

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Svetlana D. Mladenović

**HRONOTOPI U VELIKIM ROMANIMA VILIJEMA  
FOKNERA IZ CIKLUSA O JOKNAPATOFI**

Doktorska disertacija

Beograd, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Svetlana D. Mladenović

**CHRONOTOPES IN WILLIAM FAULKNER'S  
GREAT NOVELS OF THE YOKNAPATAWPHA  
CYCLE**

Doctoral Dissertaton

Belgrade 2017

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Светлана Д. Младенович

**ХРОНОТОПЫ В ВЕЛИКИХ РОМАНАХ  
УИЛЬЯМА ФАЛЬКНЕРА ЦИКЛА  
ЙОКНАПАТАФЫ**

Докторская диссертация

Белград, 2017 г.

## **Podaci o mentoru i članovima komisije**

### **Mentor:**

Prof. dr. Radojka Vukčević, Odsek za anglistiku, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

### **Članovi komisije:**

Prof. dr Biljana Dojčinović, Odsek za opštu književnost i teoriju književnosti, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Prof. dr Vesna Lopičić, Departman za anglistiku, Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu

### **Datum odbrane:**

## **Izjave zahvalnosti**

Kurs američke književnosti profesorke Radojke Vukčević na doktorskim studijama pamtiću kao hronotop mog sudbinskog susreta sa Foknerom. Njen pristup studentima i podsticajne diskusije na ovom kursu su mi, kao i mnogim drugim kolegama, udahnuli veru da imam šta da kažem o velikim američkim romanopiscima. Zahvaljujući stručnom usmeravanju, strpljenju i predusretljivosti profesorke Radojke, dug proces pisanja ove teze ostaće mi u sećanju kao prijatno i dragoceno iskustvo.

Želim da se zahvalim celoj svojoj porodici, a najviše svojim roditeljima koji su uvek verovali u nas, usadili nam vedrinu i intelektualnu radoznalost i zauvek ostali izvor neizmerne podrške.

## Hronotopi u velikim romanima Vilijema Foknera iz ciklusa o Joknapatofi

### Rezime

U ovom radu Bahtinova teorija hronotopa primenjuje se u analizi četiri romana Vilijema Foknera iz takozvanog „velikog perioda“ ovog pisca – na *Buku i bes*, *Avesalome*, *Avesalome!*, *Svetlost u avgustu* i *Dok ležah na samrti* – u nameri da se da doprinos jednom relativno novom, ali perspektivnom pravcu u foknerovskim studijama, ali i da se on čvršće teorijski zasnuje.

Budući da koreni intelektualne srodnosti Foknera i Bahtina sežu do Bergsona, u prvom delu Uvoda daje se pregled bergsonističkog pristupa Foknerovom vremenu. Taj pristup ima teorijsko utemeljenje u uticaju bergsonovske intuicije na modernističku književnu estetiku, tako da Uvod uključuje i prikaz Bergsonovog pojma trajanja i intuicije. U zaključku se rezimiraju prednosti i mane bergsonističkog pristupa Foknerovom vremenu, uz sugestiju da bi neke od poteškoća mogle biti prevaziđene primenom Bahtinovog hronotopa.

U drugom delu Uvoda daje se kratak pregled bahtinovskih čitanja Foknera, sa naglaskom na hronotopskim analizama Foknerovih dela. Ističe se da je reč o relativno novom, ali sve popularnijem pristupu u proučavanju Foknera. Za razliku od ostalih Bahtinovih teorija, teorija hronotopa je najkasnije inkorporirana u književno-teorijsku aparaturu i prve hronotopske analize Foknerovih dela pojavljuju se tek 1990-ih godina.

U drugom poglavlju daje se kratak pregled pojma vremena u širem kontekstu Bahtinovog dela i razmatra se teorija hronotopa, onako kako je izložena u studiji *Oblici vremena i hronotopa u romanu* i *Eseju o Bildungsromanu*. Ukazuje se da ovaj način sagledavanja umetničkog vremena i prostora, daleko od toga da sužava razmatranje samo na prostorne i vremenske odrednice u delu, zalazi u neka od ključnih pitanja književne teorije, kao što su princip jedinstva književnog dela, umetničko-ideološki smisao dela, ili odnos dela prema vanknjiževnoj realnosti. U cilju boljeg razumevanja Bahtinovog hronotopa, on se razmatra i u svetlu teorije književnog prostora Jurija Lotmana, osnivača moskovsko-tartuske škole semiotike i jednog od predstavnika sovjetskog strukturalizma. Naša teza je da je Bahtin zamišljao svoje vreme-prostor sasvim u lotmanovskom duhu i da njegov hronotop krije istu višeslojnost i vrši istu

modelativnu funkciju kao i Lotmanov umetnički prostor. Upravo stoga će se ispostaviti kao izvanredan alat za analizu romana Vilijema Foknera, budući da on spada u pisce koji su rado pribegavali jeziku vremenskih odnosa da bi izrazili raznovrsna i višeslojna značenja. Drugim rečima, Fokner ne samo da je nastojao da narativnim, stilskim, tematskim i drugim sredstvima izrazi različite osećaje vremena, već je pomoću vremena izražavao još mnogo toga.

U trećem, četvrtom, petom i šestom poglavlju teorija hronotopa primenjuje se u analizi četiri odabrana Foknerova romana. S obzirom na sveobuhvatnost hronotopske analize u bahtinovskom ključu, opredelili smo se za detaljne, egzemplarne analize nekoliko ključnih romana, budući da je priča o glavnim hronotopima svakog od ovih romana nužno podrazumevala i razmatranje njihove (stožerne) uloge u kompoziciji romana, karakterizaciji likova, i pre svega, u umetničko-ideološkom smislu dela.

S obzirom da je uticajan Sartrov esej o *Buci i besu* pokrenuo celu jednu tematsku liniju kritike o književnom vremenu kod Foknera, *Buka i bes* se nametnula kao prirodan početak u razmatranju Foknerovog vremena. *Avesalome, Avesalome!* i *Svetlosti u avgustu* posvetili smo glavni deo teze, kao kompoziciono zahtevnim remek delima na kojima se najbolje može ilustrovati kako se Foknerovo umeće, kao majstora forme, potvrđuje i kroz njegovu hronotopsku imaginaciju. Roman *Dok ležah na samrti* uvrstili smo kao još jedan Foknerov roman iz njegove „velike“ faze koji nam je, zahvaljujući bogato razrađenim funkcijama prostora, omogućio i iskorak ka Lotmanu, tako da je u poslednjem poglavlju teze bahtinovska hronotopska analiza kombinovana sa lotmanovskom analizom prostora kao umetničkog jezika u modelativnoj funkciji.

**Ključne reči:** Fokner, Bahtin, Bergson, vreme, prostor, hronotop, književna forma, umetničko-ideološki smisao, *Buka i bes*, *Avesalome, Avesalome!*, *Svetlost u avgustu*, *Dok ležah na samrti*.

**Naučna oblast:** nauka o književnosti

**Uža naučna oblast:** američka književnost

**UDK broj:**

# **Chronotopes in William Faulkner's Great Novels of the Yoknapatawpha Cycle**

## **Abstract**

In this doctoral thesis Bakhtin's theory of literary chronotope is applied to the analysis of four novels of William Faulkner from the so-called "major phase" of his writing – *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!*, *Light in August* and *As I Lay Dying* – with the aim to contribute to a relatively new but promising approach in Faulkner studies and to provide a stronger theoretical foundation for this approach.

Given that the roots of intellectual affinities between Faulkner and Bakhtin can be traced back to Bergson, the first part of the Introduction gives an overview of the Bergsonian approach to Faulkner's time. This approach has a theoretical grounding in the influence of Bergsonian intuition on modernist aesthetics, so the Introduction also gives an account of Bergson's notions of duration and intuition. The concluding remarks summarize the advantages and weaknesses of the Bergsonian approach to Faulkner's time, suggesting that some of the difficulties could be overcome by means of Bakhtin's chronotope.

The second part of the Introduction provides a brief overview of Bakhtinian readings of Faulkner, with an emphasis on chronotopic analyses of Faulkner's works. It is pointed out that while relatively new, the Bakhtinian approach is growing in popularity in Faulkner studies. Compared to other Bakhtin's theories, the theory of chronotope was the last one to be incorporated in the literary theory toolkit and the first chronotopic analyses of Faulkner's works did not appear until the 1990s.

The second chapter provides a brief overview of the concept of time in a broader context of Bakhtin's work and an analysis of the theory of chronotope as presented in Bakhtin's essays "Forms of Time and Chronotope in the Novel" and "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism". It is noted that, far from being focused solely on spatial and time determinants in a literary work, this way of looking at time and space goes into some of the key issues of literary theory, such as the principle of unity of a literary work, its artistic-ideological meaning or relation to extra-literary reality. In order to better understand it, Bakhtin's chronotope is also viewed in the light of the theory of literary space of Yuri Lotman, the founder of the



Tartu-Moscow school of semiotics and one of the representatives of Soviet structuralism. We deem that Bakhtin envisioned his time-space in Lotmanian spirit and that his chronotope is as multi-layered and performs the same modelling function as Lotman's artistic space. For that very reason it will turn out to be an extraordinary tool for the analysis of Faulkner's novels, because Faulkner belongs to writers who gladly resorted to the language of time relations to express diverse and multi-layered meanings. In other words, Faulkner not only applied narrative, stylistic, thematic and other means to express different senses of time, but also used time to express many other things.

In chapters three, four, five and six, the theory of chronotope is applied to the analysis of four selected Faulkner's novels. Given the comprehensiveness of the Bakhtinian chronotopic analysis, we opted for detailed, exemplary analyses of several key novels, since the story of the main chronotopes in each of these novels necessarily included the consideration of their (pillar) role in the novel's composition, characterization and, most importantly, in its artistic-ideological meaning.

