitno nam se kroz ovu konstelaciju konstruiše i pošiljalac, odnosno narator/iskazni subjekt koji je znalac tog posebnog znanja, vlasnik otkrivenja koje bi da podeli sa srodnim duhom – gde srodnost podrazumeva emotivnu ekvivalentnost i njoj prikladno posedovanje šifre, tajnog pisma, kojima se pesma tumači i znanje prima. Zajedničko iskustvo iskaznog subjekta i njegove publike predstavlja naročiti jezik kojim poruka progovara i time se stvara jedna vrsta tajnog društva ljubavnika koji na naročiti način opšte među sobom. Srećom, iskustvo zaljubljenosti dovoljno je rasprostranjeno u čovečanstvu da pesma doista samo neznatno sužava polje dejstva, dok, što je kudikamo važnije za ovu analizu, specificira domen i kôd u kojem treba tragati za njenim značenjima.

U narednih pet strofa sledi narativ o putu zaljubljenog 'govornika' do kućice voljene Lucy koji sadrži, umesto očekivanog afektivnog sadržaja vezanog za čežnju i nestrpljenje zaljubljenog, prilično detaljan empirijski izveštaj o kretanju lirskog subjekta, konja i meseca koji bi se časkom mogao prikazati kao zadatak iz geometrije. Izneveravanje konvencionalnog očekivanja nije svedeno samo na smenu očekivanog sadržaja neočekivanim: sadržaju pripovesti koja čini glavninu pesme manjka pripovedni potencijal. Uspon konjanika zagledanog u mesec iz podnožja brda do kućice na vrhu predstavlja radnju nimalo uzbudljivu, fabulu koja se ničim ne preporučuje čitaočevom zanimanju. Zbivanje kojim Wordsworth ispunjava najveći deo pesme nije dramatično, ni na način balade, niti na način pripovedne proze poznog 18. ili ranog 19. veka. Hartman će duhovito locirati parodičnost odnosno podrivanje baladne brzine pripovedanja u slici najsporijeg među baladnim konjima: umesto galopa, kao u *Lenori* ili *Vilinskom kralju*, ovde se jahanje rastače u sanjarenju, a na kraju pesme čak ostaje nejasno da li je jahač stigao na cilj (Hartman, 2006: 9). Wordsworthova retorika, oslonjena na ritam

i formulaičnost balade, unekoliko maskira ovu subverziju. Jasno je da ova balada, između mnogih drugih pesama, ilustruje Wordsworthov pesnički 'zadatak' da dâ čar novine događajima inače svakodnevnim i običnim. Međutim, ono što doista na sebe skreće pažnju jeste način na koji Wordsworth ovo čini, jer se ispostavlja, da je Wordsworthova poetska inovacija plod vrlo lucidnog i znalačkog formalnog eksperimenta na planu modusa i žanra, a ne samo zamena uzvišenog sadržaja niskim i banalnim, te naturalizacija jezika u pravcu kolokvijalnog tona.

Priповest počinje vremenskim usidrenjem događaja – onog *once* iz prve strofe. Svaka priča zauzima deo nečije životne istorije i konstituise neki aspekt ili segment čovekovog identiteta: priča formira i onoga ko je kazuje, i protagonistu, i onoga ko je sluša. Zato je u svakoj Wordsworthovoj pesmi smeštanje u istoriju ne samo bitan aspekt, već i najčešći vid 'otvaranja' (dovoljno je uočiti *when, while, once* u početnim stihovima gotovo svake pesme, precizno vremensko lociranje u naslovu ili pak konkretne temporalne čvorove poput čuvenog "Five years have past" na početku „Tinternske opatije“). Zbivanje u linearnoj istoriji sveta ove pesme smešteno je u ono doba kada je voljena svakog dana svežinom podsećala na junsku ružu ("When she I loved looked every day/Fresh as a rose in June") – čime je Lucy određena pre svega mladošću kao vrhuncem vitalnosti. Svežina kao ključni atribut upućuje na onu fazu u kojoj je smrt još nevidljiva, u kojoj nema naznake svenuća i starenja. To je postavka neophodna za razumevanje pesnikovog šoka na kraju pesme.

Dodatna odrednica koja je takođe vezana za vreme, mada u drugačijem ključu – jeste mesec. Čitava se priповest odvija „pod večernjim mesecom“, čime se dakako precizira doba dana, ali i etablira bitan član zbivanja, drugi protagonista kretanja/putovanja naspram zaljubljenog pesnika – mesec. Hartman će takođe naglašavati specifičnu funkciju meseca u ovoj pesmi – ne kao pasivnog simbola iz pozadine, već kao aktera (2006: 9). On neće biti kapitalizovan ni na jednom mestu

u pesmi (za razliku od prirode u 16. stihu), što znači da Wordsworth ne čini ništa da ga proizvede u biće naspram lirskog subjekta. Mesec, na tipično vordsvortovski način, ostaje član kosmičkog okvira pesme, nebesko telo koje se kreće svojom pravilnom, izračunljivom orbitom. Kretanja zvezda i planeta Wordsworthu, koji je solidno matematički obrazovan i upoznat s osnovama savremene astronomije, predstavlja stabilnost u neprestanom kretanju, veliki zakon koji vlada univerzumom, odnosno oduhovljenom prirodom. Ono daje ritam vremenu prirode i čoveka i, kako ćemo videti u najpoznatijoj pesmi o Lucy, orkestrira život materije u kosmosu.

Mesec je, dakle, akter pravilnog kretanja, i pod njegovom svetlošću protagonista i kazivač pesme „zaskrenu” ka Lucynoj nastambi (“I to her cottage bent my way”). U izvesnom smislu bi se opet moglo govoriti o sažimanju pesme u distih: mesec se kreće mehanički zakonomerno, a lirski subjekt vrluda među svojim opažajima i mislima, tako da se na kraju pesme stiče utisak da mesec dovodi mladića do spoznaje, premda ne čini doista ništa izvan svog večnog kruženja.

Kontakt između protagoniste pesme i meseca uspostavlja se eksplicitno na početku treće strofe (“Upon the moon I fixed my eye”) i stoji kao konstanta sve do kraja šeste, kada mladić stiže do kraja ‘putovanja’. Tokom puta mladićevo oko klizi po prirodnom okruženju – prostrana utrina, staza uz brdo, voćnjak, te konačno krov kolibe – ostajući i dalje fiksirano za mesec (“And all the while my eyes I kept/On the descending moon”). Mladić se penje uz brdo, dočim je mesec u silaznoj putanji – što je posledica relativnosti percepcije usled zakrivljenosti zemlje. Istovremeno, i iz istih razloga, mesec se, kao i mladić, približava Lucynoj kućici. Time se gradi prividni paradoks opozitnog a istosmernog kretanja protagoniste i meseca, uspostavljen fokalizacionim centrom pesme koji je smešten u iskaznog subjekta (narator je i fokalizator). Ovakav odnos junaka i meseca gotovo se može čitati kao sukob, odnosno kao odnos junaka i antijunaka u bajci: obojica imaju isti cilj (Lucy), iako su im kretanja različita.

Takođe se može zapaziti da na strani zaljubljenog stoji još i jedna doza insistiranja na napredovanju i neodustajanju, na izvesnoj istrajnosti, ali je najzanimljivije to da je ta crta volje da se put savlada podeljena između konjanika i njegovog konja (“my horse drew nigh”; “we reached the orchard-plot”; “we climbed”; “my horse moved on ... we raised and never stopped”). To ’mi’ ove pesme jeste zamenica koja se odnosi na subjekte kretanja, ono ’ja’ koje hodi ka Lucynom boravištu neodvojivo je od svog konja, od instrumenta kretanja, čiji korak daje ritam vremenu koje u putu protiče. Neprekidnost kretanja odmerena kloparanjem kopita, što liči na otkucaje sata, zvučna je slika hronološkog linearnog vremena mladića i Lucy, to je vreme istorije i epsko vreme u kom se odigravaju događaji. To je vreme prolaznosti i smrtnog čoveka.

U narativnom delu pesme, dakle u unutrašnjih pet strofa, međutim, vrlo istaknuto, iskazuje se i ’ja’ koje je vezano za pet predikacija, od kojih je samo prva (“I to her cottage bent my way”) vezana za kretanje ka Lucy. Put je poveren konjičkom paru i pomalo začudnom ’mi’ unutar ljubavne i ljubavničke tematike. Ono što lirski subjekt u gramatičkoj jednini čini vezano je na početku za objavu ljubavi prema Lucy (“When she I loved”) i ima karakter atributa/apozicije unutar rečenice – dakle, nije prava predikacija, već način predstavljanja devojčinog identiteta. Dve su vezane za gledanje u mesec (“I fixed my eye; my eyes I kept”) i to s naglašenim održavanjem tog vizuelnog kontakta. Mesec na nebu deluje kao da stoji i ove konstrukcije u kojima mladić mesec fiksira i drži na oku uspavljuju pažnju svojom običnošću – svojom verbalnom neutralnošću – jer jesu deo svakodnevnog, kolokvijalnog jezika i iste takve predstave o putovanju tokom kojeg se pogleduje u prividno statičan mesec, za kojeg se tokom vremena uočava da se pomerio. Mesečevo kretanje je nevidljivo kao akutno kretanje, o njemu se posredno zaključuje poređenjem pozicija u različitim tačkama vremena. Mesec po nebu neopažljivo klizi, a lirski subjekt koji ga okom fiksira mesec karakteriše

kao 'tonući' i 'silazeći' ("sinking", "descending"), dakle glagolskim pridevima, koji mesečevom kretanju daju trajnost, karakter ravnomernog i neprestanog kretanja (nasuprot tome, konj koji se kreće ritmično, u diskretnim jedinicama, korak po korak, ubrzava na jednom mestu u trećoj strofi). Kontinuirano potonuće i silazak meseca ka brdu na čijem je vrhu Lucyna kućica i diskontinuirani, ritmom kopita obeleženi uspon konjanika ka istoj tački na vrhu brda, ma koliko ličili na jednostavnu astronomsku geometriju, sučeljavaju se unutar ove pesme i to je ključno mesto narativne tenzije – konflikt čije se razrešenje očekuje u raspletu. Ranije spomenuta analogija s junakom i antijunakom bajke upućuje na rivalitet i istovrsnost cilja ove dve uloge u narativu – gde cilj jeste stizanje do Lucy. Mladić se trka s mesecom, držeći rivala na oku.

Unutar ove pripovesti o putovanju, pravoverno oslonjene na glagole radnje koji konstituišu događajnost kao osnovu naracije u središnjem delu pesme, umetnut je pomalo nejasan distih. Naime, stihovi 17-18 ("In one of those sweet dreams I slept/Kind Nature's gentlest boon!") upućuju na snoliko stanje protagoniste tokom njegovog puta, opisano tako kao da predstavlja iskorak iz realnosti, doslovno kao spavanje na javi. U narednom, 19. stihu, se pak uspostavlja specifična napetost između tog spavanja i budnog stražarenja nad mesečevim kretanjem. Sve to vreme, veli lirski subjekt, „na oku držah mesec što silazi” ("And all the while my eyes I kept/On the descending moon"). Ovim se dodatno senči konfrontacija junaka i meseca, junaka koji poput lovca, ni u snu ne prestaje da bude na oprezu.

Posebno je pitanje prirode tog snovnog stanja koje je „najnežnija blagodat dobrohotne Prirode”. Na početku pesme "A slumber did my spirit seal" dremež je zapečatio duh lirskog subjekta, dremež koji onda biva opisan kao stanje duha koji još ne poznaje smrt i koji ne zna ništa o prolaznosti vremena i privremenosti čoveka na zemlji i kojem se ljudi, pa onda i voljena, pokazuju u iluzornoj slici večne i nedodirljive mladosti. To stanje duha osobeno je za doba mladosti, za prelazno doba

između detinjstva i zrelosti – a sam prelaz predstavlja dolazak do uvida u čovekovu konačnost. Pesme o Lucy govore upravo o tome: o mladiću koji se susreće sa smrću, na posredan način, kroz iskustvo gubitka voljene. Kontempliranje gubitka važna je faza u Wordsworthovoj autobiografiji duha, a pesme o Lucy predočavaju šok pred dotad nezamislivom mogućnošću da sreća i lepota u momentu iščeznu iz sveta. Neretko se u tumačenjima ove pesme nailazi na razumevanje ovih stihova kao ispovedanja pesničkog identiteta: lirski subjekt posreduje svoju sanjarsku prirodu koja ga predstavlja kao pesnika. Wordsworthova zamisao o pesniku, međutim, slabo se oslanja na ideju o čoveku koji je duhom van sveta – naprotiv. Sazrevanje i duhovno napredovanje imaju pravac samospoznaje, razjašnjavanja pitanja o sopstvu i njegovom mestu i odnosu prema svetlu, a pesnikov je zadatak da posreduje istinu do koje dolazi imaginativnim uvidom. Duhovni dremež je epistemološka pozicija – mladalačko nepoznavanje života, detinja fantazija o sveprisustvu i bezvremenosti, stanje subjekta pre suočenja s vlastitom smrtnošću. Wordsworth ovu iluziju vidi kao neku vrstu milosti Prirode, kao milosrdnu mogućnost da čovek pozna neosenčenu radost življenja, koje se docnije, kad se osvesti u svetlu, može sećati i njoj težiti.

Hipnotična monotonija pesme, oslonjena na nedramatično i ritmizovano hodanje/jahanje i prikivanje pogleda, repetitivno penjanje i silaženje dva subjekta kretanja, prekida se u završnom distihu šeste strofe, gde „odjednom” (*at once*) mesec nestaje s vidika, propavši iza krova kolibe. Time se dovršava narativ – okončava se zbivanje početo kretanjem ka Lucynoj kućici. Naravno, završetak pripovest čini krnjom u pogledu raspleta: ako je put do Lucy osnova fabule, onda razrešenje treba da se odnosi na junakov dolazak ili nedolazak do cilja. Ovakav završetak retrogradno uspostavlja prioritet odnosa lirskog subjekta i meseca, rivalitet uspostavljen pogledom, nad saučesničkim, partnerskim kretanjem konjanika i konja ka cilju. Ako produžimo temu rivalstva, onda bi možda iščezavanje meseca trebalo čitati kao trijumf

junaka. Međutim, na ovakav zaključak nimalo ne ohrabruje poslednja strofa pesme.

Mesec ne samo da na kraju pesme iznenađujuće nestaje, već se u poslednjoj strofi njegova značenja i relacije sa semantičkim središtima pesme sasvim menjaju. Prvi distih poslednje strofe iskazan je izvan doživljajnog, pripovednog i ekspresivnog ja koje je standard pesme: to je iščuđavajući, komentatorski iskaz distanciran od protagoniste. U ovom iskazu konačno se lirski subjekt pesme eksplicitno stavlja u poziciju Ljubavnika/Zaljubljenog kakva je na početku pesme bila rezervisana za čitaoca, odnosno naratera. Taj udvojeni/odvojeni, spoljašnji glas, s izvesnom dozom pokroviteljstva i više zrelosti (čime ga prepoznamo kao glas i svest starijeg pesnika, ne zaljubljenog mladića koji je protagonista pesme. Doslovno, pripovedno ja koja se disocira od doživljajnog ja – gde je doživljajno ja praktično predstavljalo centar iskazivanja pesme. Jednostavnije rečeno, ovde se ukazuje razlika između dve norme pripovedanja i fokalizacije. Fokalizacija je tokom unutrašnjih pet strofa, dakle u delu u kojem se pripoveda priča, bila smeštena u doživljajno ja – neposrednost njegovog iskustva putovanja predstavljala je temelj pesme.¹⁵⁹ Sada je, međutim, očito potrebno da se iz tog mladalačkog ja iskorači, da bi se način na koji subjekt na kraju detinjstva stiže uvid u prirodu sveta bolje osvetlio. Trenutna i alogična misao koja doslovno epifanizira u umu zaljubljenog, pomisao da bi Lucy mogla biti mrtva, pomisao da je smrt poveziva s voljenom, izazvana iščeznućem meseca s neba, sada uspostavlja smisaonu vezu između meseca i Lucy. Reklo bi se da u ovoj vezi simbolika lunarnog kao ženskog principa ne igra bitnu ulogu: mesec je nebesko telo koje utelovljuje kružno vreme Prirode (samim tim i žensko vreme Majke), koje na nebu objavljuje neprekidnu smenu rađanja i umiranja, i koje

¹⁵⁹ Prva strofa, kojom je uspostavljena komunikacija s publikom i postavljena tema, s ključem za njeno razumevanje, tradicionalno uspostavlja autodijegetičkog naratora kao onoga ko je nešto u prošlosti doživeo i sada to pripovedanjem posreduje, ali se ovde ne uočava disocijacija (doživljajno ja, praktično, u prvoj strofi još ne stupa u pesmu).

iracionalnim putem – u imaginaciji – opominje zaljubljenog mladića na 'ljudsko stanje' od koga ne štiti ni neznanje, niti intenzitet ljubavi. Poslednji distih ima oblik krika i obraćanja sebi samom, udvajanja misli govorom, čime se ponavlja konstelacija dupliciteta čitave pesme: udvojeno je 'ja' koje operiše kroz pesmu, udvojena je pozicija Ljubavnika pripisana prvo idealnom čitaocu, potom protagonisti (mada ne i pripovedaču), udvaja se epifanija kroz prepričavanje. Konačno, pripovedač *posmatra* junaka koji *ne skida oko s meseca*.

Sam kraj pesme je, tipično za Wordswortha, obeležen naglim završavanjem i izostavljanjem bilo kakvog komentara ili epiloškog svođenja. Nagli prestanak pesme posle bljeska u umu junaka predstavlja poziv na uosećavanje i domišljanje. Komentar koji prethodi junakovoј pomisli o mogućnosti Lucyne smrti naglašava da ta misao dolazi iščašena, mimo ikakvog kauzaliteta, nasumična i neopravdana.¹⁶⁰ Moglo bi se govoriti o tome da povezivanje meseca i Lucyne smrti, protivno svakoj uzročnosti, predstavlja realizovanje simboličkog rivaliteta koji je uspostavljen u prethodnim delovima pesme. Vreme, simbolizovano mesečevim kretanjem po nebu, pretenduje na Lucy kaogod i zaljubljeni mladić. U ovoj pesmi Lucyna smrt postoji samo kao bezumna pomisao junaka – koja će se doista realizovati u naredne tri pesme i postati neka vrsta prošlosti u poslednjoj pesmi ciklusa.

"Strange fits of passion" je doživela izvestan broj sitnijih prepravki, mahom vezanih za interpunkciju. Zanimljivo je da je u jednoj verziji „konj” bio kapitalizovan, da je ubrzavanje konjskog kasa i silaženje meseca bilo predmet pesničkog ugađanja, no ni jedna od tih prepravki nije nam se učinila bitno značajnom za analizu i tumačenje

¹⁶⁰ Nestanak meseca i strašna pomisao funkcionišu kao asocijacija ideja - u duhu Hartleyevog asocijacionizma. Zna se da ga Coleridge intenzivno čitao u vreme nastanka *Lirskih balada*, pa posredstvom njegovog uticaja i Wordsworth. Obojica odbacuju empirističku koncepciju pasivnog duha i mehanicističkog funkcionisanja svesti, ali pronalaze zanimljiva polazišta za vlastite ideje o sopstvu i identitetu, te o razvoju duha u Lockeovim i Hartleyevim teorijama.

koji su izneti. Jedina za narativni status pesme relevantna modifikacija jeste 'izbacivanje', odnosno odustajanje od osme strofe koja nikad nije ni stigla do štampanih izdanja pesama, ali se pojavljuje kao najranija verzija u pismu koje su William i Dorothy uputili Coleridgeu, 14. ili 21. decembra 1798, i u kojem se osim ove nalazi i najranija verzija druge pesme o Lucy, "She dwelt among the untrodden ways" (Jones, 1995: 248).