Given that the influential essay by Jean Paul Sartre about *The Sound and the Fury* launched a whole thematic line of critique about time in Faulkner's work, this novel imposed itself as a natural beginning in the research of Faulkner's time. The key part of the thesis is devoted to *Absalom, Absalom!* and *Light in August* as compositionally challenging masterpieces which serve as the best illustration of how Faulkner's talent as a master of form is confirmed also through his chronotopic imagination. The novel *As I Lay Dying* is included as yet another novel from Faulkner's "major phase" which, owing to its richly elaborated functions of space, allowed us to move in the direction of Lotman, so in the last chapter of the thesis we combined the Bakhtinian chronotopic analysis with the Lotmanian analysis of space as an artistic language performing a modelling function.

**Key words:** Faulkner, Bakhtin, Bergson, time, space, chronotope, literary form, artistic-ideological meaning, *The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!*, *Light in August*, *As I Lay Dying*.

**Field of study:** Literature

**Specific field of study:** American Literature

**UDC number:**

## SADRŽAJ

1. Uvod .....	1
1.1. Foknerovi svetovi američkog Juga.....	1
1.2. Bergson i Fokner.....	8
1.2.1. Bergson i modernizam .....	8
1.2.2. Bergsonistička čitanja Foknera.....	14
1.2.3. Od Bergsona ka Bahtinu .....	24
1.3. Bahtinovska čitanja Foknera .....	28
2. Bahtinova teorija hronotopa .....	47
2.1. Hronotop u <i>Oblicima vremena i hronotopa u romanu</i> .....	47
2.2. Hronotop u <i>Eseju o buildungsromanu</i> .....	56
2.3. <i>Novum</i> Bahtinovog hronotopa.....	59
2.4. Kako savremena zapadna bahtinologija vidi hronotop.....	65
2.5. Lotmanova koncepcija umetničkog prostora.....	70
2.6. Vreme (i prostor) kod Bahtina.....	76
2.6.1. Vreme i prostor u <i>Autoru i junaku</i> .....	78
2.6.2. Vreme u <i>Problemima poetike Dostojevskog</i> .....	79
2.6.3. Vreme u "Epu i romanu" .....	82
2.6.4. Vreme u <i>Stvaralaštvu Fransoa Rablea</i> .....	85
3. Hronotop razaranja idile u <i>Buci i besu</i> .....	87
3.1. Žanrovska okosnica i hronotop .....	87
3.2. Metafizika vremena <i>Buke i besa</i> i Sartrova kritika .....	101
3.3. Rekreiranje idiličnog sveta .....	103
3.4. Drevna susedstva .....	112
4. Hronotop u <i>Avesalome, Avesalome!</i> .....	117
4.1. Odnos prema istoriji i Jugu u <i>Avesalome, Avesalome!</i> .....	117
4.2. Epski hronotop u <i>Avesalome, Avesalome!</i> .....	132
4.3. Hronotop susreta u <i>Avesalome, Avesalome!</i> .....	143
4.3.1. Scena susreta u <i>Avesalome, Avesalome!</i> .....	146
4.3.2. Vremenski aspekti u sceni susreta .....	148
4.3.2. Interpretiranje scene susreta kao hronotopa susreta .....	151
4.3.3. Kompoziciona funkcija scene(a) susreta .....	157
4.3.4. „Foknerovski“ statični hronotop udesa Juga.....	159

4.3.5. Uloga hronotopa u izgradnji umetničko-ideološkog smisla <i>Avesalome!</i> .....	166
5. Hronotopi u <i>Svetlosti u avgustu</i> .....	169
5.1. Lenin hronotop.....	171
5.1.1 Bahtinov folklorni hronotop.....	171
5.1.2. Lena Grouv .....	171
5.2. Statični hronotop – Opozicija kretanja i nepokretnosti .....	175
5.3. Odnos likova prema vremenu – čovek i hronotop u <i>Svetlosti u avgustu</i> .....	185
5.3.1. Merljivo vreme kao metafora za zajednicu.....	186
5.3.2. Karnevalizovano vreme .....	189
5.3.3. Fatalizam .....	191
5.3.4. Hronotop čudaka/lude .....	197
5.4. Kristmasov hronotop.....	200
5.4.1. Kritika o Džou Kristmasu (Uvod u hronotopsko-simboličku analizu) .....	200
5.4.2. Kristmas kao karnevalski kralj .....	204
i. Karneval na jedan dan .....	208
ii. Ruganje Božjem imenu .....	213
iii. Tuđ svet .....	214
iv. Motiv đavola, čudaka i marionete.....	217
v. Metonimijsko poistovećivanje.....	219
vi. Rastrgnuće tela .....	221
vii. Materijalno-telesno dole: žena i crna rasa .....	222
viii. Groteskna slikovnost u <i>Svetlosti u avgustu</i> .....	223
ix. Preporučujuće značenje smeha u <i>Svetlosti u avgustu</i> .....	226
x. Kristmasov parodični dvojni.....	228
5.4.3. Mitološko čitanje Kristmasovog lika.....	228
5.4.4. Bahtinovsko čitanje Kristmasovog lika iz postmodernističke perspektive.....	232
6. Hronotop u <i>Dok ležah na samrti</i> .....	242
6.1. Konkretan i simbolički prostor i figuralnost u <i>Dok ležah na samrti</i> .....	242
6.2. Prostor u funkciji modelovanja sveta romana .....	246
6.3. Prostor u funkciji karakterizacije likova .....	249
6.4. Prostorne sheme u analizi strukture romana.....	252
6.5. Posebni efekti u modelovanju prostora kod Foknera – „sceničnost“ scene umiranja ..	257
Zaključak.....	260

Bibliografija: .....	266
Biografija .....	279

# 1. Uvod

## 1.1. Foknerovi svetovi američkog Juga

Možda bi najprikladniji uvod u ovu tezu bilo podsećanje na hronotop – konkretno mesto i vreme – njenog začetka, a to je kurs američke književnosti profesorke Radojke Vukčević jednog sunčanog aprila pre nekoliko godina u Beogradu, kada sam se srela sa Foknerovim *Avesalome, Avesalome!* Još konkretnije, ovaj hronotop se odigrao dok sam, nastojeći da dođem pripremljena na čas i na naše inspirativne diskusije, pokušavala da nekako na brzinu preletim Foknerov roman, probijajući se, ne bez poteškoća i čak sa određenom dozom dosade, kroz prvih sto pedeset strana. Sećam se da sam kasnije, čitajući šta je Konrad Ejken (Conrad Aiken), jedan od prvih kritičara koji je doprineo ustanovljavanju Foknerove reputacije, rekao 1939. godine o stilu tada još nedovoljno afirmisanog romanopisca, imala utisak da mi je bukvalno pročitao misli kada je napisao:

Niko se neće začuditi ako kažem da čak i najstrastveniji obožavaoci gospodina Foknera – u koje pisac ovih redova s ponosom ubraja i sebe – moraju uvideti, sa svakim novim romanom, da su prvih pedeset stranica uvek najteže, da svaki put morate ispočetka da naučite *kako* da čitate ovu čudno fluidnu i klizavu i izuzetno ekscentričnu prozu, i da ste čak u iskušenju, poput nekakvog Laokona, da dignete ruke od nje. (Aiken u Hoffman, Vickery 1963: 135-136).

A onda se negde na polovini romana desio on – hronotop mog susreta sa tajnom *Avesalome*, scenom susreta Roze i Kliti na stepeništu Satpenove stotine, u koju sam udarila kao u zid. Ona me je odjednom trgla iz pospanosti, razbudila i izoštrila sva moja čula i naterala me da se vratim tih šest-sedam stranica unazad. I onda me je ponovo vratila, i u srpskoj verziji, i u engleskom originalu, i ponovo nakon pročitano celog romana, dok se nisam osetila kao Roza, koja besomučno udara u neku nevidljivu prepreku „kao što plašljiva ošamućena ptica, zarobljenik noći, usplahireno naleće na prkosnu i kobnu svetiljku“ (Faulkner 1978: 152).

Na neki način, čitava ova teza predstavlja napor da se pronikne u tajnu ove scene, u kojoj Fokner govori toliko mnogo, na tako nerazumljivom jeziku. Raskošnim jezikom i hipnotičkim ritmom, ona je objedinila sve magične sastojke Foknerove proze – vreme kao neizbežan aspekt čovekove potrage za smislom i kao instrument narativne

manipulacije; enigme identiteta, rase, roda i srodstva; šifrovani etički eksperiment o tome kako ovi simbolički sistemi utiču na naš odnos sa bližnjim; nagoveštaj da dublje mitske relacije kriju istinu našeg postojanja. Možda bih i ostala onako zapanjena i ojađena kao Roza, da nedugo potom nije došlo do jednog drugog susreta – mog susreta sa Bahtinovom (Михаи́л Миха́йлович Бахтíн) teorijom hronotopa. Jedan konkretan hronotop – upravo hronotop susreta – omogućio mi je da analitički razložim moj sudbinski susret sa Foknerom u ovoj sceni, sažimajući, u metodološkom smislu, na genijalan, a ipak jednostavan način sve što je Fokner njome želeo da kaže, i način na koji je to rekao – u svega nekoliko rečenica.

Savršeno međusobno razumevanje ova dva mislioca koji su ponikli u potpuno različitim kontekstima ponukalo me je da se zapitam, s jedne strane – koje su to odlike Foknerove proze koje je čine tako pogodnim materijalom za hronotopsku analizu, i s druge – koje sve aspekte razumevanja književnog dela je Bahtin uspeo da zahvati svojim šturo definisanim pojmom hronotopa koji su od njega načinili tako moćan i univerzalan alat književno-teorijske analize.

U pokušaju da nam približe značaj i naglase aktuelnost ovog široko primenljivog, ali nedovoljno teorijski utemeljenog pojma, kritičari najčešće ističu da je on anticipirao neke od savremenih tendencija u naratološkim i književnim studijama, kao što su teorija fikcionalnih svetova, ili etički zaokret u proučavanju književnosti<sup>1</sup>. I zaista – posmatrajući književnost kroz prizmu hronotopa, mi zapravo zahvatamo njenu suštinu od samog postanka – a to je da, koristeći osnovne koordinate postojanja čoveka – prostor i vreme – u njima stvara jedan svet i govori nam, ne objektivnim, naučnim jezikom, već jezikom subjektivnog, življenog iskustva, šta znači biti njegov deo. Kao što ističu Bemong i Borgart, „proučavanje hronotopa pomaže nam da shvatimo da je književna mimeza utemeljena u vrednovanom i emotivno proživljenom fikcionalnom svetu“ (Bemong, Borghart 2010: iv) i da književnost „nije samo idejni fenomen, već se mora posmatrati kao jedinstveni epistemološki instrument koji se tiče intelektualnih, imaginativnih i emocionalnih stavova“ (iii).

Foknerov zahvat izgradnje fikcionalnih svetova manje liči na mimezu, a više na epistemološki instrument – zapravo, ponajviše na jedan radikalno misaoni eksperiment.

---

<sup>1</sup> Vidi npr. Abbott 2009: 262 i 340; Bemong, Borghart 2010: iv.

Naime, poput posvećenog etnografa koji radi na domaćem terenu, on često nastoji da postupkom očuđenja ili defamilijarizacije uslovno postane stranac i pruži nam novo i prodorno, etički preispitujuće i kritičko viđenje svog voljenog Juga. Zbog toga su Foknerovi svetovi toliko složeni, a njegovi hronotopi uglavnom nisu spontano nastale i intuitivno uverljive slike ili konstrukti koji odslikavaju iskustvo, već predstavljaju do krajnosti zaoštrene koordinate jednog sveta i emotivne, vrednosne i idejne elemente njegovog doživljavanja čija mešavina navodno ima za cilj da proizvede nešto blisko i poznato, ali se u pokušaju da je razumemo preinačuje u nešto nadasve nerazumljivo i misteriozno. Kao što kaže gospodin Kompson u *Avesalome* – svi elementi su tu, pa ipak kao da nešto nedostaje.

Radikalnu eksperimentalnost Foknerove književnosti možda je najbolje objasnio Filip Vajnstajn (Philip Weinstein), pokušavajući da opiše u čemu se sastoji prelomni preokret u Foknerovom pristupu rasnom pitanju u njegova dva velika (rekla bih najveća) romana – *Svetlosti u avgustu* i *Avesalome, Avesalome!*.

Kao da je Fokner, probudivši se iz noćne more u neko doba 1931. godine, seo na krevet i zapitao se: kako bih se ja osećao ako bih iznenada saznao da sam jedan od njih? Kako bih se *ja osećao*: nije bilo pominjanja *njih*. Roman nije pitao ko bi oni (kao zajednica koja živi u segregiranom „fridman“ okrugu svakog grada na Jugu) mogli da budu. Nema empatičnog uživanja u južnjačko crnaštvo, u romanu praktično i nema nikakvih crnaca. Ne: ono što se tražilo jeste da jedan pojedinac koji pati od rasnih odnosa bude smatran belcem – a da pri tom bude zarobljen u mrežu rasnih glasina o svom identitetu na suštinskom genetskom nivou. Čovek je morao da bude u situaciji da ne zna kakva krv teče njegovim venama. [...] Ispod površnog samopouzdanja belaca na Jugu tekla je rasna nesigurnost koja se graničila sa histerijom. Ukoliko se smatralo da je jedna kap crne krvi dovoljna da belog čoveka učini crnim, ima li ikoga ko bi mogao da tvrdi da, i ne znajući, ne nosi ovu toksičnu kap? [...] Nevidljivi inficirani nosioci mogli bi biti bilo gde. Takva anksioznost mogla bi biti dovoljna da poremeti san mnogih belaca na segregiranom Jugu, ako bi se čovek razbudio u tri sata noću i zapitao se: šta ako sam crn, a da toga nisam bio svestan? (Weinstein 2009: 6).

Upravo zbog ovakve vrste Foknerovog uživanja u kulturne fenomene njegovog rodnog Juga, koje podrazumeva defamilijarizaciju onog bliskog i poznatog, i uranjanje

u nepoznato, nalik na etnografsko posmatranje sa učestvovanjem, ispostavlja se da su mnogi termini kojima etnografi nastoje da objasne specifičnost svog pristupa svetu primenljivi na Foknerov eksperimentalan i revolucionaran književni rad, dok ga je tako teško objasniti u književno-teorijskim terminima. Iz istog razloga ovaj, po opštoj oceni najveći pisac američkog Juga, nailazi na otpor kod svojih zemljaka – otpor posle koga dolazi onaj prosvetljujući i katarzični momenat, kao kada nam se zamršene relacije jednog nepoznatog ili, što je još zanimljivije, suviše bliskog sveta odjednom, u svetlu etnografovog modela, ukazuju jasne kao da ih prvi put vidimo. Upravo tu vrstu iskustva opisuje afroamerički pisac Ernest Gejn (Ernest J. Gaines) kada kaže:

U početku nisam voleo Foknerov rad, zato što je Fokner pisao o stvarima koje mnogi ljudi žele da zaborave, ali onda sam počeo da shvatam šta je on radio. On me je podsetio na stvari koje sam video. Ja sam odrastao na selu (ruralne Lujzijane) i takve stvari su mi poznate: prehrambene prodavnice o kojima on piše, takve vrste farmi, siromašni seljaci, pokvareni vagoni i spore mazge. Nikada ni u čijem pisanju nisam to video tako jasno kao kod Foknera. (Gaines prema Radošević: 17).

Postavlja se pitanje kako prići ovim skriveno defamilijarizovanim svetovima Foknerovih romana? Proučavajući širok korpus kritičke literature o svakom od četiri odabrana romana (koji se inače ubrajaju u najveća Foknerova dela) usredsredićemo se na pitanja koja ocrtavaju obrise „slepih mrlja“ u kritičkim tumačenjima, odnosno koja identifikuju ono što u svakom od njih preostaje kao nerastumačeni višak, ili nedostatak. To će biti polazna tačka za postavku o prirodi „iščašenosti“ svakog od ovih svetova, odnosno o aspektima čijim zaoštavanjem je Fokner nastojao da radikalizuje naše viđenje stvarnosti. Tako u *Buci i besu*, kao što je prepoznao Sartr (Jean-Paul Sartre), ova iščašenost dobija oblik jedne specifične metafizike vremena, dok je po konsenzusu kritike, najzagonetniji aspekt *Avesalome* priroda odnosa prema prošlosti. U *Svetlosti u avgustu* srž enigme je lik Džoa Kristmasa, a kritičari su lomili koplja i oko tematskog i strukturnog jedinstva ovog Foknerovog romana. U formulisanju ovih okvirnih pitanja kojima ćemo započeti istraživanje oslonićemo se na bogat korpus foknerovske kritike od najranijih dana do danas, počevši od plejade kritičara koji su utemeljili i učvrstili Foknerovu reputaciju u periodu od 1940-ih do 70-ih godina, kao što su Voren Bek (Warren Beck), Konrad Ejken, Džord Marion O'Donel (George Marion O'Donnell)



Alfred Kazin (Alfred Kazin), Olga Vikeri (Olga Vickery), Klint Bruks (Cleanth Brooks), Majkl Milgejt (Michael Millgate) i drugi, preko kritičara iz 1980-ih i 90-ih godina koji su na nov način postavili odnose između rase, subjektivnosti, identiteta i kulturnih politika u Foknerovom delu, kao što su Tedijus Dejvis (Thadious Davis) ili Erik Sandkvist (Eric Sundquist), kritičara koji se obično svrstavaju u modernističku kritiku Foknera, kao što su Donald Kartiganer (Donald Kartiganer) ili Piter Bruks (Peter Brooks), pa sve do širokog dijapazona postmodernističkih čitanja, uključujući Andre Blekastana (André Bleikasten), Džona Duvala (John Duvall), Džona Metjuza (John Matthews), Filipa Vajnstajna, Martina Krajsvirta (Martin Kreiswirth) Ovena Robinsona (Owen Robinson) i drugih.

Heurističku vrednost hronotopa dokazaćemo tako što ćemo pomoću hronotopskih aspekata raščlaniti „iščašene“ svetove/vizure Foknerovih romana i proniknuti u postupke i svrhe ovih Foknerovih misaonih eksperimenata. Kako uopšte pristupiti proučavanju jednog sveta? Ono što je nama posebno interesantno jeste da hronotop vrši složenu funkciju modelovanja mogućih svetova pre svega na osnovu svojih osnovnih determinanti – vremena i prostora. Bahtin ga definiše kao „suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti“, ili u bukvalnom prevodu „vremeprostor“ (Bahtin 1989: 193). To jesu osnovne dimenzije jednog mogućeg sveta, ali one uvek nose i druga značenja – jedan od glavnih ciljeva ovog rada biće da otkrije na koji način.