*I told her this: her laughter light
Is ringing in my ears:
And when I think upon that night
My eyes are dim with tears.*

Ova strofa značajno menja i strukturu naracije u pesmi i temporalnu strukturu čitave pesme, pa onda i njena značenja. Vidimo u prvom distihu da dolazi do hronološkog skoka s trenutka kad je zaljubljenom mladiću bezumna misao došla u um, do ovog momenta u kojem je tenzija razrešena: Lucy je živa, prizor ljubavničkog razgovora kojim se ponavlja narativ ove pesme (naravno, ne doslovno, samo podrazumevano) izaziva njen smeh. Lucy je prvi slušalac ove pripovesti, upisan u pesmu, zajedno sa svojom reakcijom. Njen smeh pojačava bezrazložnost i luckastost mladićeve „privržene i neopravdane misli” („fond and wayward thought”) dajući sedmoj strofi izvestan odjek, koji i čitaoca na izvestan način opušta (strah da bi Lucy možda mogla biti mrtva kreira, ma koliko lirski sićušno, čitalačko zanimanje za ono što je bilo dalje – da li je Lucy živa?). U izvesnom smislu bi se čak moglo reći da Lucyn smeh jeste veseli podsmeh zaljubljenom, kao i smeh kojim publika (Lucy kao prva publika i prozvani narater–ljubavnik) naspram sebe stavlja lirskog subjekta ove pesme i podsmehuje se alogizmu ljubavi. Prvi distih dodatne strofe funkcioniše u narativnom smislu kao prvostepeni epilog u kojem se pripoveda 'šta je bilo posle' – posle svršetka anegdote o putu zaljubljenog. Njime se namiruje čitalačka želja za informacijom (da li je Lucy živa), jer ta informacija daje karakter mladićevom pomišljanju na njenu smrt: ako Lucy nije mrtva, onda je

njegova pomisao doista luckasta. Jasno je da ovakav završetak narativa ublažava šok i relativnu otvorenost kraja pesme – moglo bi se čak reći, vrednosno obojeno, da ovakav kraj 'razblažuje' čitavu pesmu. Takođe, dolazi do preinačenja ideološke strukture pesme, kroz ojačavanje pozicije naratora kao ideološkog centra. Ovaj proces otpočinje prvim distihom osme strofe, a u završnici pesme je potpuno 'zatvara', značajno menjajući poente koje se iz pesme mogu izvući.

Lucy kao prvi 'čitalac' smehom odbacuje brigu: njen laki i zvonki smeh ujedno i potvrđuje njen vitalitet, visokim energetske registrom oponira čak i mogućnosti da se smrt i Lucy bilo kako povežu. Time ona ponavlja iluziju mladalačkog stanja koje otelovljuje sam protagonista pesme, stanja iz kojeg je čitavo zbivanje i derivirano, i time prividno afirmiše mladalačku iluziju o nepostojanju smrti kao istinu ove pesme. Poslednji stihovi, međutim, sugerišu da je zaljubljeni konjanik, iako mimo svake logike, svojim nasumičnim povezivanjem mesečevog iščeznuća i Lucyne privremenosti napipao gorku istinu. Poslednji stihovi vraćaju pesmu iz prošlosti – fikcionalne večeri i doba kad je Lucy bila mlada kao junska ruža – u sadašnjost pripovedača, zatvarajući temporalnu strukturu u prsten. Pripovedač se sećanjem vraća na epizodu, ali karakter njegovog sećanja je iterativan: „kad god mislim na tu noć”(“and when I think upon that night”) sugeriše ponavljanje sećanja, zajedno s istovetnošću reakcije na njega – reakcije sasvim suprotne od Lucyne. Pesnikove suze teško je razumeti drugačije nego kao posredno saopštavanje činjenice da je Lucy, konačno, u trenutku kazivanja ipak mrtva (naročito kad se ima u vidu da čitav ciklus pesama postulira nekad živu, sada umrlu Lucy). Ironični obrt u kojem trijumfuje ispravnost alogične mladićeve intuicije, postulirajući proročku istinu imaginacije koja stiže „direktno u srce”, istovremeno je iskaz romantičarskog poverenja u iracionalni put ka istini, kao i kognitivnog zrenja protagoniste ove pesme. Zaljubljeni mladić, nestrpljiv i zaslepljen mladošću, intuitivno domaša srž svetonazora zrelosti – poznanje čovekove smrtnosti i efemernosti.

Wordsworthu se ipak konačno nije dopao ovakav završetak pesme, pa ga nije ni pustio dalje od rukopisa: efektno završavanje usklikom čini naraciju nedovršenom i premešta akcenat na emocionalni intenzitet i psihološki događaj, čime je podrivena narativna struktura balade. Hartman postavlja pitanje da li je završni uzvik pesme ujedno i ilustracija „čudne navale strasti” iz prvog stiha, a ako nije, pita se dalje, ima li ičega u pesmi što odgovara toj „navali” (što u duhovitoj igri reči zvuči: “does anything in the poem fit that fit?”). Uz pitanje da li je u pesmi reč o parodiji jedne starije vrste balade čiji je predmet ili viteška kušnja ili čudnovati događaj, i Hartman konstatuje da „anti-dramatičan karakter Wordsworthovog novog tipa ‘lirske’ balade premešta pojam akcije s herojskog ili natprirodnog na suptilnije unutrašnje zbivanje.” (Hartman, 2006: 9). Čitavu pesmu (bez komentarisane poslednje strofe) ne čitamo onda kao pripovest o jednom čudnom doživljaju, već kao početnu tačku razvoja mladalačkog duha u kojem epifanizira – iznenada se objavljuje – pomisao da se može umreti. U tom smislu je onda opravdano ovu pesmu videti kao prvu u ciklusu o Lucy.

Ova pesma tematski korespondira s mnogo čuvenijom pesmom o Lucy „A slumber did my spirit seal”, jer obe tematizuju jedan aspekt mladosti, fazu u kojoj se mladi pesnik opominje smrtnosti čoveka posredno, preko smrti voljenog bića – što je tema svih pesama o Lucy – ali u ove dve se naročiti aspekt predstavlja zaslepljenost, duhovna uspavanost lirskog subjekta koji je uljuljkan u infantilne fantazije o neranjivosti i trajnosti, vlastitoj i onih koje voli, odnosno, trenutak buđenja iz tog epistemološkog dremeža. U „Strange fits of passion I have known” ovaj trenutak daje dramatičnost pesmi, on dolazi kao šokantna poenta, ali istovremeno predstavlja pripovedni potencijal pesme. Naravno, u Wordsworthovoj ‘egoističnoj uzvišenosti’, ova priča o šoku suočavanja s načinima sveta, priča o svakodnevnoj epifaniji, ima važnost ne za Lucy, već za protagonistu te velike autobiografije duha koju ispisuje najveći deo Wordsworthovog opusa.

6.2. Portret u pokretu: „Old Man Travelling“

Pesma koja je doživela suštinsku transformaciju od *Lirskih balada* do *Pesama* iz 1815. i dalje, jeste ona koja se isprva zvala „Starac putuje: spokoj i raspad živog“ („Old Man Travelling“), a potom, skraćena, samo „Spokoj i raspad živog“ („Animal Tranquility and Decay“). U oba slučaja u dodatnom podnaslovu stoji naznaka da je reč o skici („A Sketch“). U *Lirskim baladama* ona ima 20 stihova i sastoji se od dugog opisa figure koju iskazni subjekt posmatra, nakon čega sledi njegovo pitanje i starčev odgovor. Pesma stoga ima oblik neposrednog susreta i razgovora iskaznog ja i junaka pesme, te karakter epizode iz života koja je prezentovana u prevashodno pripovednoj formi, uz prisustvo dijaloga. Ova će pesma doživeti još jednu izmenu – u poslednjem katrenu – između prvog i drugog izdanja *Lirskih balada*; tu će izmenu Wordsworth zadržati u izdanjima naredne četiri godine, a onda vratiti verziju iz 1798. U izdanju *Pesama* iz 1815. godine, podnaslov postaje naslov, a pesma biva skraćena na 14 stihova – ostaje svedena samo na deskripciju junaka – čime se, naravno, menja i ukupno njeno značenje, i dinamika čitanja, kao god i status naracije u njoj. Otuda ona čini vrlo zanimljiv 'slučaj' anatomije pesnikovog razmišljanja i predomišljanja, uvida u umetnikovu radionicu, na osnovu kojeg je moguće stipulirati način na koji se narativno i lirsko 'bore' za iskazivanje poente.

Ova pesma ne počinje za Wordswortha tipičnim „egoističnim“ ja u kretanju kojim se motiviše susret s junakom pesme; naprotiv, 'ja' pesme se ne očituje u svom fizičkom vidu, osim kao perceptivni centar. Štaviše, način na koji se 'ja' otkriva jeste njegova refleksija i imaginacija, aktivnost uma kojom kombinuje i u razumljive sekvence slaže empirijski stečene podatke. Na promišljenost ove strategije upućuje i prvi distih pesme, u kojem je pogled na junaka unekoliko izmešten i udvojen: 'pesnik' gleda ptice koje ne gledaju starca. Time ne samo da je opažanje prvo povereno ptičicama što ključaju kraj drumu kojim junak hodi, nego je postignuta i paradoksalna konstelacija koja obeležava

čitav ovaj opis i nosi smisao čitave pesme: onaj koji je predmet posmatranja, opisivanja i doumevanja lirskog subjekta, uveden je u pesmu kao nevidljiv beslovesnim prirodnim bićima.

Drugi unekoliko začudan postupak jeste nastavak – „he travels on” – što sugerise putovanje koje se nastavlja, iako je junak tek uveden, odnosno tek uočen od strane opisivača. Time se, očito, naglašava kretanje junaka koje je deo kontinuuma što prethodi pesmi (a videćemo i da sledi posle završetka pesme), gde je susret koji je tema pesme samo isečak iz njega. Taj karakter isečka dodatno je naglašen i prezentom, odnosno simultanom naracijom kojom se briše temporalna distanca između predočenog zbivanja i pripovedanja.

Posle ova dva uvodna manevra sledi opis od strane iskaznog subjekta pesme koji vidi i više od onoga što se oku daje. Starčev lik, korak, hod, svaki ud i pogrbljena figura, sve to zajedno „otkriva / čoveka koji se ne kreće s bolom, već s mišlju” (6-7). Metonimijski skup obeležja junaka očito je moguće dvojako 'pročitati' – kao bolnu zgrčenost, staračku dakako, ili kao usredsređenost na poduhvat – što spada u domen tumačenja, odnosno 'učitavanja' od strane iskaznog subjekta. Dalje se u pesmi u posmatrani lik upisuje utišanost, smirenost, blagost i strpljenje – ali na takav način da junak biva viđen kao objekt nekakvog dejstva koje je van njega. Niz glagolskih konstrukcija u pasivu (gde čak nije uvek „on” objekat) pojačava utisak da je izvršeno nekakvo paradoksalno svođenje na mir i tišinu, na pasivnost nasuprot odlučnosti i neprekidnosti putovanja ka cilju. Konačno, iskazni subjekt pesme, kategoričnom i autoritativnom rečenicom, dovršava i proširuje paradoks pasivnog junaka koji je „od strane prirode doveden / do toliko savršenog mira, da ga mladež gleda / sa zavišću, zbog onoga što starac teško da i oseća” (13-15).

Ako posmatramo govornika ove pesme kao naratora koji predstavlja junaka na način posmatrača, uspostavljajući normu spoljašnje fokalizacije, uočavamo dve suprotstavljene strategije vezane za ovaj aspekt posredovanja. S jedne strane, fokalizacija proizvodi višak

informacija koje su rezultat imaginativnog osmišljavanja u svesti iskaznog subjekta. Od polovine sedmog stiha fokalizacija je unutrašnja, ali su njihovi uvidi nestabilni, jer su proizvod pretpostavki subjekta koji posmatra. O tome najjasnije svedoči dvaput upotrebljeni glagol *seem* (stihovi 9 i 11), čime se viđeno i (za)mišljeno stavlja u odnos poređenja kroz formulu „vidljivo se čini kao *x*”, gde je *x* imaginativna nadgradnja subjekta pesme. Ono što se vidi, neposredno i prezentno, dopunjeno je tumačenjem i istorizovanjem: pogrbljenu pojavu i jedinstveni izraz junaka fokalizator interpretira kao misaonu usredsređenost, koncentraciju na putovanje, dok neobični spokoj vidi kao posledicu zbivanja koja su počela u prošlosti i čiji je specifičan karakter iskazan kao epistemička modalnost. Na osnovu pukog gledanja, narator predočava čoveka čije je fizičko biće kroz vreme dovedeno do same granice postojanja, prisutnosti i vidljivosti – činjenica da ga ptičice ne primećuju daje mu karakter integralnog dela prirode. Priroda je predočena kao vrsta aktivnog principa i volje koja junaka dovodi do savršenog spokoja.¹⁶¹ Obe ove komponente opisa grade sablasnu figuru na granici života i smrti, neosetljivu i neosetnu, figuru koja je stekla sve one kvalitete za kojima mladost suočena sa smrtnošću čezne – smirenost, strpljivost, blagost – ali starac ih više nije svestan, ne oseća ih, ne pamti trud kojim ih je stekao, pa onda nije u stanju da vidi vlastiti život kao uspeh ili postignuće. Pred nama je bezmalo mehanično biće, lišeno volje i karaktera, u kretanju koje je gotovo kompulzivno, figura koja je u vlasti silnica van sebe. Unutrašnjom fokalizacijom narator stiče uvid u potrebe i osećanja (preciznije, u njihovo odsustvo) i stabilnim kategoričnim iskazom gradi maločas opisani lik. Sigurnost

¹⁶¹ Moguće je zapaziti izvesnu srodnost ove pesme i pesme „Three years she grew in sun and shower” po tretmanu prirode kao oblikotvorne volje. U pomenutoj pesmi Priroda (kapitalizovana i time, svakako, personifikovana) vaja Lucy prema svojim formama i silama, a dokončavanje tog procesa je čas Lucyne smrti. Poput nje, spokojni starac na kraju ovog deskriptivnog dela pesme jeste rezultanta dejstva prirode.

glasa po svoj prilici dolazi od uverljivosti izgrađene slike, od potpunosti sekularnog mita u kakav izrasta starac koji putuje.

Nasuprot fokalizovanju s viškom, junak ostaje tokom čitavog opisa, sve do poslednjeg njegovog stiha, samo pronominalno određen.¹⁶² O tome da je u žizi pesme star čovek čitalac zna na osnovu naslova, što upućuje na naratora koji prećutkuje ono što se u datom standardu fokalizacije neminovno vidi: pripovedač u maniru odlaganja ekspozicije „njega” razotkriva kao starca tek pošto je opisan i ‘dopisan’. Nema sumnje da se ovim postupkom konkretni starac iz jedinstvene životne epizode univerzalizuje, zadobija značenje čoveka uopšte, te se pronominalizacija može videti kao jedna od strategija konstituisanja sekularne mitske figure. Kao i u srodnim pesmama¹⁶³ gde Wordsworth sučeljava mladića-pesnika razdiranog pitanjima o utesi smrtnoga i smislu aktivnog života, sa figurama staraca koji ovaploćuju neupitnost svhe i „mudru pasivnost”, i ovde ostareli junak predstavlja potenciju pesnikove – pa onda i čovekove – budućnosti: on je tačka ka kojoj se svako kreće i, samim tim, vrsta proroka. Smirenosti i putovanju starog čoveka otuda narator daje ambivalentno značenje – doslovno – putovanje čoveka kroz fizički i geografski prostor, i figurativno – ono koje referiše na kraj života, pa samim tim i na kraj puta i stapanje s neorganskom prirodom, poput Lucy (odnosno „she”) iz pesme „A slumber did my spirit seal”. Figurisanje starca na putu kao smrtnog čoveka na putovanju kroz život takođe je deo tipične Wordsworthove mitopoetske aktivnosti (Kroeber 1964).

Deskriptivni deo pesme, onaj na koji je pesma svedena u potonjim verzijama, očito poseduje celovitost i smisaonu dovršenost. On je

¹⁶² U kasnijoj, skraćenoj verziji, u kojoj je „starac” izbrisan iz naslova, čitalac 'saznaje' da je posmatrani i opisivani „on” starac - tek u poslednjem stihu. Naslov, ipak, naglašava temu „puta svega živoga” („the way of all flesh”), a to, zajedno s karakteristikama koje su opisivane, starost pronominalno predstavljenog junaka ne čini otkrićem ili iznenađenjem na kraju.

¹⁶³ Pre svega, „Old Cumberland Beggar”, „Expostulation and Reply”, sve tri pesme o Matthewu, kao i kasnija „Resolution i Independence” koja nije u sastavu Lirskih balada.

dominantno obeležen lirskim kvalitetima vezanim za prezent i nizanje motiva koje nije vremenski linearno. Skicirani nemi putnik saopštava imaginativnom umu mladog posmatrača putanju smirenja, pozitivnog otuđivanja i udaljavanja od ovog „grozničavog” i „neshvatljivog sveta”¹⁶⁴. U kritici je na više mesta zapažena nekongruentnost između starčeve obestrašćenosti i utonulosti u tišinu, kakvu gradi uvodna deskripcija, i (od)govora koji kazuje u potonjem delu pesme. Starčevo progovaranje, oglašavanje i artikulisanje onoga što je na drugi način već iskazano, ukazuje se kao promašaj karakterizacije, kao ogrešenje o noseću zamisao o tišini i spokoju kao začudnim i gotovo natprirodnim crtama putnika (Jacobus 1976: 181; Bialostosky 1984: 125).

Sled pesme je, međutim, takav da se skica u 15. stihu pretvara u razgovor koji pesmu transformiše u anegdotu iz svakodnevice. Intruzivno „ja”, posle crte koja vidno preseca i segmentira pesmu, indirektnim govorom prenosi svoje pitanje o cilju starčevog putovanja, prelazeći time u prošlo vreme – prirodni oblik narativne retrospekcije epizode iz života. Starčev odgovor, koji je u prvom izdanju *Lirskih balada* prenet kao upravni govor, a u drugom izdanju kao neupravni, unosi novu dimenziju u pesmu. Starac koji subjektu pesme deluje kao da jedva dotiče svet po kojem hodi, ima vrlo jasnu misiju: on, naime, treba da stigne do bolnice u Falmouthu, gde njegov sin, mornar ranjen u bici, umire. Metafizički svet konstituisan u deskriptivnom delu pesme – oličen u mitskoj figuri starca formiranoj u imaginativnom duhu mlađeg čoveka zapitanog nad tokom vremena i ishodom življenja – s jedne strane se kruni i snižava, vraća u svakodnevicu i utilitarnost, gubeći filozofsku neodređenost, dok se, s druge strane, uzdiže do poente o aktivizmu i kretanju sa svrhom i ciljem do poslednjeg daha, te, konačno i do tragike oca koji će, sva je prilika, nadživeti sina. Narativnim produžetkom lirske vizije u pesmi biva dekonstruisan metafizički i strogo kontemplativni ishod posmatranja putnika-

¹⁶⁴ „Fever of the world”, „unintelligible world” iz „Tinternske opatije”.

namernika. Iluzija o starini na kraju životnog puta, zadahnutog gotovo natprirodnim spokojem na razmeđu profetske mudrosti i senilnosti, već gotovo apsorbovanom u neorgansku prirodu, razvejava se čvrstim i bolnim užljebljenjem starca u 'ovaj' život. Za Wordswortha atipičim obrtom, starac se, taman kad je lirskim sredstvima uzrastao do sekularnog mita u aktivnom umu pesnikovom, naracijom vraća u svoju dekartovsku konkretnost, vraća se u prostor i vreme ocrtano ratom i pomorskim bitkama, engleskom topografijom i vlastitom očinskom ulogom.

Moglo bi se možda govoriti i o ironijskom potencijalu ovog obrta kojim se detronizuje u sebe zagledani pesnik i njegovo egoistično pronalaženje 'smisla' starog putnika. Posmatrač koji „pola opaža, a pola stvara” transcendira istorijskog starca tvoreći od njega figuru privatne mitologije; kada starac progovori, derogira se filozofska uznesenost prethodnog dela bolnom tragičnošću 'realističkog' narativa.

Premda bi se hermeneutički mogla braniti tvrdnja da konkretna tragika starčevog položaja snagom nadilazi mitopoetsku dimenziju 'ljudskog stanja', evidentno je da je sam Wordsworth procenio da je obrt kojim se skica pretvara u pripovest na izvestan način preteran i možda suviše drečav, te je docnije odbacio pitanje i odgovor, zadržavši gotovo neizmenjenu skicu. Međutim, u duhu poetskog eksperimenta proglašenog na početku Predgovora, „Old Man Travelling” jeste jedna od pesama kojima se uspostavlja novi žanr, ili makar, kako kaže Hartman, „koja ne biva priznata zbog vrste kojoj bi mogla pripadati”, i koja donosi „uživanje u neznanju ili nemoći da se odredi tradicionalna forma, a taj nedostatak postaje vrlina” (1987: 31). Hartman će, u istom tekstu, ipak ovu pesmu uporediti s jednom klasičnom lirskom vrstom, uspostavljauci analogiju upravo prema snazi i razornom dejstvu obrta. „Ova bi pesma”, veli on, „lako mogla proći kao epigram *a la grecque* – kao anegdota jednostavnog jezika i utišane poente. Govor u „Old Man Travelling” i starčev čudnovato tihi lik ovde dolaze na mesto dosetljivog konačnog obrta duhovitog epigrama” (1987: 37). Himerična forma ove

starije verzije pesme, pa onda i ambivalencija smisaonih centara koja uz to ide, uprkos poslednjoj volji Wordswortha, ispostavile su se kao provokativnije za kritiku i tumačenje.

7. NARATIVIZACIJA LIRSKE PESME

7.1. Narativni lament: „Lines Written in Early Spring“

Pesma „Stihovi napisani u rano proleće“ („Lines Written in Early Spring“) počinje upravo na način koji je karakterističan za Wordsworthovu poeziju iz mlađeg doba, odnosno za one pesme u čijem je središtu mladi čovek koji, izašavši u svet, u prirodu ili među ljude, biva naprasno izbačen iz stanja kojim pesma počinje, a iznenadnost i šok opažaja-uzroka, iniciraju proces koji je jedna vrsta epifanije¹⁶⁵ – epistemološke i spiritualne – i neretko označava bitnu transformaciju subjekta (što nije slučaj u ovoj pesmi). Na početku pesme junak/subjekt se nalazi u gaju, u pozi opuštenosti i prijatnosti, kada to stanje biva prekinuto akutnom radnjom: on čuje zvuk koji opisuje kao „hiljadu stopljenih tonova“, a u prijatno raspoloženje i ugodne misli, bez jasne uzročnosti, uplivavaju tuga i melanholična razmišljanja. Prva strofa počinje, dakle, događajem koji menja zatečeno stanje i kreira narativnu tenziju, a završava se s otvorenom informacionom prazninom u vezi sa samim procesom pretvaranja uživanja u setu (*kako?*), bez eksplikacije sadržaja „prijatnih“ i „tužnih“ misli (*šta?*). Ono što je jasno jeste da je zbivanje prve strofe smešteno u um, odnosno da radnja otpočinje svojevrsnim napadom na čula junaka (auditivna percepcija tipično kod Wordswortha pokreće kontempliranje univerzalnih tema, dovodi subjekta u stanje zapitanosti nad čovekom uopšte, čovečanstvom ili vremenom) i da ta intruzija pokreće emocije i misaoni proces, menjajući početno stanje u suprotno. Fizička pozicija junaka-naratora se ne menja, on prebiva u „mudroj pasivnosti“,¹⁶⁶ jedino što se kreće u spoljašnjem,

¹⁶⁵ Više o epifaniji kod Wordswortha: Triling 1990: 121-127.

¹⁶⁶ U izučavanju Wordswortha veoma raširena sintagma iz 24. stiha pesme „Expostulation and Reply“ (LB 102-103), kojom se sažima jedan od epistemoloških

fizičkom svetu pesme jeste njegov pogled i, nezavisno od njega, *objekti* pogleda. Začudna telesna nepomičnost lirskog subjekta kontrastirana je kretanju oka po okružju u koje je subjekt smešten, i s intenzivnom duhovnom aktivnošću unutar njega.

Druga strofa ostaje u istom – mentalnom – prostoru zbivanja, i tu se sada, u modusu pre lirskom no narativnom, uspostavlja tematsko središte pesme: čuđenje i žalost subjekta nad odnosima u ljudskoj zajednici s obzirom na načelo povezanosti u prirodi. Nedvosmislena je religiozna orijentacija ove strofe, a onda i čitave pesme: postulira se svetost Prirode i njen tvorački poduhvat, u poslednjoj strofi će se govoriti o planu, odnosno svetoj namisli Prirode, čiji je princip stopljenost i povezanost svega postojećeg u jedan tok, što evidentno dodaje dimenziju kretanja, vremenitosti i procesualnosti panteistički osmišljenom svetu. Taj princip jedinstvenosti kontrapunktiran je stihovima u kojima se iskazuje žalost pesnika nad onim što je čovek napravio od čoveka (ili učinio čoveku). Izrazito stavljanje čoveka naspram čoveka na jezičkom planu stiha narušava ujedinjenost toka Prirode. Zamislivi su drugačiji, sasvim prirodni, leksički izbori kojima bi se izbegla ova repetitivna fragmentacija i upravo ta činjenica skreće pažnju na pesnikov postupak. Istovremeno, uz izuzimanje čoveka kao društvenog bića iz jedinstva Prirode, otvara se i pitanje koje traži konkretizaciju: šta je to, doista, čovek učinio od čoveka?

Druga strofa je dominantno lirska: poduhvat organizovanja fabule unutar nje nije sasvim nemoguć, ali bi njegov rezultat bio groteskan. Neposredna kontemplacija prirode i čoveka i emotivni stav usmeravaju čitalačko očekivanje u pravcu elegičnog refleksivnog nastavka. Umesto toga, slede tri strofe sasvim drugačijeg emocionalnog tona, sasvim drugačijeg karaktera zbivanja i, konačno, pretežno narativne. One su

aspekata ljudskog stanja. Čovek je, mimo svoje volje, neprestano izložen dejstvima sveta - obasut čulnim nadražajima, pa na njih afektivno reaguje - te, ako veruje da je svet oduhovljen i da u njemu prebivaju „Sile koje se u naš um utiskuju”, onda je „mudra pasivnost” stanje svesnog prepuštanja misaonom i osećajnom toku koji je pokrenut uplivom sveta u duh, s poverenjem u dosezanje bitne spoznaje.

konstruisane po istoj shemi: predočavaju nam se tri prizora iz neposrednog okruženja – gaja u rano proleće – a završetak svakog od njih ima formu kognitivnog stava samog lirskog subjekta povodom prizora. Menjaju se posmatrani i predočeni objekti, kao i tip kognicije, ali se može govoriti o izotopiji koju konstituišu ove tri strofe i to izotopiji koja nastoji da posreduje celovitost uvida lirskog subjekta u život prirode.

Treća strofa pesme prikazuje biljni svet – jagorčevinu i zimzelen prepletene u senici, četvrta životinje – ptičice koje skakuću, a peta pupljenje grančica. Moglo bi se govoriti o trostrukoj sinegdohi koja ucelovljuje sliku prirode – biljni i životinjski svet, te sam proces rasta, bujanja, rađanja i obnove. Sadržaj ovih strofa naoko može biti viđen kao deskripcija, ali pažljiviji pogled otkriva nešto drugo. Postupak kojim se Wordsworth u ove tri strofe opire statičnosti deskripcije jeste narativizacija prizora. U prvom slučaju, nije reč o biljnom prepletu koji se izlaže oku, već o akciji zimzelena koji se probija kroz pramenje jagorčevine, splićući tako venac u senici ("The periwinkle trailed its wreaths"). Puzavica koja vrši svrhovitu aktivnost, koja kreira organizovani oblik venca – poprima oblik personifikovanog aktera koji poseduje neku vrstu svesti. Na isti način je moguće posmatrati ptičice što skakuću i igraju se¹⁶⁷ – gde je igra opet svesna i usmerena aktivnost. Konačno, u petoj strofi napupele grane „šire svoje lepeze,/ Da uhvate lahor” ("spread their fans,/To catch the breezy air"): slika intencionalnog mahanja lepezom nedvosmisleno pripisuje granju svojstva aktivnog svesnog bića.

¹⁶⁷ Ovde je reč o tipičnom Wordsworthovom dubletu koji čine dve po označavajućoj funkciji ekvivalentne reči, tako da jedna od njih deluje redundantno. Ipak, reč je o vrlo promišljenom postupku kojim se udružuje reč koja upućuje na objektivnu ili perceptivnu crtu s funkcionalno sinonimnom rečju koja gotovo ponavlja prethodnu, ali je paradigmatički derivirana iz prostora metafore ili metonimije, u čemu se ogleda imaginacija pesnika koji posmatrani predmet „dopola vidi, otpola stvara”. Durrant smatra da ovi dubleti otkrivaju stvaralački proces *in actu*, gde pesnik, nakon prvobitnog pukog opažanja, „iznenadnim preusmeravanjem pažnje i naglom energijom duha... neosetno reorganizira [viđeno] u obrazac ili organizaciju” (1969: 20).

Drugi deo svake od ove tri strofe opet poštuje određenu formulu, s tim što je sada pažnja premeštena s prizora iz prirode na kvalitet koji mu lirski subjekt (u ulozi naratora i fokalizatora) pripisuje, i sam saučestvujući – aktivnim duhom – u sveopštem aktivitetu:

*And 'tis my faith that every flower
Enjoys the air it breathes.
[...]
But the least motion which they made,
It seemed a thrill of pleasure.
[...]
And I must think, do all I can,
That there was pleasure there.*

(LB 70: 11-12; 15-16; 19-20)

Personifikovani prolećno bilje, razigrane ptičice i vegetativno bujanje prikazuju prirodu kao skup svesnih i delatnih tvorevina, oduhovljenih i svrhovitih. To je uvid do kojeg pesnik dolazi posmatranjem, ali nije kompletna pouka koju iz okoline iščitava. Dopuna pažljivoj opservaciji dolazi iz samog duha posmatračevog, koji iskazuje svoju veru, uverenje i verovanje kao iracionalno pouzdanje u određenu ideju, iskazuje način vlastitog viđenja stvari – kako nešto njemu izgleda i, konačno, mišljenje kao proizvod svih ovih 'jakih argumenata' sistematično izvedenih u ove tri strofe: da aktivne i svrhovite tvorevine prirode ujedno uživaju u vlastitom bivanju. Uživanje, kao subjektivno stanje i osećaj, ne može se objektivno saznati, odnosno 'pročitati' u drugome – ono može biti 'upisano' u drugog kao imaginativna vizija aktivnog uma, kao njegova vera da drugi nešto oseća.¹⁶⁸

Prikazivanje prizora iz prirode, uz emocionalno ili refleksivno povezivanje lirskog subjekta s njima, spada u delokrug lirske poezije odvajkada – lirska deskripcija (ili kao žanr konstituisana deskriptivna

¹⁶⁸ Ovaj stav, dakako, naglašava vezu između imaginativnog duha i saosećajne duše. Sposobnost za empatiju u direktnoj je proporciji s aktivnošću imaginacije.

poezija) nude mnoštvo raznolikih modela i pesničkih dosetki kroz istoriju književnosti. Ono što Wordsworth čini u tri srednje strofe „Stihova napisanih u rano proleće” nije ništa revolucionarno u smislu pesničkog umeća: ova analiza treba da pokaže sistematičnost i doslednost kojom se tradicionalno lirski domen deskripcije predmeta od strane nekog subjekta ovde podriva narativizovanjem predmeta opisa, čime predmet postaje subjekt vlastite akcije, a onda kroz elemente personifikacije, subjekt ravnopravan lirskom subjektu pesme.¹⁶⁹

Ova pesma daje primer stapanja junaka, govornika i fokalizatora u jednoj personi, što zajedno sa simultanom naracijom doprinosi tipično lirskoj narativnosti. Sekvencijalna dimenzija pesme raslojena je na dva plana: jedan niz događanja u pesmi smešten je u fizički svet prirode (uključujući i fizičko bivstvo junaka/govornika/fokalizatora), drugi niz se odvija u mentalnom prostoru, pobuđen 'fizičkim' nizom i paralelan s njim. Prelazak s jednog niza na drugi odvija se naizmenično, moglo bi se reći čak ritmično, a sami prelasci s telesnog na mentalno ocrtavaju potencijalno treći niz zbivanja koji ocrtava kretanje percepcije subjekta: pobuđivanje uha i sledstveno kretanje oka. Ta naizmeničnost pojačava utisak simultanosti zbivanja, mišljenja i govorenja, koja kreira dojam neposrednosti tipičan za liriku. Posredovanost je naznačena jednom vrstom 'psihičke sekunde' koja stoji između zbivanja u svetu oko subjekta o kojem se 'izveštava' i čina artikulacije, a nju najbolje signalizuju sinonimični dubleti – trag temporalnog pomeraja između percepcije i artikulacije, pauze u kojoj se odvija proces imaginativne refiguracije čulnog utiska.

Živa imaginacija lirskog subjekta/naratora, čiji rad čitalac prati tokom pesme – kako u onome što sam lirski subjekt kao 'ja' iskazuje, tako i u onome što se posreduje pesničkim postupcima – izjednačava

¹⁶⁹ Strategija koju ovde Wordsworth upošljava razlikuje se unekoliko od dinamizacije opisa, koja takođe počiva na narativizovanju - najčešće istorizaciji, kao u slučaju Vergilijevog opisa Enejinog štita - ali u dinamičnim opisima objekat deskripcije ostaje objekat.

životinje i biljke s čovekom kroz narativni prikaz. Pritom se uprizoruje načelo vegetativne regeneracije i oduhovljenosti kao princip prirode kojoj i čovek pripada, čime se uspostavlja komentatorski, argumentativni podtekst pesme unutar kojeg se očekuje odgovor na refrenski postavljeno pitanje o onome što je čovek čoveku skrivio.

U „Stihovima napisanim u rano proleće” pojavljuju se, mimo naratora, još dva tipa aktera (nedostatno konkretizovanih da bismo ih nazvali likovima) čija su delanja ili ponašanja, kako se pesmom ispostavlja, sasvim različita, čak suprotna, iako narator očito očekuje da budu identična. Očekivanje naratora predstavljeno je u ključu logičke operacije implikacije – ako *a*, onda *b* – gde pripadnost skupu *a* implicira ponašanje *b*. Uzimajući tri primera, tri člana skupa *a* koji predstavlja tvorevine Prirode (zimzelen, ptice, pupoljci) uspostavlja implikaciju koja bi trebalo da obavezuje i sve ostale postojeće članove skupa *a*. U prve dve strofe postavljeno je načelo pripadnosti skupu, a logičku shemu izneverava čovek, član skupa *a* za kojeg implikacija u načelu važi, ali se ne realizuje u stvarnosti. Paradoks u iskaznom subjektu izaziva tugu, a on u vlastitoj logičkoj postavci traži razlog i opravdanje za svoje osećanje.¹⁷⁰

Opažena devijacija u logičkom sledu iskazana je prevashodno emotivno: prijatne misli transformišu se u tužne, a naoko radosna pesma o probuđenoj prirodi deklarirana je kao latentni lament. Podloga i uzrok promeni raspoloženja jeste poredba života u prirodi i života među ljudima kojom se utvrđuje neobjašnjena (možda i neobjašnjiva) nesličnost i alogičnost. Život u prirodi konkretizovan je kroz dinamične, narativizovane prizore prirodnih aktera upotpunjene u viziju radosne

¹⁷⁰ Ova pesma, iako eksplicirana kao lament, što skreće pažnju na prioritet osećanja, ima izrazitu logičku strukturu argumenta. Poslednja strofa ističe oba ova aspekta. Struktura logičkog obrazlaganja i uspostavljanja kauzalnog objašnjenja, mišljenja smo, značajno je prisutna u Wordsworthovoj poeziji. Vrlo često je ono što tumači vide kao princip asocijativnog vezivanja (na primer, nizanje epizoda u *Preludijumu*) u stvari čin višestrukog potkrepljivanja određenog stava ili ideje, retorički intendiran i logički organizovan. Isto važi za tri strofe ove pesme u kojima se fingira nasumično kretanje pogleda kao princip nizanja, dočim reprezentativnost biljnog, životinjskog i vegetativnog aspekta prirode upućuje na logiku argumenta.

teleologije posredstvom aktivnog duha posmatrača/fokalizatora i naratora. Čitavo to zbivanje zaprema polovinu pesme, razvijeno je posredstvom konkretnih 'pokrenutih' slika koje vidimo kao isečke, epizode velikog cikličnog narativa prirode, a repetitivna struktura ostvaruje efekat kompletiranja slike i time popunjava informacionu prazninu. Međutim, na ono što stoji nasuprot – život među ljudima, ili život ljudi mimo prirode – referiše se dva puta kriptičnim stihom „Šta je čovek učinio od čoveka” (“What man has made of man”), kojim se unekoliko evocira gorki ritam Koheleta, ali izostavlja njegov sadržaj. Suštinski interogativna priroda ovog stiha koliko god da je deo pesnikovog dijaloga sa sobom, toliko je i deo komunikativne strategije naratora prema narateru, od koga se implicitno na kraju pesme traži saglasnost za opravdanost jadicovke. Da bi se mogla očekivati (ili tražiti) saglasnost, narater mora biti dostatno obavešten.¹⁷¹ Međutim, ova praznina, pozicionirana u pesmi dovoljno rano da bude shvaćena kao pitanje na koje će pesma ponuditi odgovor, odnosno kao očekivanje koje aficira dinamiku čitanja – neće biti popunjena u tekstu pesme.¹⁷²

Sam stih upućuje na izvesnu radnju ili radnje. Gramatičko vreme – *Present Perfect* – sugeriše zbivanja iz prošlosti čije su posledice prezentne. Struktura ovog stiha krije narativ: događaji u prošlosti čiji je akter čovek oblikovali su njega samog ili drugog čoveka, čoveka kao vrstu, čovečanstvo, društvo, civilizaciju, na neki žaljenja vredan način. Stihovano pitanje otvara pukotinu kroz koju se pruža pogled u istoriju od iskona, provocira fantaziju ili interpretaciju u pravcu mogućih priповesti koje kazuju šta je to čovek učinio od čoveka, ali sâmo ostaje pripovedno nemo: njegov sadržaj pada u domen neisripovedanog (*unnarrated*). Naravno, time što nije izrečeno, ne znači da je ostalo

¹⁷¹ Sasvim u duhu pripovedne proze 18. veka: blagonakloni čitalac kome se pripovedač obraća s jedne strane je fražilnog znanja, pa ga je nužno dobro potkrepiti podacima i relacijama, a s druge strane je strog sudija koji ne trpi nepotrebno, bezrazložno ili nesaglasno.