Budući da je pretpostavka ovog rada da hronotopska analiza baca novo svetlo na Foknerovo delo, pre svega na složene funkcije književnog vremena (i prostora<sup>2</sup>) kod Foknera, u Uvodu ćemo se nakratko osvrnuti na dominantnu struju u proučavanju Foknerovog vremena – a to je bergsonistički pristup. Filosofija Henrija Bergsona (Henri Bergson) se još od samih početaka Foknerove karijere nametnula kao prirodno polazište u razmatranju njegovog dela, budući da se na nju i sam Fokner pozivao i da je predstavljala važan izvor inspiracije za modernističku književnu estetiku uopšte. U Uvodu ćemo stoga dati prikaz Bergsonovog pojma trajanja i intuicije, kao i analizu bergsonističkih čitanja Foknera. Pored otkrivanja srodnosti i razlika između bergsonističkog i bahtinovskog pristupa, cilj analize biće da istraži sa kojim

---

2 U našem radu, kao i kod Bahtina, veći naglasak će biti stavljen na vreme.

poteškoćama se susreću kritičari koji primenjuju bergsonistički pristup Foknerovom vremenu i da li bi neke od njih mogle da se prevaziđu hronotopskom analizom. Zapitaćemo se u kom pogledu je Bahtin načinio otklon od Bergsona, i na koji način se to odrazilo na proučavanje književne forme i književnog vremena.

Da bismo utvrdili na koji način je Fokner bio inspirisan Bergsonovom filosofijom, a u kojim aspektima odlazi i korak dalje, proširićemo fokus u odnosu na ono na šta se standardno stavlja naglasak u razmatranju modernističkih inovacija u tretmanu književnog vremena, i njihovih izvora, uključujući i Bergsona. U tim razmatranjima naglasak je uglavnom na preokretanju trenda od objektivnog ka subjektivnom i na književnim tehnikama strukturiranja narativa kojima se remeti hronološki sled i dočaravaju subjektivni i idiosinkratični osećaji vremena. Međutim, Fokner je od Bergsona preuzeo još nešto. Za Bergsona je vreme sinonim za slobodni akt, o kome imamo intuitivno znanje u dubini našeg bića, ali i više od toga – ono je povezano ne samo sa istinom čovekovog postojanja, već i sa postojanjem uopšte. Mada nije razvio naučni metod, pa čak ni jezik kojim bi se govorilo o ovom jedinstvenom fenomenu, Bergson je naslutio da je umetnost najsposobnija da mu se približi. Fokner je od Bergsona preuzeo ovu sveobuhvatnu fascinaciju vremenom i otišao jedan korak dalje.

Smatramo da se kod Foknera, na umetničkom planu, odigrala evolucija vremensko-prostorne forme paralelna onoj koju je sproveo Bahtin na filozofskom i književno-teorijskom planu. Naime, kod Bahtina forma prestaje da ispunjava isključivo estetsku funkciju i počinje da ispunjava etičku ili čak filozofsko-kognitivnu funkciju (Emerson 1997: 249). Slično tome, Fokner koristi vreme (i prostor) kao kategorije integralnog vrednosnog odnosa pojedinca prema svetu koje na izvestan – metaforički ili simbolički način mogu da ilustruju odnos između ja i drugog, i šire, između pojedinca i društva i pojedinca i prirode. Preduslov takve upotrebe književnog vremena i prostora je da budu prožeti različitim simboličkim sistemima kojima se čovek rukovodi u svom postojanju (etičkim, religioznim, mitološkim itd.). Drugim rečima, Fokner koristi književno vreme kao složeni jezik kojim izražava mnogo toga, od važnih duhovnih realnosti ljudskog života do objektivnog ustrojstva realnosti. Nastavljajući tamo gde je Bergson stao, Fokner nas vodi direktno ka Bahtinu.

U drugom delu Uvoda daćemo kratak prikaz rastućeg korpusa bahtinovskih čitanja Foknera. Taj deo Uvoda ima za cilj da pruži presek onoga što je do sada urađeno, da ispita u kojoj meri i sa kolikim uspehom je Bahtinov književno-teorijski aparat već primenjen na Foknerovo delo. Budući da je reč, kao što smo napomenuli, o relativno novijem trendu u foknerovskim studijama (ovo se posebno odnosi na primenu hronotopa, budući da je Bahtinov esej *Oblici vremena i hronotopa u romanu* preveden na engleski tek 1981. godine), pored izlaganja kratkog preseka stanja, nastojaćemo i da donekle teorijski obrazložimo ovaj pristup.

Stoga ćemo tezu započeti (u drugom poglavlju) prikazom i analizom Bahtinove teorije hronotopa, sa ciljem da utvrdimo koje su prednosti ovakvog pristupa u proučavanju književnog vremena i prostora. U rešavanju ključnog pitanja – razmatranju načina na koji prostor i vreme preuzimaju na sebe i druga značenja u modelovanju sveta romana, osvrnućemo se i na Lotmanova (Юрий Михайлович Лотман) razmatranja o modelativnoj funkciji prostora kao umetničkog jezika. Naša pretpostavka je naime da je Bahtin zamišljao svoje vreme-prostor sasvim u lotmanovskom duhu i da njegov hronotop krije istu višeslojnost i vrši istu modelativnu funkciju kao i Lotmanov umetnički prostor.

Jedna od pretpostavki ovog istraživanja jeste da će nam hronotop, kao formalno-sadržajna kategorija književnosti (Bahtin 1989: 193) i moćan alat književne analize omogućiti da još jednom potvrdimo – ovog puta polazeći od vremensko-prostorne forme – ono što je u delu Vilijema Foknera prvi prepoznao Konrad Ejken, da komplikovani eksperimenti sa književnom formom koje sprovodi veliki romanopisac nalaze puno opravdanje u umetničko-ideološkom smislu dela koji nastoje da izraze<sup>3</sup>, i da je kod njega „skoro nemoguće napraviti ikakvu stvarnu razliku između teme i forme“ (Aiken u Hoffman Vickery 1963: 138). Kada je reč o primeni Bahtinovih književnih teorija na književnost modernizma, tehničke inovacije najčešće se povezuju sa polifonijom, a mi ćemo u ovoj tezi nastojati da pokažemo da se revolucionarni, inovatorski pogledi na svet Foknerovih romana i modernističke inovacije u narativnoj

---

3 Ejken nalazi „funkcionalno opravdanje“ za Foknerove rečenice koje predstavljaju „čudovišta gramatike ili neobičnosti“, ali i za „celokupan razrađen metod *namerno zadržavanog značenja*“ u tome „da se forma – i ideja – drže fluidnim i nezavršenim, u stalnom pokretu i nepoznate, dok i poslednji slog ne legne na svoje mesto“ (Aiken u Hoffman, Vickery 1963: 138).

tehnicima kojima se oni grade mogu uspešno sagledati i kroz prizmu hronotopa. Naime, uprkos tome što se često podvlači značaj Foknerove „mitologije vremena“, njegova virtuoznost u eksperimentisanju sa narativnim glasom po pravilu dolazi u prvi plan, tako da Bahtinovi pojmovi polifonije i heteroglosije postaju primarni instrumenti analize koji onda teže da preuzmu primat i objasne sve – od ideološkog smisla do kompozicijskih i formalno-tematskih aspekata dela. Ne sporeći vrednost ovih inovativnih analiza, smatramo da one bacaju u senku drugi aspekt Foknerovog romanesknog umeća. Pored eksperimentisanja sa narativnim glasom, on je takođe na inovativne načine koristio i jezik vremensko-prostornih odnosa i dodelio mu niz funkcija – on igra važnu ulogu u kompoziciji dela, služi kao centar sižejnih događaja u romanu, kao metafora, simbol, itd. Kao što su Bahtinu hronotop i dijalogizam poslužili kao dva različita pristupa, dva puta ka istom cilju – definisanju žanra romana, tako se o Foknerovom delu mogu steći jednako vredni uvidi bilo da ga posmatramo kroz prizmu dijalozizma (heteroglosije, polifonije) ili kroz prizmu hronotopa. Naše analize krenuće ovim drugim putem.

Pokazaćemo da teorija hronotopa može da posluži kao samostalan i heuristički plodan pristup delu velikog romanopisca i da iz novog ugla potvrdi, a nekad i da preformuliše najvažnije kritičke uvide o njegovom delu – kako one opšteg tipa, o jedinstvu tematike i forme i svrsishodnosti modernističkih tehničkih inovacija u njegovim romanima, tako i one koji se tiču pojedinačnih romana – na primer da dâ odgovor na ključna pitanja i enigme Foknerovih remek dela. Da se vratimo na lajtmotiv s početka ovog Uvoda – izmeštena vizura i radikalizovano viđenje realnosti mogu da se posmatraju i kao slojevi značenja koji se na inovativne načine nadograđuju na književno vreme i prostor i cilj našeg rada biće da u četiri velika Foknerova romana dešifrujemo ovaj bogat jezik vremensko-prostornih odnosa.