¹⁷² O sistematskom ostavljanju *informativnih* praznina kod Wordswortha vidi: Hartman 1966:5; 1975: 203-222.

sasvim izvan domašaja semioze: šupljina koju oblikuje ovo pitanje otisak je onoga što je ispričano. Ljudsko delanje, u istorijskom narativnom vremenu, dovelo je do stanja suprotnog od onog opaženog u prirodi: priповest o čoveku jeste priповest o gubitku radosti i živosti, o gubitku svrhe, o odvajanju od prirode i, samim tim, od vlastite suštine. U kakvu bi fabulu¹⁷³ ta priповest bila konkretizovana, ova pesma ne otkriva. Međutim, prazninu koja zjapi u središtu pesme ne treba razumeti kao poraz naratora, već kao poziv narateru da generiše vlastite verzije, kao poverenje u muklog sabesednika i njegovu moć razumevanja i saosećanja, te konačno kao programski poziv čitaocu da se duhovno pokrene i time saučestvuje u regenerativnoj misiji poezije. Ovde bi moglo biti govora o makrostrukturnoj metalepsi kojom se mešaju ingerencije naratora i naratera, odnosno autora i čitaoca u odnosu na priču,¹⁷⁴ i koja kao narativni trop upućuje na tipičnu romantičarsku subverzivnost u odnosu na književne konvencije.

7.2. Prospekcija bez budućnosti: „Three years she grew“

Pesme o Lucy na različite načine predstavljaju izazov tumačima kroz čitavu istoriju čitanja Wordswortha, od pitanja o realnom identitetu 'junakinje' koje muči biografe, pa do raznih drugih interpretativno provociranih misterija – za koje nemalu zaslugu nose mali obim samih pesama i kratkoća stiha. Tekstualna svedenost proizvodi pesnički izraz relativno neuobičajen za raspričanog, objašnjenjima sklonog pesnika koji poriče suštinsku razliku između metričke kompozicije i proze, te celoviti pesnički dom pronalazi u

¹⁷³ Ovde bi se, imajući u vidu morfološki pristup Emme Kafalenos, moglo čak govoriti o tome da fabula pesme počinje u prvobitnoj prošlosti čoveka kada je narušena ravnoteža, a da sama pesma predstavlja funkciju B – zahtev da se narušena ravnoteža povraća.

¹⁷⁴ Naravno, ovakvo shvatanje metalepse ekstenzija je izvornog Genetteovo određenja (1972: 243), fundirana u radovima Briana McHalea, Marie-Laure Ryan i Monike Fludernik (Fludernik 2003).

blankversu. Tri kratke lirske pesme iz drugog izdanja *Lirskih balada*¹⁷⁵ ne spadaju među one u kojima se dramatičuje sam čin iskazivanja – pesnička priroda lirskog subjekta nije u njima nagoveštena. Redosled kojim će teći izlaganje poklapa se s najčešće primenjivanim redosledom grupisanja pesama o Lucy prilikom priređivanja Wordsworthove poezije.

U pesmi „Tri godine je rasla po suncu i kiši” (“Three years she grow in sun and shower”) tokom čitanja se uspostavlja hipoteza da je glavna tema pesme proces u kojem Priroda oblikuje Lucy pribavljajući joj formu, moć i attribute vlastitih tvorevina – planina i ravnica, gajeva i čestara, vodenih tokova, oblaka, zvezda i oluje, živih i neživih stvari – uz osećaj snage, aktivne energije i veselja. Pesma, sve do završne svoje strofe, ima kvalitet himne – tvoračkoj Prirodi i ljudskoj prirodosti koja je lepota, aktivnost i radost.

Pesma počinje stihom koji je ujedno njen naslov i ekspozicija: stasavanje po suncu i kiši okončava se trenutkom u kom Priroda počinje da govori. Pesma će odatle do poslednje strofe predstavljati govor hipodijegetičkog iskaznog subjekta. Priroda uzima u svoje ruke dalje podizanje Lucy, a ono što sledi nije priča u tradicionalnom smislu reči, već performativni iskaz volje i namere da se Lucy prisvoji i da se od nje načini *Lady* koja će pripadati Prirodi. Personifikovana figura stvoriteljke čitav svoj diskurs oblikuje u budućem vremenu opisujući proces što tek treba da nastupi. Događaji koji konstituišu narativnu sekvenciju nisu se doista odigrali pre no što se o njima govori, pa se čak ni ne odvijaju uporedo s diskursom, već su predstavljeni kao plan i namera, kao objava o činjenju koje treba da se obavi dok Priroda i Lucy „zajedno žive/ u ovom srećnom dolu”. Istovremeno s planom o oblikovanju Lucy konstituiše se predstava o Prirodi, što istovremeno jeste i opis prostora u kojem se radnja odvija. Protagonista pripovesti je Priroda, Lucy je njen objekat, a *setting* je identičan protagonistu.

¹⁷⁵ Pesma „Strange fits of passion I have known” bliža je baladi i izravno je narativna, kao što se vidi iz razmatranja njenog zapleta.

U poslednjoj strofi ponovo se oglašava prvostepeni iskazni subjekt, koji, osim saopštavanja ekspozicije, vrši i konferansu – on najavljuje govor Prirode i okončava ga kodom: „Tako je govorila Priroda” (“Thus Nature spake”). Tek rečenica koja sledi u drugoj polovini istog stiha – „Posao je obavljen” (“The work was done”) – kompletira sliku vremenskih planova pesme. Prospektivni diskurs Prirode smešten je u prošlost iskaznog subjekta, kao i realizacija svega najavljenog tim diskursom. Oblikotvornog procesa kao aktualnog zbivanja u pesmi nema.

*How soon my Lucy's race was run!
She died and left to me
This heath, this calm and quiet scene,
The memory of what has been,
And never more will be.*

(LB 192: 38-42)

Šturom konstatacijom postulira se ishod prospektivno opisanog procesa, i istovremeno se deiktički centar pesme premešta u drugo 'sada'. Međutim prostorna deiksa ostaje ista – prostor gde je u budućnosti planirano formiranje Lucy, prostor u kojem se to po svojoj prilici odigralo i prostor koji ostaje posle toga – isto je 'ovde' pesme, za različite iskazne subjekte. Transformacija prostora potencijala i razvoja u prostor sećanja opisuje i događajnu prazninu oko koje je pesma oblikovana. Lucy se ne pojavljuje kao formirano biće u fizičkom svetu fikcije, ona ništa ne čini (osim u ekspoziciji, gde stasava u prošlosti koja je izvan fabule pesme) i prisutna je samo kao mogućnost i kao sećanje. Paralelizam dva govornika utvrđen je svojatanjem Lucy – oboje je zovu „mojom” – i upotrebom budućeg vremena, istina, s različitim namenama: Priroda da ispričava šta će biti, lirski subjekt da kaže čega neće biti. Upotreba *Present Perfecta* u pretposlednjem stihu sugerise trajnost prošlosti i prezentnost uspomena. Začudna temporalizacija uklanja Lucy kao junakinju iz pesme: ona je funkcija stvaralačkog potencijala Prirode i afektivnog bića lirskog subjekta koji

su ujedno i pravi protagonisti. Ovakav zaključak unekoliko koincidira s tumačenjem karakterističnim za čitanja *Lucy Poems* u drugoj polovini 20. veka, gde se odustaje ne samo od potrage za biografskom Lucy, već i od ideje da je reč o *personi* – Lucy je prazni centar pesme koji se onda razmatra u ključu simbola ili mita koji katalizuje stanje ili uvid lirskog subjekta (Hartman 1964: 158; Kroeber 1964: 106; Jones 1995: 81-93).

7.3. Retrospekcija bez prošlosti: „*She dwelt among the untrodden ways*“

Druge dve kratke pesme o Lucy koje se nalaze u ovoj zbirci još su kraće od prethodne, a njihova sažetost doprinosi oštro kontrastiranim vremenskim planovima prošlog i sadašnjeg zbivanja, posedujući približno istu shemu vremenskih planova. U njima je polarizovano 'nekad' i 'sad', ali u značajno različitim kontekstima.

Na pesmu koja u *Lirskim baladama* stoji prosto kao „Pesma” („Song”) uobičajeno se referiše po prvom stihu: „Hodala je neutritim stazama” („*She dwelt among the untrodden ways*”). Tri baladna katrena karakteriše vrlo štura narativnost: veći deo pesme (prve dve strofe) pre bi odgovarale modelu deskripcije ili prednarativa (Jones 1995: 78). Na planu prošlosti Lucy je situirana kraj reke Dove, gde ljudsko stopalo retko kroči, skrivena od pogleda, nepoznata – osim nekolicini – upoređena s ljubičicom kraj mahovinastog kamena i usamljenom zvezdom na nebu. Pozicija fokalizatora bi mogla biti zanimljiva, s obzirom na dvaput ponovljenu „nekolicinu” onih koji su je voleli i koji bi mogli znati za njen kraj.

A Maid who were none to praise

And very few to love.

[...]

She liv'd unknown, and few could know

When Lucy ceas'd to be.

(LB 150: 3-4; 9-10)

Tako skrivena i nepoznata, dostupna je, dakle, pogledu malog broja ljudi koji je poznaju ili za nju znaju – očito je govornik pesme

jedan od njih. On se, sasvim neuobičajeno za Wordswortha, ne pojavljuje kao 'ja' sve do poslednjeg stiha, već kao da fokalizuje kroz posmatračku poziciju tog nevelikog broja Lucynih poštovalaca. (Naravno, poređenje i metafora upućuju na subjektivnu, individualnu, evalutivnu i imaginativnu poziciju fokalizatora, na *personu* a ne na grupu. Otuda 'kao da', jer je fokalizator identičan iskaznom subjektu, ali smo uverenja da se na retoričkom planu pažljivo kloni isticanja.) Ovo sklanjanje vlastitog stava i pogleda osnažuje efekat poslednjeg stiha.

*But she is in her Grave, and Oh!
The difference to me.*

(LB 150: 11-12)

Zbivanje u prvih deset stihova pesme lako je iskazati: Lucy je živela i umrla (još preciznije: bila i prestala da bude), a sve to smešteno je u prošlost diskursa. Nije se teško složiti s Markom Jonesom koji ovo vidi kao *pre-narrative*, odnosno kao ekspoziciju. On još dodaje da tek taj iskaz o njenoj smrti osvetljava prethodni opis stanja kao naraciju, gde je predikacija oslonjena na glagole „prebivala” (*dwelt*) i „živela” (*liv'd*), uz napomenu da je u prvom štampanom izdanju ove pesme, dakle u izdanju iz 1800, „liv'd” naglašeno kurzivom. „Čini se da Lucy počinje pesmu živa i da završava u grobu, a da se njena smrt u pesmi ne pojavljuje; mi otkrivamo da je ona umrla (*having-died*)” (Jones 1995: 79). Začudna struktura u kojoj je Lucy u prošlosti 'sahranjena' u osamljenu prirodu,¹⁷⁶ a u sadašnjosti u grob, predstavlja pripremu za pravo središte pesme i pravu promenu koja se odigrava – onu u lirskom subjektu i za lirskog subjekta. Sledeći logiku argumenta, pesma na kraju zahteva reviziju teme: ona ne govori o životu i smrti izolovane devojke, već o potresu koji smrt voljenog bića donosi onome koji pesmu kazuje. Taj tematski preokret poentira ispovednu matricu ove pesme, naglašava tematizaciju subjekta i, kao i prethodna pesma, izmešta Lucy na marginu.

¹⁷⁶ Durrant skreće pažnju na sliku ljubičice kraj obraslog kamena koji evocira nadgrobnu ploču (1969: 72).

7.4. Odsutna priča: „A slumber did my spirit seal“

Najkraća Wordsworthova pesma, „Dremež mi zapečati duh“ (“A slumber did my spirit seal”), broji manje od pedeset reči raspoređenih u dva katrena: za svaku reč, zajedno sa znakovima interpunkcije, mogla bi se napraviti bibliografija objašnjenja i tumačenja.¹⁷⁷ Lirska zgusnutost, neodređenost njenih protagonista i činjenica da se naoko glavni događaj pesme zbiva izvan nje opravdavaju ocenu da je reč o jednoj od najmanje narativnih „lirskih balada” – gde se čak i sama primena ove hibridne žanrovske oznake iz naslova zbirke doživljava kao nonsens, uprkos baladnoj ritmičkoj organizaciji strofa. Ipak, u to malo reči ne samo da je sabijeno mnogo smisla (ili bar interpretativnih potencija), već imamo posla i s neočekivano visokim stepenom događajnosti. Da sve bude zanimljivije, fabula koja se može rekonstruisati iz tih nekoliko redaka odvija se u prostoru jedne svesti, prostoru zemaljskog šara i, konačno, čitavog univerzuma. Vremenski se raspinje između prošlosti i sadašnjosti, ishodeći u večnosti. Uz to, očekivano, događaj koji predstavlja središnju temu nahodi se u belom prostoru između strofa.

*A slumber did my spirit seal,
I had no human fears:
She seem'd a thing that could not feel
The touch of earthly years.*

*No motion has she now, no force
She neither hears nor sees
Roll'd round in earth's diurnal course
With rocks, and stones, and trees!*

¹⁷⁷ Mimo toga, ova je pesma ostavila značajan trag u teoriji književnosti, jer je kratkoćom, eliptičnošću i kriptičnošću – otvorena za svakovrsna tumačenja i učitavanja – isprovocirala više diskusija o pluralizmu interpretacija i mogućnosti valjane interpretacije. Početak bi predstavljale suprotstavljene interpretacije ove pesme iz pera Cleantha Brooksa i Frederica Batesona s početka pedesetih, a vrhunac tematski broj časopisa *Critical Inquiry* iz 1982. naslovljen *Protiv teorije*, gde priređivači, Walter Ben Michaels i Stephen Knapp objavljuju kraj teorije nemoćne da se izbori s proizvoljnošću interpretacija, uz posredan odgovor Geralda Graffa iz 1990. godine o nužnosti prihvatanja neodređenosti kao konačnog smisla.

Zbivanje prve strofe smešteno je u prošlost, što je markirano prošlim glagolskim vremenom, dok druga strofa predočava ono što se dešava u sadašnjem trenutku iskaza, kazivanjem u prezentu ojačanim adverbijalom „sada”. Simetriju narušava i, reklo bi se, nadilazi temporalna implikacija koju sadrži 7. stih: kruženje orbitom u dnevnom ritmu zemlje izvodi junakinju (*she*) iz linearnog istorijskog vremena telesnog čoveka u ciklično vreme prirode, čija neprekidna povratnost transcendirira u večnost.

Prvi događaj pesme, onaj što se odigrao u prošlosti i o čijim posledicama bivamo obavešteni u naredna tri stiha, direktno i jednostavno je postavljen u prvom stihu, i odmah rađa najmanje dve nedoumice. Prva je narativno relevantna: nejasno je ko je protagonista narečenog događanja. Gramatičko ustrojstvo rečenice povlašćuje „(nekakav) dremež” (*a slumber*) na poziciji subjekta, dok je 'ja' pesme – metonimijski predstavljeno kao „moj duh” (*my spirit*) – njen objekat. Reperkusije su ozbiljne i za narativni i za semantički plan pesme: naglašena je pasivnost figure koja je učesnik u zbivanju (junaka) i perceptivne svesti koja je centar pesme (fokalizatora), što onda, sledstveno, utiče na attribute (pri)kazivača čitavog zbivanja (iskaznog subjekta kao naratora). Naime, „zapečaćeni duh”, videćemo u naredna tri stiha, u vlasti je izvesnih predstava i osećanja za koje će se ispostaviti da su iluzorni. Štaviše, već na početku drugog stiha – preko glagola „činiti se” (*seem*) – sugeriše se da je utisak lažan (implicitno, kad se nešto nekakvim čini, ono takvo nije). Uzgred, prvi stih i ovaj glagol signalizuju fokalizaciju iz sadašnjosti: procena svog negdašnjeg duhovnog statusa nesumnjiva je retrospektivna autorefleksija.

Druga nedoumica u prvom stihu, na prvi pogled strogo semantička, tiče se preciznog značenja imenice „dremež” i glagola „zaptiti, zapečatiti” (*to seal*), i to prvo na planu doslovnog smisla – pitanje odabrane upotrebe između više potencijalnih, rečničkih značenja – a onda i specifičnog polja značenja koje bi leksema mogla

imati u kontekstu Wordsworthove upotrebe iste reči na drugom mestu u svojim pesmama, kao i u kontekstu intertekstualnih aluzija i simboličkog potencijala. Bez namere da produbljujemo ovu temu, samo mali nagoveštaj dubina koje se otvaraju: niču potpuno različita značenja ovog stiha u zavisnosti od toga da li „pečaćenje” denotira zatvaranje koje čuva ili zaptivanje koje isključuje (u engleskom se ovaj glagol pojavljuje u sintagmama koje označavaju oslepljivanje ili gluvost) – pri čemu nismo ni načeli aluzivni potencijal koji bi nas mogao usmeriti ka Jovanovom *Otkrivenju*, ka Calvinu ili Miltonu¹⁷⁸. Takođe, ako se „dremež” dovede u vezu s Kantovim „dogmatskim dremežom”, na primer, onda fabulu ove pesme možemo aspektovati kao epistemološku *Bildungsgeschichte*.

Posledice prvog događaja pesme aficiraju dve persone: jedna je samo lirsko 'ja', koje se u drugom stihu eksplicitno objavljuje, a druga je „ona”, koja se u pesmi ne određuje drugačije nego samo pronominalno, a predstavlja, s jedne strane, predmet posmatranja i izveštavanja lirskog subjekta, a s druge protagonistu izvesnog dešavanja. Naglašena smena i ukrštenost „ja” i „ona” u prvoj strofi upućuje na mogućnost konstruisanja dve priče s dva različita nosioca. Prva bi bila primer tipično lirske događajnosti koja se odvija unutar svesti iskaznog subjekta (Hühn 2005: 152), a ovde nju čine osećanja (“I had no human fears”), varljivi utisci (“she seemed”) i opažanje određene konstelacije (čitava druga strofa). Oni sami po sebi nisu događaji, ali njihova nekonzistentnost upućuje na smenu jednog skupa stavova drugim, što podastire temelj konstruisanju fabularnog niza. Druga priča poseduje viši stepen narativnosti, utoliko što predstavlja niz događaja koje iskazni subjekt posreduje – pripoveda – makar to bilo implicitno i aluzivno. „Ona” je protagonistica zbivanja, lik u pravom smislu reči, dok iskaznog subjekta prepoznavamo kao intradijegetičkog naratora. Ovu priču čine događaji u spoljašnjem svetu: junakinja je delovala kao da joj

¹⁷⁸ Više o tome u: Jones 1995: 29-35.

vreme ne može ništa (tako je fokalizovana), a onda je umrla, pa se potom pridružila dinamičnom kosmičkom poretku, ostajući na taj način prisutna i vezana za ovozemaljsko.¹⁷⁹

Paralelizmi i kontrasti koji se uspostavljaju između psihološko-epistemološkog zapleta – onog koji se odigrava u duhu lirskog subjekta – i životne istorije junakinje brojni su koliko god je to moguće na svedenom prostoru pesme. Dok u prvoj strofi lirski subjekt ne oseća „ljudske strahove”,¹⁸⁰ dotle „ona” ne može da oseti „dodir zemaljskih godina”¹⁸¹ – čime se stanje duha iz prošlosti karakteriše kao da nije od ovoga sveta, što je kvalitet pripisan i junakinji. Kad se ima u vidu grupa pesama o Lucy, kao vid nadnarativa na osnovu kojeg možemo imati u vidu više atributa i Lucy i lirskog subjekta no što nudi ova pesma, onda znamo da je reč o figuracijama doba na pragu između detinjstva i zrelog doba – ‘osobama’ u ranoj mladosti – kada se stiču pojmovi o svetu i relacije prema njemu.¹⁸² Lirski subjekt, suočen sa smrću voljenog bića, stiče iskustvo gubitka, prinuđen je da oseti i kontemplira dijalektiku

¹⁷⁹ Ovakva parafraza podrazumeva čitanje u kojem se drugi distih razume kao sadržaj stanja „zapečaćenog“ duha: *asindetska* sintagmatika i eliptičnost koja dolazi kao njena posledica, karakteristične za ovu pesmu (kao i za većinu kratkih pesama), dopušta i drugačije viđenje veze između prvog i drugog distiha (Ferguson 1973: 547; Jones 1995: 33).

¹⁸⁰ Odsustvo ljudskih strahova u čoveka – dehumanizujuća je crta. Ona nas vraća na karakter „dremeža“, koji, razgoneći strah ima prijatno i usrećujuće dejstvo, Istovremeno lišavajući duh izvesne inherentno ljudske karakteristike. Život bez straha, ispostaviće se, vrsta je slepila kojim se ignoriše (ili još uvek nije spoznato) ‘ljudsko stanje’. Kod Wordswortha, kao i kod Blakea, spoznaja vlastite smrtnosti jeste znanje koje dolazi s odrastanjem, s tim što je kod Blakea negativno perspektivirano kao zabluda palog čoveka koji ne vidi vlastitu potenciju večnosti u kreativnoj aktivnosti, a kod Wordswortha je to spoznaja koja traži da se iznađe neki oblik utehe, smisla i modusa življenja u radosti uprkos neminovnom kraju.

¹⁸¹ U tumačenjima je zapažen potencijalni pleonazam: kakve bi mogle biti *nezemaljske* godine? Podozrevati da se u pesmu od 47 reči uvukla jedna izlišna jedva da je zamislivo, no se češće smatra da je reč o oneobičavanju – „derivaciji nezemaljskih nagoveštaja iz zemaljskog vokabulara“ – čime se pribavlja „čar novine svakodnevnim stvarima“ (Jones 1995: 32).

¹⁸² Dakako, u Wordsworthovoj pesničkoj antropologiji. Osobenosti mladalačkog doba na granici s detinjstvom, u terminima duhovnog razvoja, tematizovane su u pesmama „Branje lešnika“ i „Tinternska opatija“: ključna relacija u tom dobu je odnos subjekta prema prirodi. Pesme o Lucy, međutim govore o mladosti na pragu zrelosti, a ta etapa u središte stavlja odnos prema smrti.

prisustva i odsustva, a posredno 'uči' o vlastitoj smrtnosti. Predočena prošlost osobeno je stanje svesti u kakvom smrt ne postoji, a *sada* je jedini pojmljiv oblik sveta: prva strofa podastire način bivanja van vremenitosti i teleologije. Svest lirskog subjekta obeležena je odlikama 'lirskog stanja': autorefleksivna u bezvremenom prezentu.

Iz teksta druge strofe, međutim, iščezava eksplicitno 'ja', a njegova opazajna reflektivna aktivnost više nije izričito naznačena: ostaje samo ona kao predmet pogleda i protagonista zbivanja. Stanja, osećanja i utisci smenjeni su zbivanjem: u prvom distihu negativnim *opisom* kojim se saopštava da je „ona” nečega lišena ili nešto ne čini – nema pokreta, nema energetske impulsa, nema percepcije, a u drugom glagolom kretanja koji u svedenom lirskom kontekstu ima sjaj pune akcije, uprkos suštinskoj pasivnosti junakinje čije je kretanje rezultat sila izvan nje. Prvi distih sugerše sliku mrtvog tela – još uvek *na zemlji* – dok se u drugom telesnost razume kao rastočena ili transcendirana na elementarni nivo materije, što je, očito, oblik postojanja u neograničenom trajanju kosmičkog kretanja. Jasno je da ova slika podastire materijalističku koncepciju smrti kao povratka u materiju, kao i da ta slika nije pesimistična: ostajanjem u materiji obezbeđuje se prisustvo i sjedinjenost, pridruženost onoga što ostaje na zemlji. Niz „stenje, kamenje i drveće“ iz poslednje strofe smatramo gradacijski semantizovanim: on upućuje na približavanje živom obliku prirode. „Stenje“ u Wordsworthovoj *ikonografiji* pripada graničnom pojasu između zemlje na kojoj žive ljudi i neba – ono je poslednja *zemlja* u vertikalnom kretanju ka kosmosu, dok „kamenje“ referiše na elemente nežive prirode koji 'pripadaju' ljudima – nalaze se oko čoveka i u čovekovim tvorevinama. „Drveće“ je, naravno, živo i vegetativno, trajnije od čoveka i svedok istorije. Sledeći član niza mogao bi biti *čovek*, ili sam lirski subjekt. Vizija Lucy pridružene prirodi u njenom najopštijem i najapstraktnijem (a opet materijalnom) vidu može se razumeti kao utešna vizija smrti koja nije odsustvo ili ništavilo, već novi vid zajedništva.

Premda druga strofa iskazuje stav koji pripisujemo lirskom subjektu, pa bismo preko toga mogli tvrditi da pripovest o Lucy ipak biva 'nadvladana' autoreferencijom, ostaje pitanje njegovog napadnog odsustva iz druge strofe – uz izuzetak koji predstavlja uspostavljanje deiktičkog centra posredstvom priloške odredbe u petom stihu pesme. Drugačije postavljeno, pitanje je koja od dve fabularne linije ima prioritet (odnosno, mogu li se posmatrati kao ravnopravne) – dominantno lirska čiji je nosilac subjekt, ili dominantno narativna, koju nosi Lucy. Na ovom mestu nužno bi bilo prisetiti se da je prvobitni naslov koji je Wordsworth smerao da dâ ovoj pesmi bio „Epitaf“ („The Epitaph“), te da ju je, konačno, odvojio od ostalih pesama smestivši je u grupu epitafa i elegijskih komada.¹⁸³ Njegovo živo zanimanje za ovaj naročiti, ujedno književni i prigodni žanr manifestno je u „Eseju o epitafima“ („Essay upon Epitaphs“, PW 728-733), 'naručenom' od Coleridgea i objavljenom u tri dela u njegovom časopisu *The Friend* 1810. godine. Epitaf Wordsworth vidi pre svega kao instrument pamćenja i oprisućenja odsutnog, uz neminovno razmišljanje o značenju smrti i potencijalu kratke, jednostavne verbalne forme da sačuva prolazno. Sem toga, epitaf je forma koja nužno provocira imaginaciju i njenu moć dopunjavanja neizrečenog, a činjenica da stoji na otvorenom za svakoga da može da ga pročita povlašćuje jednostavnost stila idealnog epitafa (PW 732).

Kada se vratimo na dilemu vezanu za saodnos *Lucyne priče* i *priče lirskog subjekta*, hipotetična intencija da čitava ova pesma bude epitaf daje osnova za njeno razrešenje. Iskaznom subjektu pesme je 'povereno' da sažme život i smrt drugoga, ali tako da to ne učini kao „anatom“, čak ni kao „slikar“, već tako da draga preminula osoba bude viđena kao „drvo kroz izmaglicu ili svetlucava isparenja, što ga oduhovljuje i čini ga lepim“ (PW 731). Narativ o Lucy, možemo zaključiti, gruba je građa kojoj tek „preobražavajuće boje imaginacije“ daju punoću bivstva. Primat

¹⁸³ Coleridge će je, u prepisci vođenoj u Nemačkoj, nazvati „najuzvišenijim epitafom“.

opažajnog, osećajnog i kontemplativnog zbivanja unutar lirskog subjekta – i oblikovanog *predmeta* koji čitalac ima pred sobom – ukazuju na osoben odnos narativnog i lirskog u ovoj pesmi. Lirsko 'ja' na početku organizuje narativ u vlastiti pogled, odnosno viđenje, a onda se povlači, ostavljajući u središtu Lucy čija se pripovest implicitno organizuje u epitaf, koji je istovremeno i *proroštvo* i *sećanje*. Za razliku od ostalih pesama o Lucy, u ovoj je *ona* – paradoksalno – prisutna.

8. TEMPORALNA STRUKTURA

Wordsworthova snažna autobiografska intencija, vidljiva pre svega u *Preludijumu*, autobiografiji duha koju je pisao čitavog života i u koju su se 'ulivale' pojedinačne pesme nastale kao vrsta beleženja epifanijskih životnih momenata, ogleda se i u mnoštvu pesama koje nisu ni razmatrane kao potencijalni prilog velikom spevu. Neke od najpoznatijih i najpopularnijih, redovno u antologijama zastupljenih pesama spadaju u tu grupu, a budući da su one vremenski ustrojene na nekoliko specifičnih načina, sama osobena temporalna organizacija toliko je skretala pažnju na sebe da je umela da postane predmet parodiranja.¹⁸⁴ U ovom delu rada biće razmotrene neki od tipičnih načina uspostavljanja vremenskog poretka u pesmama, kao i nekoliko pesama koje složenosti temporalne organizacije privlače posebnu pažnju, te upućuju na zaključke vezane za semantički aspekt temporalnosti u prepletu narativnog i lirskog modusa. Polazište u analizi temporalnog ustrojstva predstavljaće svakako rekonstrukcija fabularne hronologije i načina na koji je ona tretirana u sižejnoj organizaciji pesme, uz uočavanje pozicija u kojima se pesma odvaja od hronološkog aspekta narativne događajnosti i prelazi u lirsku

¹⁸⁴ Wordsworth je neretko parodiran, već i od strane savremenika. Ozbiljni, svečani ton i subjektivnost na granici narcizma, koje je već je Keats nazvao 'egoističnom uzvišenošću', prosto su provocirale duhovite travestije, dok je veliku popularnost stekla Shelleyeva iskričava parodija Wordsworthove duge narativne pesme „Peter Bell” naslovljena „Peter Bell the Third”. No, tu priča o parodiranju Wordswortha jedva da i počinje, a seže do naših dana. Pre nekoliko godina na internet sajtu allpoetry.com održan je konkurs za parodiju pesme „The Daffodils”, na primer.

atemporalnost. Priroda predstavljenih događaja takođe bitno određuje ovaj aspekt: aktualnost, hipotetičnost/modalnost ili naznačeno odsustvo događaja usložnjavaju osnovnu temporalnu shemu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti zbivanja (u odnosu na deiktički centar).¹⁸⁵ Temporalni aspekti diskursa – vreme iskaznog subjekta i njegovog iskaza, kao i narativni tempo – neodvojivi su od vremenitosti na nivou priče, naročito u pesmama u kojima dolazi do sistematične internalizacije priče ili dramatizacije čina pripovedanja. Konačno, različite figuracije vremena – linearno-istorijsko, ciklično, fragmentisano ili subjektivno vreme, uz iterativnost i repetitivnost – bitno određuju narativnu konfiguraciju i njenu značenjsku potenciju.

Najveći broj pesama u *Lirskim baladama* obeležen je kombinacijom simultane i retrospektivne naracije, ali u različitim modalitetima. U nastavku će biti razmotreno nekoliko primera temporalnih odnosa između priče i diskursa, a na kraju „Tinternska opatija”, završna pesma *Lirskih balada*, koja – osim što tematizuje sâmo vreme i promenu – poseduje najsloženiju temporalnu strukturu.

Balada o zaostalom dečaku (*The Idiot Boy*) o kojoj je već bilo reči primer je jednostavnije temporalne strukture – mada različite od tradicionalnog žanrovskog predloška. Pripovedno predstavljanje događaja povereno je ekstradijegetičkom naratoru, što je stereotipno, ali s tom razlikom što je ovaj narator intruzivan. Veliki delovi pesme oslonjeni su na dijalog likova, uveden bez pripovedačeve konferanse, samo s tipografskim obeležavanjem promene govornika i kombinovan s pripovedačevim posredovanjem. Odstupanje od temporalne sheme balade vezano je za diskurs pripovedača koji je istovremen sa zbivanjem: iako se nalazi na nivou izvan (i *iznad*) priče, i poseduje znanje veće od čitaočevog, simultanom naracijom i interogativnim upadicama postiže utisak slabe posredovanosti i snažne dramatičnosti zbivanja.

¹⁸⁵ Vrlo precizan i primenljiv model retrospektivne, simultane i retrospektivne naracije daje Uri Margolin (1999: 142-166).

Češći je slučaj da narator dramatizuje sebe kao telesnost, dodajući baladnom zbivanju anegdotsku epizodu u kojoj stupa u kontakt sa svojim junakom – što predstavlja odstupanje od baladnog standarda. Najbliže dokle pripovedač tradicionalne balade 'prilazi' likovima i zbivanju jeste prisustvo u istom prostoru, ali s vremenskim razmakom: to su ranije pomenute situacije – mesto na kojem se nešto desilo podstiče pevanje, ili se opeva legendarni ili istorijski događaj iz pevačevog kraja. Wordsworth, pak, veoma često poseže za figuracijom ličnog svedočanstva kroz naročitu epizodu, što u pesmama gde ta epizoda susreta nije jedina tema pesme, značajno usložnjava temporalnu strukturu.

Jednostavan slučaj, gde se susreću dva vremenska plana priče, relativno je redak u *Lirskim baladama*, a srećemo ga u pesmi „Poslednji od stada” („The Last of the Flock”). Na samom početku pesme, u prva četiri stiha, pripovedač atribuirao sebi izvesne kvalitete koji ga ovlašćuju da ispričava ono što sledi. On, naime, predstavlja sebe kao osobu koja je videla sveta, pa može da proceni šta je događaj vredan pripovedanja (naratologija bi rekla: koji poseduje pripovedni potencijal). Pritom koristi *Present Perfect*, sugerišući vlastitu prošlost i trajnost nataloženog znanja. Potom opisuje susret s pastirom, grdnom i grubim čovekom koji u rukama nosi jagnje i lije gorke suze, pokušavajući to da sakrije od nepoznatog: *to* je prizor koji traži priču. Uz formulaično pesničko pitanje „What ails you?”, pastir otpočinje priču o jagnjetu koje je jedino preostalo od čitavog stada, zahvaljujući naopakim ekonomskim pravilima.¹⁸⁶ Pastir nastupa kao drugostepeni, heterodijegetički narator, i retrospektivno pripoveda povest o sticanju velikog stada (i velike porodice), koje nije mogao da održi a da mu deca ne gladuju, te je bio prinuđen da prodaje ovcu po ovcu – sve dok nije stigao do tačke u

¹⁸⁶ Nezainteresovanost institucija za pomoć u problematičnim etapama poljoprivredne aktivnosti. Ovom pesmom, kao i još jednim brojem *lirskih balada* Wordsworth polemiše s novim zakonima i institucionalnim praksama koje pogađaju „ljude koji žive blizu prirodi”. Takve su i „Old Cumberland Beggar”, „Michael”, „The Female Vagrant”.

sadašnjosti i susreta s prvostepenim naratorom. Dakle, susret u sadašnjosti motiviše umetnutu retrospektivnu pripovest. Jedini segment koji odudara od kanoničnog susreta koji rezultira pričom¹⁸⁷ jeste pomenuta 'ekspozicija' – samopredstavljanje prvostepenog naratora. Ekspozicija je onaj deo fabule kojim se predočava stanje ili situacija koja prethodi početku prave radnje (prvog događaja koji unosi promenu, ili narušava ravnotežu opisanog stanja). Ako je centralna priča ove pesme susret naratora i pastira, onda bi ekspozicija trebalo da se odnosi na okolnosti pod kojima dolazi do susretanja. Ako primat ima umetnuta pripovest, onda je ova ekspozicija nemotivisana. No, ovde se pripovedač kvalifikuje za pripovedanje i legitimizuje izbor priče – čime se u središte stavlja sam čin pripovedanja. Ovaj gest bi se mogao zlorado razumeti kao primer Wordsworthovog egoizma (dakako, autorskog i poetičkog, ne psihološkog), ali i kao metanarativni ekskurs koji je u službi onoga što je Wordsworthov pesnički zadatak unutar zbirke: pastirova pripovest, puna rastućih i opadajućih brojeva, ali bez ljubavi, zločina, uzvišenih gestova i smrti, svakodnevični je izveštaj, obična stvar koju pesnik treba da predstavi kao poetičnu. Stoga je važno da narator ponudi uverenje da ume da prepozna pripovedni potencijal događaja, čime se naslućuje implicitna instanca, odnosno 'subjekt teksta', kojeg možemo predstaviti kao načelo poetičke organizacije i argumentacije specifične za *Lirske balade* – personu veoma nalik piscu Predgovora.

U pesmi „Simon Lee” pripovedač konstituiše dva zapleta: jedan deluje kao zaplet balade i govori o naslovnom junaku koji pada iz snage u slabost, a drugi predočava anegdotu o pomoći koju dramatisovani narator pruža junaku i nelagodnosti koju izaziva zahvaljivanje oslabelog starca. Čitava pripovest o propadanju i aktuelnom statusu Simona Leeja predstavlja ono što prethodi susretu: moglo bi se čak govoriti o tome da je veći deo pesme ekspozicija same epizode. Međutim, taj deo kojim se portretiše i karakteriše junak, iako vremenski i saznajno

¹⁸⁷ Takve situacije tipične su za roman 17. i 18. veka - od *Don Kihota*, pikarskih romana, do Fildingovih romana ili Didroovog *Fataliste Žaka*.

prethodi susretu junaka i naratora, iskazuje se u prezentu, a epizoda o vađenju korena, koja je započinje *izdvajanjem trenutka* ("jednog letnjeg dana"), pripoveda se retrospektivno, u preteritu. U starijoj verziji pesme, onoj iz *Lirskih balada*, životna istorija, odnosno slavna lovačka prošlost Simonova prepletena je usputno, kao analepsa u funkciji karakterizacije i kontrastiranja vitalnosti i istrošenosti, s posmatranjem i opservacijama sadašnjeg stanja, iskazanog prezentom koji funkcioniše kao iterativ. U kasnijoj verziji, ta dublja prošlost priče dobija svoj tekstualni segment, čime se u izvesnom smislu osamostaljuje i još izrazitije polarizuje aspekte mladosti i starosti Simona kao figure čoveka u vremenu. Sadašnjost diskursa obuhvata Simonovo postojanje u arealu pripovedačevog telesnog bivanja i čin pripovedanja koji je ekspliciran, kako je ranije konstatovano, u posebnom segmentu teksta pomoću fingiranog dijaloga s naraterom.