## **1.2. Bergson i Fokner**

### **1.2.1. Bergson i modernizam**

U svim studijama intelektualne i kulturne klime u prve tri decenije dvadesetog veka kao jedna od najuticajnijih figura na intelektualnoj sceni Evrope izdvaja se francuski filozof Henri Bergson. Posebno se ističe da je uživao ogromnu popularnost ne samo u filozofskim, spisateljskim i uopšte intelektualnim krugovima, već i u široj

javnosti. Kao što to slikovito opisuje Pol Daglas (Paul Douglass) u knjizi *Bergson, Eliot i američka književnost*: „popularne reči 1910. godine nisu bile „dekonstrukcija“ i „intertekstualnost“, već „kreativnost“ i „intuicija“. *Stvaralačka evolucija* (objavljena 1907. i prevedena na engleski 1910.) postala je jedna od knjiga o kojima se najviše diskutovalo u Evropi i Americi u predratnim godinama“ (Douglass 1986:2). Bergsonova filozofija je jedan od ključnih i dobro dokumentovanih izvora inspiracije modernističke književne estetike i mnogi modernistički pisci bili u manje ili više direktnom kontaktu sa Bergsonovom idejama. Kada je reč o Fokneru, Daglas s rezervom prihvata njegova povremena pozivanja na Bergsona i upozorava da pretpostavke o direktnom uticaju treba „posmatrati sa učtivim skepticizmom“ (120). Glavni dokaz o Bergsonovom uticaju na Foknera je naime piščeva izjava u intervjuu koji je dao Liku Boveru (Loïc Bouvard), francuskom diplomcu 1952. godine o tome da se slaže sa Bergsonom oko prirode Boga i vremena (*Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner*, citirano prema: Douglass:119). Osim toga, Fokner je jednom prilikom mladoj spisateljici Džoan Vilijams preporučio da čita *Stvaralačku evoluciju*, navodeći „da je njemu pomogla“ (Blotner 1991: 511). Ono što nas navodi da Foknerove izjave uzmemo sa rezervom je to što u njegovoj biblioteci, koja je u vreme njegove smrti brojala preko 1200 naslova, nije bilo nijednog Bergsonovog dela. Iako upozorava da nema načina da utvrdimo da li je Fokner čitao Bergsona i koliko temeljno, Daglas ipak insistira na tome da kod njega nalazimo „duboku, bogatu žilu koja odražava bergsonističke vrednosti“, koju pripisuje pre svega uticaju Eliota (Thomas Stearns Eliot), kao i Rensoma (John Crowe Ransom) i Tejta (Allen Tate). Kao ilustraciju Bergsonovog uticaja na Foknera kritičari navode brojne Foknerove izjave koje zvuče kao da su prepisane sa stranica *Stvaralačke evolucije*. Jedna od najčešće citiranih je ona u kojoj Fokner kaže da pisac

pokušava da zaustavi pokret, koji je život, veštačkim sredstvima i da ga drži zaustavljen tako da se za 100 godina, pred pogledom nekog stranca, on ponovo pokrene, jer je u pitanju život. Pošto je čovek smrtan, jedina besmrtnost koja je za njega moguća je da ostavi iza sebe nešto što je besmrtno, jer će se ono uvek pokretati (*Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner*, citirano prema Douglass: 121).

Izvorišna tačka Bergsonove misli je kritika naučnog pojma vremena, za koji je pokazao da je „oprostoren“, ukazujući da je model prostora usvojen kao jedini mogući model za

shvatanje ne samo spoljašnje realnosti, već i fenomena jastva i vremena. Bergson je prostor asociirao sa homogenošću i pluralitetom, i sa ekstenzivnim naspram intenzivnog. Brojanje se odvija u prostoru koji je tako shvaćen kao medijum pluralizacije. Međutim, dalja posledica koju je Bergson izveo i koja je ključno pogodila naučnu koncepciju vremena je da svaka množina podrazumeva prostor.

Obično mislimo da vreme dozvoljava merljivu množinu, jer je shvaćeno, zajedno sa masom i dužinom, kao jedna od tri osnovne ekstenzivne veličine. Ali Bergson nam ne dozvoljava da i dalje bez mnogo muke brojimo i sabiramo jedinice vremena, jer nema dve jedinice vremena koje postoje zajedno tako da mi možemo da sa njima da operišemo. Da bismo merili vreme moramo prvo da ga spacijalizujemo, tj. tretiramo ga kao da je prostor. (Lacey 1989:18).

Bergson je smatrao da se naučnom pojmu vremena može uputiti spoljašnja kritika, sa stanovišta onog ko je već iskusio intuiciju trajanja, i koji jasno razlikuje vreme koje „traje“ od onog koje „ne traje“, ali i unutrašnja – koja negira njegovu funkcionalnost u domenu same nauke. Često je insistirao na činjenici da naučno vreme projektuje na univerzum koji pretenduje da objasni nepremostive poteškoće i najčešće je to ilustrovao pomoću Zenonovih paradoksa kojima je podložan fenomen kretanja.

Bergson je u *Ogledu o neposrednim činjenicama svesti* izneo dva argumenta protiv oprostorenog vremena koji pogađaju Kantu. Prvi se odnosi na izmicanje kretanja i trajanja vlasti nauke. Drugi argument kritikuje oprostoreno vreme zbog ukidanja mogućnosti slobode: „u trajanju koje bismo zamislili kao homogeno, ista stanja mogla bi se javiti ponovo, kauzalitet bi pretpostavljano nužnu determinaciju, a svaka sloboda postala bi nepojmljiva“ (Bergson 1978: 108). Znamo koliko je Kantu bilo stalo do očuvanja neposredne činjenice svesti o slobodi, a jedini način da je osigura a da ne naruši sve što je na planu prve kritike postigao bio je da je učini nezavisnom od vremena kako ga je tamo definisao. On ju je, kako Bergson pomalo s prekorom kaže, „s dužnom pažnjom otpratio u bezvremeni predeo stvari po sebi, čiji tajanstveni prag naša svest ne prekoračuje“ (Isto: 109). Bergson ipak odaje priznanje Kantu na tome što je nagovestio mogućnost i definisao prirodu jedne vrste saznanja drugačije od pojmovnog koje bi zahvatilo metafizičke pojmove ne zaplićući se u protivrečnosti. Kao što napominje Lešek Kolakovski (Leszek Kołakowski), u svojim formativnim godinama

Bergson je svoje gledište formulisao suprotstavljajući se pozitivistima i kantijancima, dvema glavnim strujama u evropskoj filozofiji u to doba.

Za razliku od prvih, želeo da je dokaže da su tradicionalna metafizička pitanja legitimna i rešiva. Za razliku od drugih, tvrdio je da je za njihovo rešavanje potrebno samo da pažljivo slušamo glas iskustva i da, ukoliko postoji apriorni okvir uma, on postoji radi praktične efikasnosti, a ne radi sazajnih svrha. To je razlog zbog koga je njegova filozofija pozdravljena od mnogih kao instrument „oslobađanja“... (Kolakowski 1985: 5)

Otkrivši skandal da je naučno vreme svedeno na statične trenutke i lišeno intervala, svoje pokretne, oživotvorujuće suštine, Bergson je emfatično proglasio da smo time mi lišeni svog egzistencijalnog apsoluta, da simbolizam nauke i jezika smera da nam oduzme mnogo više od subjektivnog nestrpljenja dok čekamo da se šećer otopi u čaši vode – on smera da poništi sazrevanje naših odluka i našu slobodu. Obećanje jedne alternativne, indeterminističke koncepcije realnosti dočekano je s oduševljenjem, tim pre jer je ubrzo uzelo lik najuticajnije naučne teorije tog doba, teorije evolucije. „Pravi empirizam“, to jest uranjanje u sopstveno trajanje, trebalo je da pruži paradigmu reforme saznanja i da neprestano sazrevanje i promenu na nivou celokupnog života – kome je biologija konačno otvorila vrata u nauci – pretvori u univerzalnu epistemološku vizuru, alternativnu onoj statičnoj „kinematografskoj“. U *Stvaralačkoj evoluciji* pojam trajanja je najpre profilisan kao istovetan sa problemom ega, u polemici sa kartezijanskim i kantovskim subjektom, da bi svoju punu vrednost dostigao kao *élan vital*.

Fenomenološki zaokret ka unutrašnjem doživljaju subjekta kojim Bergson počinje prvu glavu *Stvaralačke evolucije* neodoljivo podseća na Dekartov iz Meditacija:

Trajanje u koje smo najviše uvereni i koje najbolje poznajemo jeste neosporno naše. Jer o svim ostalim predmetima mi imamo pojmove koji mogu da se smatraju kao spoljni i površni, ali sebe opažamo iznutra, duboko. Šta konstatujemo mi tada? Kakav je, u ovom privilegovanom slučaju, tačan smisao reči „postojati“? (Bergson 1991: 9)

Rezultat ovog preliminarnog ispitivanja, međutim, smera na to da odlučno raskrsti sa kartezijanskom tradicijom shvatanja subjekta – racionalno Ja je puki znak, fiktivna



konstanta kojom krpimo naš nespretno rasparčan psihički život, zapravo dobijenu pregršt mrtvih simbola nerastavljivog jedinstva čija „sušta građa“ je zapravo vreme. U subjektu ništa drugo ne postoji sem vremena i samo prirodna sklonost naše inteligencije da misli materiju zaklanja intuitivnu istinu da „nema građe otpornije i supstancijalnije“ (Bergson 1991: 11). Iz ovako shvaćene prirode jastva proizlazi prava noćna mora za jednog kartezijanskog filozofa – neprestana promena i nepovratnost stanja svesti (dok je Dekart ispod mnoštva mena pokušavao da nađe ono trajno – supstanciju) i, sledstveno tome, potpuna neprozirnost i nepredvidivost organizacije (poricanje same suštine kantijanskog subjekta). Nas čini mnoštvo oblika u jednom nepredvidivom toku (ili pre lavini) i umesto „Mislim, dakle postojim“, Bergson vidi suštinu našeg postojanja kao „Postojim, znači stvaram sebe u beskonačno“. Nakon što je introspektivnim uvidom u strukturu subjekta analizirao prirodu njegove autentične supstance, trajanja, Bergson nagoveštava da bi isto moglo da se kaže o postojanju uopšte. Naučna analiza materijalnih tela utvrđuje, naprotiv, potpuno suprotne attribute, isključenje vremena, istorije. Relativna izdvojenost delova i njihova nepromenljivost su prećutne pretpostavke nauke koja neguje takav statičan pogled na materiju, ali dok činjenica opšte kosmičke interakcije podriva stajalište nauke, pogled na živo telo ga definitivno obara, jer je ono materijalnost koja se opire geometrizaciji i jedino može da se definiše kroz vremensku perspektivu. Tu nema geometrijski definisanih individua i čak i ono što u sinhronijskom preseku deluje odvojeno u dijahronijskom se stapa i ponovo deli (ako nikako drugačije, a ono razmnožavanjem), a činjenica starenja „kao organsko pamćenje“ pokazuje da sama materija „ima negde neki registar gde se beleži vreme“. *Elan vital* je tako postao organizaciono obeležje svakog živog organizma, pulsacija koja ga povezuje sa kosmičkom celinom i koja seže i u same začetke telesnog života. Bergson se na taj način suprotstavio simboličkom poretku zdravog razuma i nauke u domenu gde je on neprikosnovenno vladao, potvrđen tehničkim progresom. On je taj simbolizam negirao na osnovu svog radikalnog inoviranja teorije evolucije konceptom realnog trajanja, ali je njegova kritika bila i dublje motivisana – kritičkom svešću o disproporciji ovog tehnički uvećanog tela čovečanstva i njegove duše. Bergson je video život tela na putu koji vodi životu duha, a filozofiju je shvatao kao napor za jedinstvom, kao način saznavanja dopunski onom naučnom. Glavna poenta njegovih kritičara je međutim da Bergson nije na zadovoljavajući način pokazao kako intuicija