8.1. Promena u ponavljanju: „Tintern Abbey“

„Stihovi napisani nekoliko milja iznad Tinternske opatije, prilikom ponovne posete obalama reke Wye tokom putovanja, 13. jula 1798“ već samim naslovom smešteni su u realni geografski prostor i istorijsko vreme, sugerišući autobiografski kontekst – slobodno možemo reći narativ – koji uokviruje kazivanje lirskog subjekta, nesumnjivo njihovog autora i pesnika. Ova duga pesma u blankversu jedna je od ključnih pesama koja je Wordsworthu pribavila atribut *pesnika prirode*: u njoj se doista, kao glavno zbivanje vidi razvoj – koji ima karakter sazrevanja – pesnikovog odnosa prema prirodi i spoznavanje njenog značaja i smisla za čoveka.¹⁸⁸ Karakter zbivanja smeštenog u psihu iskaznog subjekta opredeljuje ovu pesmu prevashodno kao lirsku: pažljiviji pogled,

¹⁸⁸ Odnos čoveka i prirode, odnosno razumevanje uloge prirode u ovoj pesmi izvor je velike kontroverze među interpretatorima, koju je detaljno opisao Geoffrey Hartman. Spor nastaje u opredeljivanjima između tumačenja koja povlašćuju prirodu – pesma je predstava o superiornoj prirodi koja vodi i leči čoveka – i tumačenja koja kao poentu vide ljubav prema čoveku i afirmaciju njegove moći da u imaginaciji transcendiraju čulno i materijalno, nadilazeći prirodu samu (Hartman 1962).

međutim, pokazuje da autobiografski okvir, sugerisan naslovom, ne prestaje da funkcioniše unutar pesme. Pripovest o duhovnoj promeni suštinski je oslonjena na tačke istorijskog vremena koje označavaju autobiografske događaje i sugerišu razvojnost čovekovu što se odvija u fazama, ima inkrementalni karakter učenja i koju ponavlja svaki pojedinac spreman da otvori duh za prirodu. Prostor, prisutan pre svega kroz pejzažnu predstavu prirode, na određenoj okuci reke Wye, uzvodno od ruševina opatije – na koju se u pesmi ne referiše van naslova¹⁸⁹ – predmet je kojim se bave čula i duh: iz prostora gledanja i viđenja preseljava se u područje vizije i tu vrši svoja dejstva kojima se katalizuje promena u lirskom subjektu.

Prva strofa predočava jednostavnu situaciju: iskazni subjekt stoji na određenom mestu („pod tamnim platanom”) i posmatra suprotnu obalu reke. Takva konstelacija, naročito na kraju 18. veka, sluti deskripciju. Umesto prostornim parametrima, pesma počinje naglašavanjem vremenske dimenzije zbivanja, kroz dvostruko spominjanje petogodišnjeg razmaka između prethodne posete istom mestu i sadašnjosti ponovljenog posmatranja istog predela. Time se odmah usložnjava temporalna struktura: jednostavna simultanost posmatranja i kazivanja 'zakomplikovana' je ponovnošću viđenja. Četiri puta ponovljen adverbijal *opet* (*again*), zajedno s pokaznim zamenicama u deiktičkoj funkciji (*this* i *these*) koje pokazuju da je lirski subjekt već ranije *prisvojio* ono što sada posmatra senče *sada* pesme prošlošću. Lirski subjekt stoji kao telesnost u tački koja je *sada* i *ovde* diskursa i posreduje ono za šta verujemo da je predmet aktuelnog posmatranja – a za šta se ispostavlja da je istovremeno i *revidiranje* prethodnog viđenja istog predela. Da će nešto izneveriti konvencionalnu deskripciju signalizovala je i činjenica da prva čulna akcija pesme nije bilo gledanje,

¹⁸⁹ Ovo odsustvo konceptualizovano je u *teoriju negativne alegorije* ili *alegorije odsustva* u čitanjima niza kritičara, a smisao ove *figure* može se sažeti kao smisaona struktura u kojoj je „označeno indikovano utvrdivo odsutnim označiteljem“ (Levinson 1986: 9). Dakako, korene ovog razmišljanja treba tražiti u De Manovom razmatranju alegorije i simbola u „Retorici temporalnosti“ (De Man 1975: 236-284).

već slušanje: prvo „opet“ u pesmi odnosilo se na zvuk vode koja izvire u planini – što je imaginativna slika nečega što ne pripada pejzažu uokvirenom pogledom. Nastavak pesme osovljen je na četiri glagola gledanja – *behold, view, see* i *seem* – kojima je iskazano zbivanje prve strofe. Taj dvovremeni pogled klizi preko objekata prirode koji upućuju na jednu semantički ustrojenu trajektoriju: planinske litice i „tišina neba“ bezljudni su predeli koji se graniče s kosmosom; šume i proplanci divlja su priroda; voćnjaci, njive i bašte nose trag čovekove kultivacije – i stižu do vrata kuća u kojima žive ljudi. To nije doista predeo koji se oku neposredno nadaže – opažajna svest već zna gde treba da gleda – a slika koja se pomalja jeste vertikalna neba i zemlje, s ljudima smeštenim niz nju. Iz pastoralnog predela dim iz dimnjaka usmerava pogled opet naviše, a onda se preko modalnog „moglo bi se činiti“ („as might seem“) viđenje preseljava iz pejzaža u imaginaciju lirskog subjekta: tamo on upisuje čergare ili pustinjaka u dubinu neprozirne šume, videći u duhu ono o čemu oko ne može svedočiti.

U drugoj strofi zbivanje se premešta: vremenski – u petogodišnji period između dve posete reci Wye, a prostorno u usamljeničke sobe hučnog grada. Lirski subjekt, stojeći i dalje pod senovitim platanom, upućuje misli – sada više ne pogled – međuvremenu koje je predočeno u retrospektivnom kazivanju, a obeleženo je iterativom i *Present Perfectom*. Upotreba rečenog glagolskog vremena na ovom mestu naglašava važnost događaja ili objekata koji su predmet pesnikove stalno obnavljane pažnje (Alford 1972: 123): no, u ovom drugačijem ambijentu i vremenu, izmešten i udaljen od prizora, on ga kroz sećanje obnavlja. Međutim, to više nije čulna slika: viđeni se predeo u umu transformisao u „lepe forme“ („beauteous forms“), a one su nastavljale da deluju na duh kroz ponovljenu reminiscenciju. Sećanje na prizor iz prirode dejstvovao je kao priyatnost („sensation sweet“, „feelings of pleasure“), koja vodi kontempliranju *lepog* aspekta sveta – i to sveta nastanjenog ljudima – ljubaznosti, dobrih dela i ljubavi. Psihološki proces koji je na delu – afektivni i intelektualni – poseduje automatizam

(Wordsworth bi insistirao na reči *spontanost*) nalik procesu s početka „Stihova napisanih u rano proleće“, samo s obrnutim ishodom: prijatne misli dovodile su do „blaženog stanja“ („blessed mood“)

*In which the burthen of the mystery,
In which the heavy and the weary weight
Of all this unintelligible world
Is lighten'd:
[...]
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.*

(LB 111: 38-41)

Dva puta u drugoj strofi lirski subjekt saopštava da „lepim formama“ i njihovom ponavljanim javljanju „ima da zahvali“ („I have owed to them“) za čitavo ovo unutrašnje zbivanje koje nije teško predstaviti kao *promenu*: svest subjekta je ta koja se menja, ali je mentalna slika ta koja je akter promene.¹⁹⁰ Posle prvog navedenog segmenta pesme lirski subjekt je usvojio prvo lice množine (i prikladni prisvojni pridev): govor u ime *nas* nagoveštava stil poslednje strofe, u kojoj se sumiraju istine do kojih lirski subjekt dolazi, a koje se tiču koliko njega, toliko i njegove naraterke, pa onda i svih ljudi. Konačno, priča koja je počela kao posmatranje predela dobila je neočekivan nastavak „skidanju bremena misterije“ i „težine nerazumljivog sveta“ i prepoznavanju principa *života* u svim objektima opažanja.

Treća strofa počinje promenom tona koja deluje kao nagli prelaz: iz pasivne kontemplacije lirski subjekt prelazi u aktivno obraćanje „šumovitom Wyeu“ („sylvan Wye“). U manje od deset stihova ponavlja se zahvalnost i dug koji pesnik oseća prema pitoresknom predelu, u kombinaciji *Present Perfect*-a i adverbijala *često* (*oft, often*). Apostrofom

¹⁹⁰ Ovde je reč o već spomenutom spontanom *procesu utiskivanja* koji stoji u osnovi Wordsworthove ideje o spoznajnom i moralnom dejstvu prirode čak i na duhove manje kontemplativne i osetljive: na kraju ove pesme će, u vidu nesumnjive istine, saopštiti svojoj saputnici da „Priroda nikad ne izdaje/ Srce koje je voli“ (LB 114: 123-24).

se „šumoviti Wye“ eksplicitnije 'proizvodi' u aktera procesa promene. U suštini, ovaj deo povezuje početak druge strofe s početkom treće, s tim što 'vraća' prizoru pretvorenom u *forme* neposrednost i čulnost, istovremeno vraćajući sadržaj diskursa u sadašnjost. No, taj prelaz je doista samo luk prema novoj retrospekciji.

U središnjem delu druge strofe se *pripoveda* epizoda od pre pet godina, čiji je protagonist mladić kakav je pesnik tada bio („what I was when first/ I came among this hills“). Ovo je ujedno deo pesme u kojem se ona ponajviše približava konvencionalnoj naraciji, pre svega zahvaljujući prisustvu fizičkog aspekta mladića i njegovog kretanja po stenju, skakutanja po kamenju, zalaženja u šume i osluškivanja vodopada. Ipak, dominira direktna karakterizacija mladalačkog stanja, vezanog za intenzitet osećanja u kojima se mešaju strah i privlačnost, bol i radost, vrtoglava ekstaza i pohota, nagonska želja za konzumacijom koju Wordsworth naziva „an appetite“.¹⁹¹ To je faza duhovnog razvoja u kojoj svim tim osećanjima nije trebalo ništa više od čulne provokacije („no need of a remoter charm,/ By thought supplied“), a njeno je vrlo slikovito predočavanje izvedeno da bi se naglasila *promena*.

—*That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures. Not for this
Faint I, nor mourn nor murmur: other gifts
Have followed, for such loss, I would believe,
Abundant recompence. For I have learned
To look on nature, not as in the hour
Of thoughtless youth, but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity*

(LB 113: 84-92)

Nastavak strofe uspostavlja različite tipove kontinuiteta i diskontinuiteta. Mladalačko ja predočeno je samo da bi se poreklo

¹⁹¹ Ovakvog mladalačko-detinjsko stanje duha, koje odlikuju zadivljenost, strahopoštovanje i destruktivnost, središnja je tema pesme „Branje lešnika“.

njegovo postojanje u sadašnjosti, u jednom relativno začudnom odricanju lirskog subjekta od negdašnjeg *ja* – začudnom utoliko što u ovoj pesmi ništa ne iščezava, nego se pohranjuje, javlja i nastavlja da traje u duhu – izvedenom u kratkom i odsečnom iskazu koji podseća na konsatovanje Lucyne smrti. Na mesto iščezlog mladića i ekscitiranosti s kojim je uživao u „svetu oka i uha“, dolazi *ja* sa svojim naukom iz petogodišnjeg međuvremena: umesto zvuka planinskog potoka s početka pesme, on katkad čuje „tihu, tužnu muziku ljudskosti“. Desio se prelazak s intenziteta i ekscesa kao izvora uzbuđenja na prigušeno, duboko i uzvišeno, s čulnog opažaja na imaginativnu refleksiju: rezultat je osećaj prisustva pokretačkog principa („a motion and a spirit“) u svemu što postoji – fizičkom svetu, „mislećim stvarima“ i „svim objektima mišljenja“. Na ovom mestu pesma doživljava svoj filozofski vrhunac i kao da prestaje da bude bilo naracija, bilo lirika – postaje otkrivenje, reč mudraca i proroka.

Zato u pesmi sledi novi obrt, tačnije zaokret nazad ka prirodi, predelu u kojem lirski subjekt jeste i kojeg posmatra: sledi niz stihova koji započinje potvrdom kontinuiteta

*Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods,
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all the mighty world
Of eye and ear, both what they half-create,
And what perceive; well pleased to recognize
In nature and the language of the sense,
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.*

(LB 113:103-112)

Priповest o promeni, o spoznajnom putu duha iskaznog subjekta koji preko afektivnog i meditativnog *pogleda* u prirodu dolazi do epifanijskog imaginativnog *uvida* u principe koji leže *ispod* svega

postojećeg (ili *unutar* svega što postoji)¹⁹² – trebalo bi da je završena. To bi, međutim, bila verzija solipsističkog kraja: pesma doista do završetka treće strofe teče bez upisanog adresata (osim „šumovitog Wyea“, čiju smo funkciju objasnili). Ispostavlja se naprasno, na početku četvrte strofe da konfiguracija čitave pripovedne situacije kakva je opisana – ne važi. Lirski subjekt nije sam na obali reke Wye, u senci platana – kraj njega je „najdraži Prijatelj“, za koga se nešto kasnije ispostavlja da je „Sestra“ – Dorothy, van svake sumnje – koja je, budući mlađa, oličenje njegovog negdašnjeg ja. Diskurs je sada njoj upućen i uskoro prerasta u predikativnu naraciju u kojoj se prorokuje *razvojni* put opisan u prethodnom delu pesme, kao i dolazak vremena u kojem se govornik ponovo izmešta s *ovih* obala – ovog puta bez izgleda za ponovnu posetu – ali, kao i posmatrani predeo, nastavlja ta traje u sećanju:

*Nor, perchance,
If I should be, where I no more can hear
Thy voice, nor catch from thy wild eyes these gleams
Of past existence, wilt thou then forget
That on the banks of this delightful stream
We stood together*

(LB 114-15: 147-151)

Kao i svaki proročki diskurs, i ovaj poseduje autoritativan ton prikladan znalcu budućnosti, značajno drugačiji od afektivnog autorefleksivnog posmatrača prirode i sebe. Pesnik označava vlastiti govor kao *molitvu*, izričaj vere u Prirodu koja ne izneverava i uverenja da je „sve što vidimo puno blagoslova“ („all which we behold/ Is full of blessings“). Ostaje još jedan povratak u stajnu tačku iz koje je pesma počela – još jedan ponovni pogled na „*ove* okomite šume i uzvišene litice“ i „*ovaj* pastoralni pejzaž“ – čiji značaj lirski subjekt na kraju razumeva ne samo zbog dejstva koje su imali na njega, već i zbog Drugoga koji će doživeti isto spoznajno putovanje.

¹⁹² Zanimljivo osvetljenje na dijalektiku *uvida* i *previda* daje Marjorie Levinson (1986: 14-58).

Zbivanje „Tinternske opatije“ odigrava se podjednako u svetu i u svesti: njegovu dinamiku organizuje interakcija svesti i sveta. Raspoređeno na četiri vremenska plana, kazivano je i simultano, i retrospektivno i prospektivno, uz često korišćenje *Present Perfecta*, vremena kojim se u engleskom čuva prošlost u sadašnjosti. Raspored zbivanja po vremenskim planovima nije hronološki, već se kretanje po fabularnim epizodama obavlja kao kruženje iz sadašnje tačke nazad i napred, uvek s vraćanjem u nju. Na sličan način teče i kretanje *fokusa* po *prostoru* pesme: polazeći od pejzaža žižna tačka se seli u svest i vraća.

Pesma ocrtava liniju kretanja duha kroz iskustvo, ka uvidu o predmetima svog bavljenja i sebi samom, koju bismo mogli predstaviti kao prostornu spiralu, čiji se svaki krug vraća u izvornu tačku, ali na drugoj ravni. To je model u kojem se stapaju linearno vreme čoveka i ciklično vreme prirode; njime je obuhvaćeno ponavljanje i promena, taloženje i razvoj, kontemplacija i revolucija. U „Tinternskoj opatiji“, u sadašnjem trenutku *lirskog* iskaza sažimaju se *narativne* trajektorije prošle istorije i budućeg razvoja humaniteta – metonimijski predočenog lirskim subjektom – konstituišući *mitološki* obuhvat beskonačnosti i večnosti čoveka i prirode.

VI ZAKLJUČAK

*O Reader! had you in your mind
Such stores as silent thought can bring,
O gentle Reader! you would find
A tale in every thing.*

(„Simon Lee“ , LB 64: 73-76)

Uvodno poglavlje započeto je prepričavanjem tri Wordsworthove pesme koje su redovni stanovnici čitanki i antologijâ: Wordsworthovi stihovi na početku zaključnih razmišljanja vrsta su iskupljenja za *jeres parafraze*. U izvesnom bi se smislu oni mogli pročitati i kao *carte blanche* pristupu koji je primenjen u analizi *Lirskih balada*, premda to nije smerani smisao celine iz koje je izvučen ovaj deo, gde pripovedač prekida kazivanje pripovesti o Simonu Leeju, pa se na nivou diskursa obrati svom narateru – delom prekorno, delom osnažujuće. Ono što drži da je toliko važno da opravdava prekid pričanja jeste 'raščišćavanje situacije' da bi se put do intendiranih značenja ukazao. Jer, Wordsworth zna ono što će konzervativni kritičari potvrditi: da su njegove *lirske balade* – loše *balade*. Naratera figuriše kao *čitaoca*, personu koja redovno i relativno obilno čita, pa je solidno upoznata s onim što književno tržište nudi i onim što kritika ceni; moglo bi se još dodati da je on pomalo lenjog ukusa, da preferira ustaljene forme i načine, s lakom inklinacijom ka spektakularnom, senzacionalnom i

ekstravagantnom.¹⁹³ On je čitalac kome se Wordsworth obraća Predgovorom, čitalac kome su upućene *Lirske balade*, a čije moći imaginacije treba oživeti, osetljivost i osećajnost intenzivirati, dok i sam ne bude svestan da svakodnevnica krije i lepotu i misteriju, da svaki predmet prirode krije božanstvo, a svaki čovek dečju dušu u kojoj je mitska beskonačnost. Jedino tako je moguće u nemoćnom starcu videti istoriju čoveka uopšte, a onda primiti i emotivni nauk koji pesnik, kroz pričanje priče, stiče. Ma koliko zgodno bilo dekontekstualizovanim stihovima opravdavati naratološki pristup lirici – čak i sa svešču da sam pristup vrši oksimoronski prestup srodan *lirskim baladama* – u nastavku će ipak biti preduzeto argumentovanje izlaganje nalaza da ovaj pristup poseduje aplikativni potencijal.