može da radi nezavisno od intelekta. Jedan o najpoznatijih napada je onaj Raselov (Bertrand Russell), koji odnos intuicije i intelekta kod Bergsona vidi kao crno-belo suprotstavljanje dobrog i nevaljalog dečaka i rado se ograđuje od ove prve moći koja se „u svom najboljem svetlu vidi kod mrava, pčela i Bergsona“ (Russel 1962: 714). Kritičari koji su Bergsonu više naklonjeni ističu činjenicu da i pored talasa oduševljenja i intelektualnog podsticaja koji je njegova filosofija udahnula duhovnoj klimi svog vremena, nije bilo škole ili pravca koji bi nastavili njegov zahtevni projekat. Iako su metafore kojima je Bergson ilustrovao rad intuicije vrhunski stilski dometi njegove filozofije, koji upadljivim kontrastom skreću pažnju na jednodimenzionalnost naučnih pojmova, one se teško mogu objediniti u jednu heurističku metodologiju. U nastojanju da nam približi intuiciju trajanja on je najčešće koristio metafore umetničkog stvaranja.

Pol Daglas nastoji da odbrani Bergsona od optužbi za iracionalizam<sup>4</sup>, pre svega u njegovoj najjačoj verziji, u kojoj se bergsonistička intuicija smatra neprijateljem svakog smislenog govora i forme uopšte. Pesnik i kritičar koji je po njemu odigrao ključnu ulogu u diseminaciji Bergsonovih ideja u modernističkim spisateljskim krugovima i prevođenju bergsonističke intucije u modernističku estetiku bio je pesnik i kritičar Tomas Ernest Halm (Thomas Ernest Hulme).

Prema Bergsonu i T.E. Halmu, umetnik počinje sa „šumom životnih dubina“ (CM, 176). On se bori protiv visceralne reakcije uma prema fluksu. Ali za Bergsona – i to je zbunjujuća tačka za kritičare bergsonističke „besformnosti“ – dubine koje se opiru analizi nisu bez logike. Svest plovi kao list vode u „neprekinutom potoku slika koje prelaze iz jedne u drugu“, ali ova „interpenetracija slika ne dešava se slučajno. Ona se pokorava zakonima... koji se odnose prema imaginaciji na isti način kao logika prema mišljenju“ (L, 41-2). Sa Kantom, Bergson suprotstavlja praktičnoj logici nauku *formi mišljenja*. [...]. Intuicija omogućava proučavanje ove „logike imaginacije koja nije logika razuma“ (L, 41). [...] Bergsonov i Halmov umetnik je dakle vrsta psihičkog speleologa, prethodnica novog empirizma za koji je Bergson nadao će ga

---

4 Između ostalog, ukazujući da ga neki naučnici vide i kao preteču savremenih otkrića u fizici i astronomiji. Vidi: Douglass: 16-17.

utemeljiti na „neposrednim činjenicama svesti“. Iz tog razloga umetnost stiče ogromnu važnost u Bergsonovoj filozofiji. (Douglass: 32)

Daglas podseća da se često zaboravlja da je u osnovi Bergsonove filozofije dualizam i tenzija između inteligencije i intuicije i da sama čovekova priroda nameće dualistički pogled na realnost. Upravo u tom dualizmu on vidi značaj bergsonizma za modernističku estetiku – u viziji sizifovske prirode umetnikovog zadatka: izražavanju fluidne, neuhvatljive forme koja se već u nastanku suočava sa reifikujućim moćima u jeziku.

Od njega [Bergsona] smo nasledili terminologiju koja objašnjava modernističku težnju ka novom smislu „formalnosti“, takvom koga uređuje istina trajanja, koji je posredovan jezikom, ali po obrascima intuicije“ (Douglass 1986: 47-48).

### 1.2.2. Bergsonistička čitanja Foknera

U eseju iz 1974. godine „Problem vremena u *Buci i besu*: Ponovna kritička procena i interpretacija“<sup>5</sup> Daglas Meserli daje kratak istorijski prikaz bergsonističkih čitanja Foknera, inicijalno provociranih Sartrovim uticajnim esejom iz 1939. godine: „Povodom “Buke i besa”: temporalnost kod Foknera”<sup>6</sup>. Meserli ispravno ističe da Sartrova analiza pretpostavlja bergsonističku ideju vremena (Meserli, 1974: 21), koja postaje na neki način standard prema kome se Fokner ocenjuje. Polazeći od ovog standarda, mogu se razlikovati dva klana: kritičari koji, na Sartrovom tragu, smatraju da je Fokner na poziciji apsurdna ili nihilizma, te da ne ostavlja prostora za akt slobode, i druga grupa kritičara koji smatraju da Fokner, kao i Bergson, prihvata promenu ili fluks kao univerzalni princip realnosti. Kako Meserli primećuje, u iskušenju smo da ovu razliku tumačimo samo kao problem naglaska, jer dok se prva grupa kritičara uglavnom fokusira na porodicu Kompson, posebno na Kventina, druga grupa širi analizu na celokupan Foknerov kanon (i uzima kao pozitivne primere npr. likove kao što su Bajron Banč iz *Svetlosti u avgustu* ili visoki osuđenik iz *Divljih palmi*) a kada je reč o *Buci i besu*, neizbežno se okreće Dilsinom liku. Međutim, kako Meserli dalje pokazuje u

---

5 Messerli, Douglas. “The Problem of Time in "The Sound and the Fury": A Critical Reassessment and Reinterpretation”. (1974).

6 Sartrov esej detaljno ćemo analizirati u okviru poglavlja o *Buci i besu*.

svojoj analizi, u interpretaciji Dilsinog lika takođe iskrsavaju problemi. „Ako Dilsi predstavlja Foknerov moralni poredak, a ona uz to na neki način transcendirira vreme, Sartre je onda u pravu. Štaviše, ako Dilsi transcendirira vreme, ona nije potpuno dinamična u bergsonističkom kontekstu. Bergsonističko vreme odnosi se na življeni, a ne na transcendirani život“ (Meserli, 1974: 23). Stoga kritičari, poput Svirgarta<sup>7</sup>, koji se koncentrišu na Dilisino transcendiranje vremena kroz religiju, ne uspeavaju da odgovore na Sartrov argument, niti da pokažu dinamičnu i pozitivnu silu u romanu na koju bi se „Bergsonisti“ mogli pozvati. Kritičke studije posle Svirgarta se takođe pozivaju na Dilisino religiozno iskustvo kao dokaz njene moralne vizije, pokušavajući uz to da smanje aspekt transcendencije. U ovu liniju Meserli ubraja npr. Perin Lovri i njenu, po njegovom mišljenju, „klasičnu studiju vremenske strukture ovog romana“ (24): „Koncepti vremena u *Buci i besu*“<sup>8</sup>. Nakon iscrpnog prikaza istorije cele polemike, Meserli zaključuje da zadovoljavajuće rešenje još uvek nije nađeno. Ono što još uvek nedostaje je Sartrova „veza sa budućnošću“ (26). Meserli smatra da se ovaj paradoks može izbeći jedino ukoliko izađemo iz bergsonističkog konteksta. On se stoga okreće filozofiji Eugena Minkovskog (Eugène Minkowski), koji je na osnovu bergsonističkih principa i sopstvenih studija u oblasti psihopatologije razvio fenomenologiju vremena za koju Meserli smatra da predstavlja zadovoljavajući pomak sa ove mrtve tačke. Minkovski polazi sa bergsonističkih pozicija, ali ih koriguje, u smislu da smatra da je „potpuno dinamička koncepcija vremena jednako neadekvatna kao i spacijalizacija vremena“ (30). U ovom kontekstu nestaje polaritet trajanje-transcendencija, jer Minkovski razume vreme na takav način da ono sadrži istovremeno i trajanje i stabilnost, a fenomen budućnosti je stvaran. „U *Življenom vremenu (Lived Time)*, Minkovski o budućnosti govori u smislu šest fenomena, organizovanih na tri nivoa, aktivnost i očekivanje, želja i nada, i molitva i etički čin“ (27). Svi ovi fenomeni na različite načine „sadrže“ budućnost u sebi, ali ne spacijalizuju vreme. Meserli smatra da se koncepcija Minkovskog uspešno može primeniti na Dilsi. „Njena religija može biti eshatološka u tradicionalnom smislu, ali na način na koji je ona primenjuje na život,

---

<sup>7</sup> Swiggart, Peter. „Moral and Temporal Order in *The Sound and the Fury*“. *Sewanee Review*, LXI (Spring, 1953), 221-237

<sup>8</sup> Lowrey, Perrin. „Concepts of Time in *The Sound and the Fury*“. (1952).

ona predstavlja inherentno temporalni fenomen“ (31). „Ono „iza“ molitve nije predstava, već je neposredno življeno: prošlost, sadašnjost i budućnost su kombinovani, i istovremeno transcendirani. U propovednikovoj molitvi Hristovo rođenje (početak hrišćanskog vremena) jednako je prisutno kao i smrt (kraj individualnog vremena)“ (31), zahvaljujući tome što Dilsi i pastva tokom molitve ponovo proživljavaju Hristovu žrtvu. Meserli smatra da ako želimo da Dilsi tumačimo kao reprezentativnu za Foknerov moralni poredak, a njen osećaj vremena kao superioran za *Buku i bes*, onda „moramo da sugerišemo da je Fokner, budući pod uticajem Bergsona, prepoznao kroz svoju umetnost ono za šta se Minkovski zalaže u svojoj fenomenologiji. Ovo je vrlo verovatno s obzirom da filozofija Minkovskog ima mnogo veze sa osnovnom hrišćanskom teologijom“ (34). Interesantno je međutim da Meserli takođe primećuje da nigde drugde u kasnijim Foknerovim delima likovi ne transcendiraju vreme i prostor na Dilsin način (osim možda u *Bajci (A Fable)*, ili Isak Mekaslin u romanu *Sidi Mojsije*). Drugi problem je to što se Dilsi drastično razlikuje od ostalih likova i ne uspeva, uprkos ogromnom trudu i ljubavi, da ostvari vidljiv pozitivan uticaj na njihov život. To stvara oštru dihotomiju u romanu u kojoj se Dilsi nalazi sa jedne strane jaza a svi ostali likovi sa druge. Sasvim neočekivano, Meserli pokušava da premosti ovu dihotomiju pomoću Kedinog lika. On je tumači kao Foknerovu „viziju karaktera vremena“ (37). Ona je čisti dinamizam, postajanje, u kome nema moralnosti. Budući da predstavlja promenu samu, Kedi je u stvari „stvarna sila propadanja Kompsonovih“ (39). Na taj način ona predstavlja i vezu sa svim ostalim likovima koji se na različite načine grčevito drže nekakvog poretka, uprkos promeni. Odnos između Kedi i Dilsi je dakle odnos između prirodnog i amoralnog toka i promene i moralnog poretka koji kreira čovek nastojeći da svoj život oplemeni smislom. Meserli ukazuje da ga je na ovo rešenje donekle inspirisao esej Olge Vikeri „Fokner i konture vremena“<sup>9</sup>, u kome su indirektno ponuđena dva rešenja ovog problema. Jedno je vezano za ideju nade kao anticipaciju budućnosti, a drugo za etički čin.

Olga Vikeri koncepcije vremena kod Foknera dovodi u vezu sa etičkim odnosima, navodeći da je vreme „prосто medijum u kome pojedinac ima mogućnost da živi u skladu sa svojom humanošću, mogućnost koju samo malobrojni koriste“ (Vickery

---

9 Vickery, Olga. „Faulkner and the Contours of Time“. (1958).

1958: 193). Ona daje opšti pregled odnosa likova prema vremenu na osnovu celokupnog Foknerovog opusa i pokazuje da Foknerovo delo pruža dijapazon različitih tipova samoobmana, ali i retke primere ispravnog shvatanja vremena, koje je ukorenjeno upravo u jedinom načinu na koji čovek uspeva da se odupre toku vremena i da osvoji besmrtnost – kao član čovečanstva, u svojoj sposobnosti za moralno delovanje. Ispravno razumevajući da se njegova suština nalazi upravo u ovom kapacitetu, čovek ujedno na ispravan način prihvata sve vreme, od početka do kraja vremena, i sa njim i opštu krivicu, i to tako što lično preuzima deo odgovornosti i ideo u okajanju i iskupljenju greha. Ovo najbolje ilustruje saga o Mekasinlovima, gde se potomci trude da iskupe porodične grehe. Razmatrajući fenomen usuda ili sudbine, Vikeri ga nalazi negde u preseku svesti o ljudskoj biološkoj uslovljenosti – „svesti da je neizbežan cilj života smrt“ i čovekove sposobnosti da teleološki osmisli življenje – „to je takođe vreme posmatrano kao medijum koji ne samo vodi ka završetku života, već određuje i modus i način tog završetka“ (196). Ona smatra da Foknerovi likovi (poput Džoa Kristmasa) nisu žrtve usuda ili natprirodnih sila i da ovaj izgovor koriste samo da bi избегli da nose teret odgovornosti na svojim plećima. Čovek nosi svoju sudbinu u sopstvenom karakteru. Likovi u Foknerovim romanima razvijaju različite strategije za izbegavanje usuda – za Kventina je to smrt, dok „patrijarsi“, poput Tomasa Satpena, pokušavaju da kontrolišu budućnost, namećući joj svoj „plan“ koji treba da izvrše njihovi potomci.

Jednako istančan sluh za pojedinačne slučajeve tretiranja vremena kod Foknera pokazuje i Karl Cink, koji se u eseju „Fluks i zamrznuti momenat: slike stazisa u Foknerovoj prozi“<sup>10</sup> bavi idejom stazisa koja je „projektovana grupama srodnih slika i posebnim vokabularom reči i fraza koje iznova i iznova srećemo u Foknerovoj prozi“ (286). Razmotrivši nekoliko varijanti osnovnog obrasca stazisa, Cink razmatra njihovo značenje u pojedinačnim romanima i trasira njihovu evoluciju, ukazujući na zanimljivu činjenicu da se upoređivanjem istih slika u nekoliko romana uočava pomeranje naglaska sa piktorijalnog ili grafičkog ka simboličkom. Tako spora kolska zaprega sa mulama iz *Vojnikove plate (Soldier's Pay)* u *Svetlosti u avgustu* „eksternalizuje za čitaoca suštinsku Leninu prirodu“ i predstavlja „transcendiranje

---

10 Zink, Karl E. “Flux and the Frozen Moment: the Imagery of Stasis in Faulkner’s Prose” (1956).

vremena i prostora radi ostvarenja jedne vrste nemejlivog „čistog“ vremena“ (293). U zaključku međutim Cink primećuje da iako na osnovu pojedinačnih slika možemo da izvodimo generalizacije o Foknerovoj koncepciji vremena i čovekovom mestu u vremenu, „nema potrebe očekivati da studija implikacija pesnikovih omiljenih slika ili grupa reči otkrije skladan sistem“ (298). Do sličnog zaključka dolazi i Robert Pen Voren u eseju „Fokner: Jug, Crnac i Vreme“<sup>11</sup>, koji sugerije da ćemo Foknerovu dijalektiku vremena bolje razumeti ako je zamislimo kao „celoživotni napor, umesto kao intelektualni konstrukt“ (269).

Jedan od prvih eseja u kome je „Bergsonova terminologija primenjena na Foknerove likove i stil“ (Douglass:122) je „Zamrznuti momenat u Svetlosti u avgustu“<sup>12</sup> Darel Abela iz 1957. godine. Abel smatra da se sama struktura romana – činjenica da on „ne prikazuje jednu završenu radnju sa početkom, sredinom i krajem“ može povezati sa Foknerovom bergsonističkom vizijom realnosti.

U *Svetlosti u avgustu* Fokner pokušava da prenese kroz simbole nepokretnu reprezentaciju realnosti i da istovremeno sugerije koliko bilo koja odelita i uređena verzija pokretne realnosti nužno mora biti „relativna“ i arbitrarna. (Abel 1957: 43).

Priče o Džou Kristmasu i Leni, „koliko god bile zanimljive kao individualne istorije, još su značajnije kao izrazi, momenti, poze, faze ljudske realnosti u koje zamiru sve lične realnosti“ (44). Među različitim sredstvima koje pisac koristi da bi nam preneo ideju da je fiksiranost samo privremeno zaustavljanje kretanja jeste i često korišćenje engleske reči *avatar* (najčešće u značenju „utelovljenje“), koja „ukazuje da je osećaj odelitog i stabilnog ličnog identiteta prosto hipostaziranje toka subjektivnog života“ (45), ili često isticanje šuma prirodnog života u pozadini radnje (poput mirijade zvukova kojih Džo Kristmas u jednom momentu iznenada postaje svestan). Čudno je međutim, kao što ukazuje Pol Daglas, da Abel i Hajtauerovu viziju točka i Kristmasovu viziju kruga u kome se oseća zarobljen tumači kao intuicije trajanja (Douglass: 122).

---

11 Warren, Robert Pen. „Faulkner: The South, the Negro and Time.“ (1966).

12 Abel, Darrel. „Frozen Movement in Light in August“. (1969).

Karolin Porter u eseju „*Problem vremena u Svetlosti u avgustu*“<sup>13</sup> (1975) takođe analizira Foknerov roman sa stanovišta Bergsonove filozofije, tumačeći neke od elemenata slično kao i Abel (npr. izjednačava šumove prirode u pozadini sa trajanjem) i pokazuje da se sudbine glavnih likova „bar delimično odražavaju u njihovoj nemogućnosti da definišu zadovoljavajući odnos prema pravom trajanju“ (122). Njena glavna teza je da se struktura romana može objasniti pomoću tenzije između oprostorenog vremena i pravog trajanja.