Pojmovni par narativno i lirsko, kako pokazuje uvid u istoriju njegove konceptualizacije, iako je sagledavan u okviru trijade, s dramskim kao trećim članom, konstituisan je kao opozicija, katkad toliko zaoštrena da podrazumeva međusobno isključivanje. Suprotstavljenost narativnog i lirskog, kao kvaliteta ili modusa predstavljanja, u izvesnom smislu prerasta u aksiom – teorije žanrova i, šire, teorije književnosti – koji operiše prilikom analize i tumačenja konkretnih dela: reklo bi se da je model, deriviran iz aktualnih dela, shvaćen kao jedini moguć oblik književne proizvodnje. To je jedno od verovatnih objašnjenja činjenice da se teorijske discipline koje kao svoj domen određuju *narativno* i *lirsko*, u priličnoj meri muče da odrede vlastite središnje pojmove. Teorija lirike, u čemu se slaže većina kritičara čiji su pogledi izloženi u radu, tu je daleko manje uspešna od naratologije. No, ni naratologija, u svom najplodnijem formativnom periodu – dakle, u okviru strukturalizma – nije iznedrila zadovoljavajući koncept narativnosti. Istini za volju, mnoštvo polemika u kojima se bruse i rafiniraju stavovi tokom 80-ih, kao i sistematičniji pristup samom pojmu narativnosti tokom 90-ih, značajno popravljaju stanje,

¹⁹³ Ovi *epiteti* ujedno opisuju i Wordsworthovu ocenu *urbanih (broadside)* balada, kao i gromopucatelnog *mythopoiesis*-a osijanskog tipa.

utoliko što se iznalazi izvestan broj heurističkih matrica koje se pokazuju kao upotrebljive u praktičnoj kritici. Ono što se doista dešava u naratologiji – a sugerisano je ovim sažetim dijahronijskim pogledom – čini se analognim načinu na koji su Bohrova atomska i kvantna teorija, s Einsteinovom teorijom relativnosti, nadišle i prividno opovrgle Newtonovu mehaniku – iako su na njoj zasnovane i obuhvataju je. Postulati ruskih formalista i strukturalnih naratologa jesu osnova i naratologije koja se naziva postklasičnom, samo su modifikovani i dopunjeni pojmovnim i metodološkim aparatom drugih disciplina, osveženi potonjim književnoteorijskim pristupima i, eventualno, terminološki adaptirani. Prethodna opaska ni na koji način ne umanjuje značaj *postženetovskih* istraživanja i njihovih rezultata – naprotiv: naratologija poseduje relativni kontinuitet razvoja¹⁹⁴ i, reklo bi se, povećanu sposobnost da obuhvati i opiše vrlo raznolike oblike naracije u različitim oblastima čovekovog delanja.

Naratološki pristup lirici jedan je od pokazatelja kako razvijenosti naratološkog aparata – većina njegovih proponenata ukazuje na metodološku kompletnost koja ih je ponukala da je okušaju na 'tuđem' terenu – tako i upotrebljivosti termina, distinkcija i procedura, u modifikovanom ili neizmenjenom vidu, u analitičkom i interpretativnom bavljenju konkretnim tekstovima. Istraživanja predstavljena u četvrtom poglavlju ovog rada uverljivo pokazuju da naratološki pristup lirici poseduje specifično područje, dok orijentacija ka praktičnoj kritici rezultira sad već zavidnim brojem čitanja pojedinačnih pesama ili pesničkih dela u kojima se uočavaju strategije i rešenja koja su ili bila 'nevidljiva' u tradicionalnijim pristupima, ili su novim pogledom osvetljene i drugačijim sredstvima opisane. Na planu opštih problema

¹⁹⁴ *Relativni kontinuitet razvoja* bi mogao sugerisati neku vrstu idiličnog prosvetiteljskog narativa o naratologiji: kad se priđe bliže, vidi se da on nije lišen skokovitosti, usporenih i produktivnih faza, unutrašnjih pobuna, osporavanja i dovođenja u pitanje, pa i retrogradnih kretanja.

teorije književnosti, nedvosmisleni rezultat ovog transžanrovskog premošćavanja jeste izoštravanje pojmova narativnog i lirskog.

U praktičnom delu rada izvršena je provizorna podela Wordsworthovih pesama prvo prema modusu koji njima dominira (narativni, lirski ili dramski), a onda su pesme u narativnom modusu dodatno razvrstane s obzirom na odnos pripovedača prema priči (kriteriji blizine i uključenosti u priču, te fokalizacije). Kao i svaka klasifikacija, i ova je sačinjena s namerom da učini vidljivim tendencije – u ovom slučaju pre svega vezane za figuru romantičarskog subjekta i njegovog odnosa prema području narativnog. Ispostavlja se da je u pesmama *Lirskih balada* lako uočljiva izrazita naklonjenost prema oblikovanju iskaznog subjekta kao intradijegetičkog pripovedača,¹⁹⁵ što se može interpretirati kao nastojanje da se umanjuje distanca između subjekta i pripovedanog sveta. Smisao tog približavanja, odnosno umetanja govornika u svet likova i događaja, jeste identifikovanje *ja* kao jednog od članova tog sveta, kao čoveka među ljudima i kao pesnika koji se ljudima obraća – dakle, deo je ideološke i poetičke ideje Wordsworthove o jednakosti svih ljudi i misiji koja mu kao pesniku sleduje. U pripovedačevom diskursu na početku pesme „Michael“ otkriva se ideja o svrsi pričanja priča kakve zatičemo u *Lirskim baladama*: priče o grubim i običnim ljudima, najčešće bez velikih dramatičnih preokreta, uče saosećanju, afektivnom saglasju i razumevanju, koje dalje vodi ka razmišljanju o čoveku i životu. Nalik svojim likovima, smešten u prostor prirode i kulture koji i oni nastanjuju, iskazni subjekt kao pripovedač, u inverznom rusovskom naporu, pripovedajući o drugima, ispisuje sebe.

Dva se procesa – naoko suprotna, a suštinski istosmerna – odvijaju na planu čitave zbirke: raznovrsnim pesničko-pripovedačkim

¹⁹⁵ Čak i u pesmama koje ili mešaju dva ili više modusa ili pripovedačka standarda, ili su ekstradijegetički pripovedane, prepoznatljiva je tendencija da se ili intradijegetički pripovedač povlasti na neki način, ili da se makar potcrta blizina ekstradijegetičkog pripovedača prostoru sveta likova i zbivanja.

strategijama Wordsworth *lirizuje* baladu i druge pripovedne pesme, dok u lirske pesme unosi elemente priče i tako ih *narativizuje*. Na taj način nastaju *Lirske balade*, zbirka različitih, žanrovski nejednakih pesama u kojima se pokazuju slične tendencije: da se u središte stavi saosećajna subjektivna svest – koja pažljivo osmatra, lako se uzbuđuje, neprestano misli i imaginativno povezuje, koja je smeštena u svet koji posreduje, i koja gledajući oko sebe, slušajući ljude kako pričaju, ili posmatrajući sebe, predočava fascinantnu svakodnevicu.

Jedan od pravaca *lirizacije* balade ili narativne pesme odvija se na tematskom planu: Wordsworthov stav da tema i stil, odnosno sadržaj i oblik, treba da stoje u saglasju, iskazan u Predgovoru *Lirskim baladama* kao zahtev za jednostavnim jezikom kojim se oblikuju teme iz svakodnevice običnih ljudi u stalnom dodiru s prirodom, rezultuje odlučnom promenom tema baladnog pevanja. Dramatični i „ekstravagantni“ događaji, natprirodna zbivanja, tragične ljubavi, krvavi obračuni – ništa od toga ne stiže do *Lirskih balada*.¹⁹⁶ Na njihovo mesto dolaze priče o pastirima (preko kojih se neretko polemiše sa zakonodavcima i promenama koje zatiru seosku ekonomiju), prosjacima, jurodivim majkama, nemoćnim starcima, osuđennicima, nesrećnim ženama i nesrećnoj deci, promrzlim staricama koje krađu ogrev, povratnicima iz prekomorja, pa onda i one koje su izazvale najviše skanjeranja među klasicističkim kritičarima – o zaostalom dečaku i ženi koja je možda čedomorka. Smena dramatičnog, napetog i spektakularnog zbivanja tradicionalne balade svakodnevičnim pričama o likovima mahom s ruba društvenog života i socijalne prihvatljivosti imala je karakter skandala, što je u priličnoj meri, barem među masovnijim čitalaštvom, zasenilo pitanja stila i *načina*.

Zamena dramatičnog i eksczesnog zbivanja niskim i običnim može se posmatrati kao standardni postupak parodiranja: *lirske balade* su sasvim podatne takvom perspektiviranju – u njima se, kao i u svakoj

¹⁹⁶ S izuzetkom jedne pesme – „Ellen Irwin or Braes of Kirtle“.

parodiji, istovremeno podriva i oživljava parodirani predmet. Parodična ironija se, ipak, kod Wordswortha srazmerno retko odnosi na tematski plan priče ili na junake. Kada je parodiran sam zaplet ili junak, kao, na primer, u pesmi „The Idiot Boy“ – gde je matrica viteškog poduhvata preoblikovana u putovanje zaostalog dečaka po lekara – ona ne funkcioniše kao ismevanje nedostojnog, već kao vrsta metaforizacije, imaginativnog kreiranja analogija u kojima nepodobni junak izrasta u herojskog nosioca priče: svakodnevnica nudi i takve narative oku koje ume da gleda. U Wordsworthovim pesmama, ipak, ironija, kritika i komika¹⁹⁷ najčešće nisu upereni ka sadržaju zapleta, već ka određenom tipu naratera. Taj pripovedačevim diskursom kreirani čitalac nije idealna publika, već je ili kritičar koji pripada *starima*, ili pismeni *everyman* koji je usvojio merila prvog. U metapoetskoj i metanarativnoj apostrofi iskazuje se neposluš prema *čitalačkom očekivanju*, nasuprot kojem se uspostavlja standard *prave* priče i nove vrste balade, te skreće pažnja s površnih čari na suštinsku istinitost poezije.

Organizovanje pripovedanja posredstvom bilo intradijegetičkog pripovedača, bilo ekstradijegetičkog kojem se pribavlja atribut bliskosti sa svetom priče, o čemu je ranije bilo reči, takođe predstavlja jednu od strategija *lirizacije*, zajedno s redovnim preplitanjem pripovedanja i diskurzivnog obraćanja narateru ili samim likovima – katkad i drugim *egzistentima* iz sveta priče.¹⁹⁸ Verbalne intervencije naratora unutar diskursa, različite od pričanja priče, ne samo da odudaraju od baladnog obrasca, već imaju još jednu funkciju u približavanju balade lirici: one uvek tematizuju pripovedača samog – bilo kao *pesnika*, odnosno tvorca samog narativa, ili kao osećajnog i misaonog subjekta koji uspostavlja relacije prema priči i vlastitom pripovedanju. One imaju karakter

¹⁹⁷ Vrlo retko dovođena u vezu s Wordsworthom.

¹⁹⁸ Na primer, u pesmi „There was a Boy“ obraća se „liticama i ostrvlju Winandera“.

autoreferencijalnog i autorefleksivnog diskursa, koji, premda nije stran pripovednoj prozi, predstavlja jednu od osobina lirskog.

Na planu temporalne strukture, odnosno odnosa sadašnje tačke pripovedanja i vremena priče, uočava se tendencija koju takođe možemo okarakterisati kao strategiju *lirizacije* narativne pesme. Baladna norma podrazumeva retrospektivno kazivanje, a u Wordsworthovim pesmama se na različite načine uspostavlja, kad god je moguće, makar neka forma simultanosti. Nekada se retrospektivno pripovedanje tako stilizuje da stvara iluziju sadašnjosti zbivanja,¹⁹⁹ ili se u kombinovanju retrospekcije i simultanog pripovedanja povlašćuje potonje kao nosilac poente („There Was a Boy“, „Simon Lee“). Takođe se srazmerno često nailazi i na prospektivno pripovedanje ili prospektivni diskurs, koji je najčešće iskazan performativima – molbama, preporukama ili komandama – upućenim narateru koji bi u budućnosti prošao istim prostorom koji sada zaprema pesnik (doslovno, a i u značenju spoznajne trajektorije). Prospektivno kazivanje takođe oblikuje figuru iskaznog subjekta kao romantičarskog pesnika-proroka.

Poseban slučaj, koji možemo posmatrati kao analogiju simultanosti na prostornom planu, jeste *jukstapozicija* sadašnjosti diskursa i događaja. Ako je već konfiguracija naracije takva da je istovremenost zbivanja i govora nemoguća (ili neverovatna), nastoji se da se pripovedač barem prostorno približi *locusu* radnje ili – još bolje – da se smesti u njega, mada u drugo doba. U tu svrhu se onda uvodi ceo repertoar objekata koji predstavljaju vremenske mostove – građevine, prirodne strukture, karakteristična mesta ili drveće – koja ujedno motivišu samo pričanje priče.

Pesme koje su u uslovnoj klasifikaciji iz petog poglavlja ovog rada određene kao dominantno lirske, trpe obrnuti proces *narativizacije*. Uz središnju strukturalnu poziciju iskaznog subjekta kao doživljajnog, opažajnog i refleksivnog centra, čija svest onda predstavlja i *locus*

¹⁹⁹ O specifičnoj upotrebi *epskog preterita* u tu svrhu pisala je Käte Hamburger.

lirskog zbivanja, koje se posreduje simultano, uočavaju se još neke tendencije vezane za uvođenje i korišćenje narativnih matrica. Poesma „Lines Written in Early Spring“ ilustruje strategiju narativizacije objekata pogleda, koji treba da posreduju *kao priču* iterativno zbivanje u prirodi, čiju teleologiju nose njene personifikovane tvorevine. U pesmama o Lucy se nepotpuni i fragmentarni narativ o životu i smrti junakinje koristi kao katalizator lirskog zbivanja – na sličan način kao što baladno zbivanje pokreće kontemplaciju o čoveku i životu – s tom razlikom što je priča u narativnoj pesmi središnji strukturalni element, a u lirskoj marginalni.²⁰⁰

„Tinternska opatija“ kombinuje načela narativnog i lirskog na složen način, smeštajući deiktički centar u preciznu tačku vremena i prostora, naslovom umećući čitavu pesmu u hipotetični autobiografski makronarativ pesnikovog života, a onda na kraju izlazeći i iz tog makronarativa u budućnost u kojoj je velika priča već okončana. Zbivanje u pesmi kombinuje, tačnije – prožima – događaje autobiografije (dve posete istom mestu, petogodišnji period između njih, uz dodatak budućnosti posle pesnikove smrti) s kontemplativnim i afektivnim zbivanjem u svesti lirskog subjekta, koje je istorično, poput narativnog. Premda se ova *velika romantičarska pesma*²⁰¹ tradicionalno svrstava u tipičnu liriku, mišljenja smo da je ona paradigma nove pesničke vrste koja se konstituše u ranoromantičarskom okušavanju sa žanrovima i modusima: činjenica da joj je u *Lirskim baladama* povereno poslednje mesto, dodatno uverava da je ona doista završni rezultat *eksperimenta* započetog Coleridgeovom čudesnom baladom.

Žanrovska hibridnost i multimodalnost pesama u *Lirskim baladama*, osim što karakteriše poetički eksperiment, iskazuje ideju o

²⁰⁰ Istina, upravo u pesmama o Lucy Wordsworth se smerano poigrava tim odnosima.

²⁰¹ *Greater romantic lyric*, termin M.H. Abramsa. Označava dugačku lirsku pesmu koja nastaje u romantizmu, s Coleridgeovim *conversation poems* i ovom Wordsworthovom pesmom: u njoj se prepliću deskripcija i duboka refleksija, uz podrazumevani razvoj misaone teme. Ova poslednja osobina karakteristika je *ode*, a većina Abramsovih primera imaju to određenje u naslovu (Abrams 1970b).

nemogućnosti da se punoća čovekovog doživljaja obuhvati samo jednim modusom. Narativni pogled naglašava vremenitost i procesualnost i konstituiše čovekov identitet u procesu i promeni; narativna teleologija daje smisao nizu tačaka u vremenu čovekovog postojanja. Međutim, gustina i intenzitet svake od tih tačaka neizraziva je van lirskog načina. Kako zapaža Guillén, „sukobljavanje žanrova može da bude posledica jedne vrste koegzistencije na nivou iskustva ili imaginacije, a ne puke podređenosti ili dijalektičke sukcesije” (Giljen, 1980: 128). Wordsworthova pesnička antropologija ishodi u viđenju čoveka kao individue, jedinstvenog i neponovljivog bića, u kojem se ocrtavaju univerzalni duhovni kvaliteti; takođe, čoveka sagledanog kao *identitet* sačinjava ukupnost njegove životne istorije i svaka njena pojedinačna tačka. Ostareli prosjak, skitnica ili mahnita majka jesu momenti – poprečni preseci – jedne povesti na osnovu kojih Wordsworthovi junaci stiču identitet u društvu: ono na šta pesnik opominje jeste da su oni više od toga i da ukupnost njihove istorije svedoči o celovitoj humanosti. Na sličan način iskazni subjekt sebe konstituiše kao doživljajnu i meditativnu svest sposobnu da u imaginaciji sagleda sebe – kao i druge – kao *momenat* duhovne aktivnosti unutar *povesti* sačinjene od niza takvih momenata. Tako se konstituiše *sekularna mitologija* (Kroeber 1964: 22), mesto susreta narativnog i lirskog uobličjenja ljudskog iskustva, gde se u svakoj figuri sustiču dimenzija konkretnog zemaljskog života i dimenzija univerzalne imaginativne potencije. Teško je otrgnuti se zovu dijalektike i binarizovanja odnosa u koje stupaju narativno i lirsko kao organizacioni modusi Wordsworthove poezije. Odjednom *narativno* i *lirsko* mogu da stoje kao oznake za dijahronijsko i sinhrono, procesualno i statično, aktivno i pasivno, muško i žensko, solarno i lunarno. Trenuci nanizani u liniju naspram jednog jedinstvenog, beskrajno gustog trenutka: Wordsworth očito smatra da se rešenju misterije čovekovog *identiteta* imaginacija može približiti samo ako koristi oba ključa.

LITERATURA

PRIMARNA LITERATURA

- The Poetical Works of William Wordsworth*, 8 vol. (1896). Knight, W. (ed.). London, New York: MacMillan.
- The Poetical Works of William Wordsworth*, 5 vol. (1944). Ed. Ernest de Selincourt. Oxford: Clarendon Press.
- WORDSWORTH, William. (1974). *Complete Poetical Works (with introduction and notes)*. Ed. Thomas Hutchison (1901), Rev. ed. Ernest de Selincourt (1936). Oxford: Oxford University Press.
- WORDSWORTH, William and COLERIDGE, Samuel Taylor. *Lyrical Ballads*. (1963). Brett, R.L. and Jones, A.R. (eds.). London: Routledge.

SEKUNDARNA LITERATURA

- ARISTOTEL. (1980). *O pjesničkom umijeću*. Prevod Zdeslav Dukat. Zagreb: August Cesarec.
- ABRAMS, Meyer Howard. (1953). *The Mirror and the Lamp*. London, Oxford: Oxford University Press.
- ABRAMS, Meyer Howard. (1970a). Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York and London: Norton.
- ABRAMS, Meyer Howard. (1970b). Structure and Style in Greater Romantic Lyric. In: *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. Edited by Harold Bloom. New York: Northon, 201-232.
- ALFORD, J. A. (1972). Wordsworth's Use of Present Perfect. *Modern Language Quarterly* 33, 119-29
- BAL, Mieke. (1994). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. [1985].
- BARTHES, Roland. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8, 1-27.
- BARTHES, Roland. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil
- BATESON, Frederick. W. (1965). *Wordsworth. A Re-Interpretation*. London: Longmans. [1954].
- BEATTY, Arthur. (1914). Ballad, Tale, and Tradition: A Study in Popular Literary Origins. *PMLA* 29:4, 473-498.

- BENNET, Phillip; GREEN, Richard Firth, (eds.). (2004). *The Singer and the Scribe : European Ballad Traditions and European Ballad Cultures*. (Internationale Forschungen Zur Allgemeinen Und Vergleichenden Literaturwissenschaft 75). Amsterdam, New York : Rodopi.
- BERGHAIN, Klaus L. (2005). German Literary Theory from Gottsched to Goethe. In: *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 4. The Eighteenth Century*. Nisbet, H. B. and Rawson, Claude, eds. [1997].
- BIALOSTOSKY, Don H. (1980). Narrative Point of View in "The Last of the Flock" and "Old Man Travelling". *The Wordsworth Circle* 11:4, 207-211.
- BIALOSTOSKY, Don H. (1982). Narrative Diction in Wordsworth's Poetics of Speech. *Comparative Literature* 34:4, 305-30.
- BIALOSTOSKY, Don H. (1984). *Making Tales. The Poetics of Wordsworth's Narrative Experiments*. Chichago: University of Chichago Press.
- BIALOSTOSKY, Don H. (1998). Genres from Life in Wordsworth's Art: *Lyrical Ballads 1798*. In: *Romanticism, History, and the Possibilities of Genre. Re-forming Literature 1789-1837*. Rajan, T., Wright, J.M. (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 109-122.
- BLOOM, Harold. (1970a). *Shelley's Mythmaking*. Ithaca: Cornell University Press. [1959]
- BLOOM, Harold (ed.). (1970b). *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. New York: Northon.
- BLOOM, Harold. (1971a). *The Ringers in the Tower. Studies in Romantic tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- BLOOM, Harold. (1971b). *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca, London: Cornell University Press. [1961].
- BORTOLUSSI, Marisa; DIXON, Peter. (2003). *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Responses*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BREWSTER, Paul .G. (1938). The Influence of the Popular Ballad on Wordsworth's Poetry. *Studies in Philology* 35:4, 588-612.
- BRISTOW, Joseph. (1990). Narrative Verse. In: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Martin Coyle et al. (eds.). London: Routledge, 198-207.
- BROOKS, Cleanth. (1947). *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. New York: Reynal & Hitchcock.

- BROOKS, Peter. (1992). *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, London: Harvard University Press. [1984].
- BROWN, Marshall., ed. (2007). *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 5: Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press [12000].
- BRUNER, Jerome. (1990) *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ČERVENKA, Miroslav. (2006). "Discovering" the Fictional Worlds of Lyric Poetry. *Style* 40.3, 240–248.
- CHATMAN, Seymour. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York and London: Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour. (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- COHN, Dorrit. (1978). *Transparent Minds*. New Jersey: Princeton University Press.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. (1921). *Biographia literaria, Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. London : J. M. Dent. [1817]
- COSTE, Didier. (1989). *Narrative as Communication*. Minneapolis: University of Minnesota press.
- CUDDON, John Anthony (ed.), PRESTON, Claire E. (rev.). (1998). *English Penguin Dictionary Of Literary Terms And Literary Theory*. London: Penguin. [1976]
- CULLER, Jonathan. (2001). *Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London, New York: Routledge. [1981].
- De MAN, Paul. (1975). *Problemi moderne kritike*. Beograd: Nolit. [1971].
- DUBROW, Heather. (2006). The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam. *Narrative* 14, 254–71.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. (2006). *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- DURRANT, Geoffrey. (1969). *Wordsworth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ECO, Umberto. 1986. Isotopy. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: University of Indiana Press, 189-201.
- FERGUSON, Frances C. (1973). The Lucy Poems: Wordsworth's Quest for a Poetic Object. *English Literary History* 40. 4, 532-548.
- FLUDERNIK, Monika. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.

- FLUDERNIK, Monika. (2000). Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and generic Categorization. *Style* 34.1, 274–93.
- FLUDERNIK, Monika. (2003). Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. *Style* 37. 4, 382–400.
- FLUDERNIK, Monika; ALBER, Jan (eds.). (2010). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press.
- FORSTER, E.M. (1985). *Aspects of the Novel*. San Diego, New York, London: Harvest Books, Harcourt Inc. [1927]
- GENETTE, Gerard. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gerard. (1972). *Figures III. Discours du récit*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gerard. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GETE, Johan Wolfgang. (1991). Prirodni oblici poezije. U: *Teorijska misao o književnosti*. Milosavljević, P. (ur.). Prev. M. Đorđević. Novi Sad: Svetovi, 185-6.
- GILJEN, Klaudio. (1980). *Književnost kao sistem*. Prev. T. Vučković. Beograd: Nolit. [1971].
- GOETHE, Johann Wolfgang. (1960a). Naturformen der Dichtung. *West-östlichen Divan*. Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans. In: *Poetische Werke*. Berliner Ausgabe. [Band 1–16], Band 3. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 232-234. [1819]
<<http://www.zeno.org/nid/20004849205>> [8.12.2014.]
- GOETHE, Johann Wolfgang. (1960b). *Ballade*. Betrachtung und Auslegung. In: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. Berliner Ausgabe. [Band 17–22], Band 17. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, 590-594.
<<http://www.zeno.org/nid/20004856112>> [8.12.2014.]
- GOFFMAN, Erving. (1986). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press. [1974].
- HAMBURGER, Kete. (1976). *Logika književnosti*. Prev. S. Grubačić. Nolit: Beograd. [1957, 21968].
- HARTMAN, Geoffrey. (1962). A Poet's Progress: Wordsworth and the "Via Naturaliter Negativa". *Modern Philology* 59.3, pp. 214-224.
- HARTMAN, Geoffrey. (1964). *Wordsworth's Poetry, 1787-1814*. New Haven: Yale University Press.
- HARTMAN, Geoffrey. (1966). *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valery*. New York: Harcourt Brace and World. [1954].

- HARTMAN, Geoffrey. (1975). *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago and London: Chicago University Press.
- HARTMAN, Geoffrey. (1987). *The Unremarkable Wordsworth*. (Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry, 206-230.)
- HARTMAN, Geoffrey. (2006). The Psycho-Aesthetics of Romantic Moonshine: Wordsworth's Profane Illumination. *The Wordsworth Circle* 37.1 (In Honor of Geoffrey Hartman), 8-14.
- HEIDEN, Bruce. (2014). Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory. *Narrative*, 22. 2, 284-88.
- HERMAN, David. (1997). Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology. *PMLA* 112. 5, 1046-1059.
- HERMAN, David. (ed.). (1999). *Narratologies. New perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University.
- HERMAN, David. (ed.). (2007). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERMAN, David et al. (eds.). (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge
- HÜHN, Peter., (2014). The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry. *Narrative* 22.2, 155–168.
- HÜHN, Peter. (2004). Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry. In: J. Pier (ed.). *The Dynamics of Narrative Form*. Berlin: de Gruyter, 139–58.
- HÜHN, Peter. (2005). Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry. In: E. Müller-Zettelmann & M. Rubik (eds.). *Theory into Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 147–72.
- HÜHN, Peter; KIEFER, Jens. (2005). The Narratological Analysis of Lyric Poetry. *Studies in English Poetry from the 16th to 20th Century*. Berlin, New York: De Gruyter.
- HÜHN, Peter; SCHÖNERT, Jörg. (2002). Zur narratologischen Analyse von Lyrik. *Poetica* 34, 287–305.
- HÜHN, Peter; SOMMER, Roy. Narration in Poetry and Drama. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-poetry-and-drama> [view date:24 Feb 2016]
- JACOBUS, Mary. (1976). *Tradition and Experiment in Lyrical Ballads (1798)*. Oxford: Clarendon Press.
- JAKOBSON, Roman. (1966). *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.

- JOHNSTON, Kenneth, ed. (1990). *Romantic Revolutions: Criticism and Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- JONES, Mark. (1993). Double Economics: Ambivalence in Wordsworth's Pastoral. *PMLA* 108: 5, 1098-1113.
- JONES, Mark. (1995). *The Lucy Poems. A Case Study in Literary Knowledge*. Toronto: University of Toronto Press.
- JORDAN, John E. (1976). *Why the "Lyrical Ballads"? The Background, Writing, and Character of Wordsworth's 1798 Lyrical Ballads*. Berkley: University of California Press.
- KAFALLENOS, Emma. (2006). *Narrative Causalities*. Columbus: Ohio State University Press.
- KANJO, Zoltan. (1995). Prilog proučavanju početka teksta. *Reč* 13, 97–105.
- KEATS, John. (2007). *Selected Letters*. Edited by Robert Gitting. Revised by John Mee. Oxford: Oxford University Press.
- KINDT, Tom; MÜLLER, Hans-Harald (eds.). (2003). *What is Narratology?* Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- KOELZER, Robert. (2006). The Poetics of "Divine Chit-Chat": Rethinking the Conversation Poems. *Literature Compass* 3. 3, 388–396.
- KONSTANTINOVIĆ, Zoran. (1978). Predgovor. U: *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta, 7-28.
- KRAAN, Menno. (1991). Towards a Model of Lyric Communication: Some Historical and Theoretical Remarks. *Russian Literature* 30, 199–230.
- KREISWIRTH, Martin. (1992). Trusting the Tale: The Narrativist Turn in the Human Sciences. *New Literary History* 23. 3, 629-657.
- KREISWIRTH, Martin. (2000). Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences. *Poetics Today* 21.2, 293-318.
- KROEBER, Karl. (1960). *Romantic Narrative Art*. Madison: University of Wisconsin Press.
- KROEBER, Karl. (1964). *Artifice of Reality: Poetic Style in Wordsworth, Foscolo, Keats, and Leopardi*. Madison: University of Wisconsin Press.
- LABOV, William; WALETZKY, Joshua. (1997). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. *Journal of Narrative and Life History*, Vol 7(1-4), 3-38. [1967].
- LEVINSON, Marjorie. (1986). *Wordsworth's Great Poems. Four Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LIU, Yu. (1996). Reevaluating Revolution and Radicalness in *The Lyrical ballads*. *Studies in English Literature* 36:4, 747–62.

- MARGOLIN, Uri. (1999). Of What is Past, is Passing, or to Come: Temporality, Aspectuality, Modality, and the Nature of Literary Narrative. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Edited by David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 142–166.
- MARTIN, Wallace. (1986). *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MAYO, Robert. (1954) The Contemporaneity of the *Lyrical Ballads*. *PMLA* 69: 3, 486-522.
- McALLISTER, Brian. (2014). Introduction. *Narrative in Poetic Form*. Edited by Brian McAllister. Special Issue of *Narrative* 22.2.
- McEATHRON, Scott. (2007). Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*. In: *A Cambridge Companion to Romanticism*. Edited by Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 144-156.
- McHALE, Brian. (2001). Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Narrative*, 9. 2, 161-167.
- McHALE, Brian. (2005). Narrative in Poetry. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman et al. (eds.). London: Routledge, 356–58.
- McHALE, Brian. (2009). Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative* 17.1, 11–31.
- McHALE, Brian. (2012). Affordances of Form in Stanzaic Narrative Poetry. In: *Narrative, Interrupted (The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature)*, Lehtimäki, M.; Karttunen L.; Mäkelä, M. (eds.). Berlin: De Gruyter, 276-296.
- McHALE, Brian. (2014). Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden. *Narrative* 22. 2, 284-88.
- McKEAN, Thomas (ed.). (2003). *The flowering thorn : international ballad studies*. Logan: Utah State University Press.
- MEISTER, Jan Christoph. (2003). *Narratology Beyond Literary Criticism : Mediality, Disciplinarity*. Berlin: De Gruyter.
- MORGAN, M. (2009). *Narrative Means, Lyric ends: Temporality in the Nineteenth-Century British Long Poem*. Columbus: The Ohio State University Press.
- MÜLLER-ZETTELMAN, Eva; RUBIK, Margarete (eds.). (2005). *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 89). Amsterdam: Rodopi.
- MÜLLER-ZETTELMAN, Eva. (2011). Poetry, Narratology, Meta-Cognition. In: *Current Trends in Narratology*. Edited by Greta Olson. Berlin & New York: de Gruyter, 232–53.

- Narrative in Poetic Form*. (2014). Edited by Brian McAllister. Special Issue of *Narrative* 22.2.
- O'NEILL, Patrick. (1994). *Fictions of Discourse. Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- PARISH, Steven Maxfield. (1973). *The Art of Lyrical Ballads*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.
- PETROVIĆ, Svetozar. (1963). Lingvistička invazija u studiju književnosti. U: *Kritika i djelo*. Zagreb: Zora, 48-60.
- PHELAN, James. (1989). *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- PHELAN, James. (1996). Character and Judgement in Narrative and in Lyric: Toward an understanding of Audience Engagement in *The Waves*. In: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 27-43.
- PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter (eds.).(2005). *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell.
- PLATON. (1983). *Država*. Beograd: BIGZ. Prevod A. Vilhar i B. Pavlović.
- PORTER, James. (2003). The Traditional Ballad. Requickenened Text or Performative Genre?. *Scottish Studies Review*, 4.1, 24-40.
- PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F.(eds.). (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. (Princeton: Princeton University Press.
- PRINCE, Gerald. (1973). *A Grammar of Stories. An Introduction*. Hague: Mouton.
- PRINCE, Gerald. (1988.). The Disnarrated. *Style*, 22. 1, 1-8.
- PRINCE, Gerald. (1992). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press. [1987].
- PRINCE, Gerald. (2000). Forty-One Questions on the Nature of Narrative. *Style*, 34:2, 317-8.
- PRINCE, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, London: University of Nebraska Press. [Revised edition]. [1987].
- PRINS, Gerald. (2011). *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik. Prev. Brana Miladinov. [2003]
- RABINOWITZ, Peter J. (1987). *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Reading*. Columbus: Ohio State University Press.
- RAJAN, Tilottama. (2007). Theories of Genre. In: *The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 5. Romanticism*. (2000). Edited by

- Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 226-250. [12000].
- RAJAN, Tilottama., WRIGHT, Julia M. (eds.) (1998). *Romanticism, History, and the Possibilities of Genre. Re-forming Literature 1789-1837*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICHARDSON, Brian. (2000). Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory. *Style* 34:2, 168–76.
- RICHTER, Sandra. (2010). *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*. Berlin: De Gruyter.
- RICOEUR, Paul. (1980). Narrative Time. *Critical Inquiry* 7. 1 [special issue: *On Narrative*], 169-190
- RIMMON-KENAN, Shlomith. (1991). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1982). *Ispovijesti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske. [Orig. *Confessions*, 1782]
- RYAN, Marie-Laure. (1992). The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors. *Style* 26.3, 368–88.
- SEMINO, Elena. (1995). Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry. *Language and Literature* 4, 79–108.
- SOLAR, Milivoj. (1974). *Ideja i priča*. Zagreb: Liber.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan. (1989). Lyric Subversion of Narrative in Women's Writing: Virginia Woolf and the Tyranny of Plot. In: *Reading Narrative: Form, Ethics, Ideology*. Edited by James Phelan. Columbus: Ohio State University Press, 162-85.
- STANZEL, Franz K. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. [1979]
- STERNBERG, Meir. (1992). Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. *Poetics Today* 13. 3, 463-541.
- STERNBERG, Meir. (1993). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. [1978].
- STERNBERG, Meir. (2001). How Narrativity Makes a Difference. *Narrative* 9. 2, 115-122.
- STILLINGER, Jack. (1985). The Plots of Romantic Poetry. *College Literature* 12, 95–112.
- ŠKLOVSKI, Viktor. (1969). Razvijanje sižea; *Tristram Šendi* i teorija romana. U: *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost. [1921].
- ŠTAJGER, Emil. (1978). *Umeće tumačenja i drugi ogleđi*. Beograd: Prosveta. [1946].

- The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 4. The Eighteenth Century.* (2005). Edited by H. B. Nisbet and Claude Rawson. Cambridge: Cambridge University Press. [1997].
- The Cambridge History of Literary Criticism, Vol. 5. Romanticism.* (2007). Edited by Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press. [2000].
- TODOROV, Tzvetan. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications* 8, 125–151.
- TODOROV, Tzvetan. (1978). *Poétique de la prose*. Paris: Seuil. [1971]
- TODOROV, Cvetan. (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad. Prev. Aleksandra Mančić–Milić. [1970]
- TRILING, Lajonel. (1990). *Iskrenost i autentičnost*. Beograd: Nolit. Prev. Branko Vučićević. [1972]
- TURNER, Mark. (1996). *The Literary Mind*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- USPENSKI, Boris. (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit. [1970].
- WELLDON, Chad. (2010). Goethe's Morphology of Knowledge, or the Overgrowth of Nomenclature. *Goethe Yearbook* 17, 153–177.
- WELLEK, René. (1981a). A history of modern criticism : 1750-1950. [Vol. 1], The later eighteenth century. Cambridge: Cambridge University Press. [1955]
- WELLEK, René. (1981b). *A History of Modern Criticism: 1750-1950. [Vol. 2] The Romantic Age*. Cambridge: Cambridge University Press. [1955]
- WESTSTELJN, Willem G. (1989). Plot Structure in Lyric Poetry: An Analysis of Three Exile Poems by Aleksandr Puškin. *Russian Literature* 26, 509–22.
- WOLF, Werner. (1998). Aesthetic illusion in lyric poetry? *Poetica* 30. 3–4, 251–289.
- WOLF, Werner. (2005). The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. In: *Theory into Poetry: New approaches to the Lyric*, Eva Müller-Zetzelmann and Margarete Rubik (eds.). Amsterdam: Rodopi, 21–56.
- WU, Duncan. (1993). *Wordsworth's Reading 1770–1799*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WU, Duncan. (2007). *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell. [1998].
- ŽENET, Žerar. (1985). Granice pripovedanja. U: *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić, 87–103. Prev. Mirjana Miočinović. [1969].

- КОСТИЋ, Александар. (2014). *Когнитивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике [12006].
- КРОЧЕ, Бенедето. (1995). *Поезија. Увод у критику и историју поезије и литературе*. Прев. П. Мужичевић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- ПУЛЕ, Жорж. (1993). *Метаморфозе круга*. Прев. Ј. Новаковић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. [11961].
- ТОМАШЕВСКИ, Борис. (1972). *Теорија књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- ШТАНЦА, Франц. (1987). *Типичне форме романа*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. [11954].

BIOGRAFIJA

Rođena 1965. u Kikindi. Osnovnu i srednju školu završila u Beogradu. Diplomirala na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta u Beogradu 1989. godine. Predavala engleski jezik i radila kao menadžer za odnose s javnošću u banci. Sarađivala kao urednik rubrike za teoriju književnosti u časopisu *Reč*. Od 1994. do 2016. godine zaposlena na Filološkom fakultetu u Beogradu, na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti. Bavi se prozom 18. i 19. veka, romantizmom i teorijom pripovedanja.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Бранислава Д. Миладинов
број уписа 080504

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Функција нарације у песмама Лирских Балада
William Wordswortha

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.6.2016.

Бранислава

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора БРАНИСЛАВА Д. МИЛАДИЊИЌ
Број уписа 02050 Д
Студијски програм ДОКТОРСКЕ АКАДЕМСКЕ СТУДИЈЕ
Наслов рада Функција хармоније у песмама Лирских Баласаи William Wordsworth
Ментор проф. др Миодраг Јома

Потписани БРАНИСЛАВА Д. МИЛАДИЊИЌ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 30. 6. 2016.

Потпис докторанда

Бранислава Д. Миладињић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Функција нарције у песмама Лирских Балада
WILLIAM WORDSWORTH

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 30. 6. 2016.

Милош