Spacijalizacija vremena omogućava Fokneru da ga uspori, ubrza, da ga rasparča i ponovo sklopi, čak i da ga neuverljivo zaustavi; ali osećaj trajanja udahnuje u ove spacijalizovane i iskrivljene fragmente osnovni kontinuitet koji ih spaja.

Autorka međutim priznaje da „nametanjem ne jednog nego tri zapleta na interval trajanja koji se shodno tome širi lateralno u sadašnjosti i vertikalno u prošlosti, roman sebi postavlja ogroman zadatak asimilacije koji međutim čini neophodnu strukturnu osnovu za njegova šira tematska pitanja“ (122). Značenja koja treba da nametnu strukturu i uređenje pak stalno se ispostavljaju kao nedovoljna za trajanje koje kontinuirano raste, tako da roman na izvestan način simbolizuje dramu čovekovog postojanja u vremenu.

Dok eseji Meserlija i Vikeri pokazuju da nas pokušaj da primenimo isključivo bergsonistički pristup često dovodi u ćorsokak, Pol Daglas upozorava da su zbog konvencionalne interpretacije Bergsonove teorije bergsonistička čitanja Foknera često patila od jednostranosti. Kada je Bergsonova teorija korišćena u analizi likova i vrednosti u Foknerovim romanima nezavisno od narativne strukture i jezika, rezultati su često bili površni, ili u najmanju ruku čudni. Daglas navodi primer analize Margaret Čerč (Margaret Church) koja zaključuje da Džo Kristmas, „zbog toga što postiže momenat uvida u Bergsonov transcendentni fluks, predstavlja 'najveće dostižuće čoveka'“ (124), i dalje: „Ako smrt Džoa Kristmasa predstavlja najveće dostižuće čoveka, onda možda nije iznenađujuće da je onaj osvetoljubivi leš, Edi Bandren, pronašla smisao života. To tvrdi Robert Nado (Robert L. Nadeau) za koga je Bergsonov dinamizam ključ strukture *Dok ležah na samrti*“ (124). Daglas smatra da je osnovna

---

13 Porter, Carolyn. “The Problem of Time in Light in August“. (1975).



greška ovih pristupa u tome što „ne uvažavaju dvojnju viziju romanopisca; oni pripisuju njegovim likovima viđenje vremena koje je, u jednom smislu, u suprotnosti sa samim pisanjem romana“ (124). Daglas smatra da nam ispravno čitanje Bergsonove filozofije, u čijoj osnovi je dualizam i tenzija između dva viđenja vremena koja su jednako svojstvena čoveku, pomaže da razumemo Foknerovu viziju. Načine izražavanja neverbalne aktualnosti po njemu treba tražiti u Foknerovom jeziku i stilu. *Avesalome, Avesalome!* po Daglasu predstavlja kulminaciju eksperimentisanja sa narativnim glasom u Foknerovom najproduktivnijem periodu, u kome je on uspeo da razvije karakterističan stil koji označava duboka psihička stanja.

Zamagljujući granice rečenice primenom mnogih veznika na početku rečenice, uspostavljujući lance leksičkog „eha“ i komplikujući reference zamenica, Fokner u prvom poglavlju *Avesalome, Avesalome!* stvara prozni stil koji imitira tok svesti. Ta proza pomera osnovu verbalne istine sa denotacije i zamrznutih (gramatički jasnih) odnosa ka konotaciji, ritmu i odnosu u nastajanju. (Douglass 1986: 136)

To je po Daglasu upravo primer umetničkog korišćenja jezika za koji se zalaže Bergson u kome reči od pukog sredstva razmene postaju način za izražavanje intuitivnog iskustva. On kritikuje i ona bergsonistička čitanja Foknera koja se opasno približavaju iracionalizmu. Naime, iako prihvataju bergsonovski dualizam, neki autori pesimistično stavljaju naglasak ne na stalno obnavljajući proces stvaranja forme, već na njegove ponovljene neuspehe. Daglas takve tendencije nalazi kod Kartiganera i Blekastana na primer. Ovakva tumačenja „generalno priznaju da je trajanje pozitivna vrednost i kod Foknera i kod Bergsona, ali posledice prihvatanja ovog boga nastavljaju da budu negativne“ (126).

Pored Foknerovog jezika i stila, Daglas i u Foknerovoj implicitnoj teoriji jastva i memorije nalazi izuzetne sličnosti sa Bergsonovim učenjem. Podsećajući na jedno od čestih mesta u tumačenjima Foknerovih dela – da su njegovi romani puni likova koji odbijaju da prihvate istoriju, on ističe da se ovo odbacivanje promene svodi na odbacivanje sebe, jer „Fokner, kao i Bergson, direktno povezuje slobodu sa saznavanjem i prihvatanjem sebe“ (142). Ovo saznavanje je i kod Foknera intuitivno i Daglas podseća da su mnogi njegovi likovi u velikom problemu kada treba da intuitivno preispitaju svoj život i da kod njih često dolazi do polarizacije i podeljenosti ličnosti.



Primer koji nam prvi pada na pamet je Džo Kristmas, koji ima snažan utisak da njegovo telo deluje nezavisno od njegove svesti, mada su na primer i Džoana i Gel Hajtauer takođe duboko polarizovane ličnosti. Hajtauer je jedan od retkih likova koji uspeva da prihvati sopstvenu krivicu i odgovornost, tako da doživljava autentičnu intuiciju *elan vital-a*. „Zanimljivo je da on uspeva da ispravno protumači njegovo značenje i zna šta ovo „svetlo“ zahteva od njega: da prihvati nesavršenost i da se ponovo uključi i život“ (162). Potpuna suprotnost su likovi u *Buci i besu*, koji su nesposobni da prihvate promenu i da se uključe u život, a simbol ove nemogućnosti je njihova opsednutost sa Kedi kao „centrom koji nedostaje“, koji je ujedno i „kreativni centar“, kao što pokazuje Foknerov vokabular (Daglas podseća kako je i inače kod Foknera podela između intelekta i intuicije, idealizma i realizma simbolički predstavljena dinamikom između muškog i ženskog principa).

U eseju „Vreme i sudbina kod Foknera“ (1946)<sup>14</sup> Žan Puijon nastoji da otkrije odlike narativa kojima Fokner uspeva da kreira specifičan osećaj neizbežnosti sudbine, i to u samom momentu prikazivanja događaja. On zaključuje da Fokner kreira specifičan osećaj fatalnosti:

sudbina, na način na koji se pojavljuje u svim ovim romanima, ne sme da se izjednači sa temporalnim determinizmom, sa navodno neophodnom hronološkom sukcesijom, jer da bi bila takve prirode, prošlost bi morala da zadrži u sebi uređenu progresiju sadašnjih momenata i sadašnjosti bi morala da se dozvoli njena sopstvena realnost, jer sudbina ne bi bila kompletna bez nje. (Puillon 1966: 84)

Puijon međutim zaključuje da je za kreiranje osećaja sudbine kod Foknera ključna aktuelna uronjenost u sećanja bez ikakve distance, na takav način da takav sadržaj svesti postaje jedina realnost. On ovo iskustvo naziva „ekstratemporalnošću prošlosti“ i ilustruje ga Bendžijevom i Kventinovom uronjenošću u sećanja, bez svesti od tome da je reč o prošlim iskustvima. Upoređujući Foknerovu prošlost sa Prustovom, Puijon objašnjava da Foknerovi likovi „ne promišljaju ponovo svoju prošlost, oni je prosto žive“ (82). Međutim, iako neposrednu uronjenost u prošlost srećemo i kod drugih likova, npr. kod Džoa Kristmasa (dok sasvim zaokupljen mislima prilazi Džoaninoj kući

---

14 Pouillon, Jean. "Time and Destiny in Faulkner". (1966).

pre neposredno pre ubistva), Puijonu bi se mogla uputiti zamerka da intelektualno hendikepirani Bendži i neurotični Kventin predstavljaju ekstremne slučajeve, i da se stoga na osnovu njih ne može izvesti generalizacija da je kod Foknera „prošlost ono što je realno“ (Puillon: 80). Kod Bendžija su ovi momenti potpuno neosvešćeni i kao takvi zauvek ostaju u istoj ravni sa stvarnim sadašnjim iskustvima, dok Kventinova neurotična fiksiranost za prošlost teži da ih učini takvima. Drugi bitan deo Foknerovog narativnog postupka na koji ukazuje Puijon jeste odabir „da ostane uz svoje likove“, ne dopuštajući čitaocu da ih razume „ništa bolje nego što oni razumeju sami sebe“, što daje određenu dozu objektivnosti ovom osećaju fatalnosti, jer se Fokner trudio da ga zadrži na nivou osećaja, i da ne pređe u refleksiju i znanje. Kao što Puijon ispravno primećuje, ovde se Fokner možda suočio i sa antinomijom, „jer u određenim slučajevima nema opozicije između osećaja i znanja“ (86). Ovo je zaista ključna distinkcija, jer dok možemo da tvrdimo da ovakva vrsta znanja – razumevanja prošlosti kao različitog od ponovnog proživljavanja, kod Bendžija nije moguća, a da je kod Kventina takav psihički proces povremeno blokiran dubokom psihičkom neurozom, kod drugih likova (poput Kristmasa) ne postoji dovoljno plauzibilan razlog koji bi ga abolirao od svesti o prošlosti kao prošlosti<sup>15</sup>. Puijon pravi grešku sličnu onoj na koju Daglas upozorava kod bergsonističkih interpretacija Foknera – a to je da specifičnu koncepciju vremena koju je Fokner izgradio u jednom romanu suviše lako prenosi u ostale. Čini nam se da je ovo upravo tip greške na koji Lotman upozorava kod semantičke interpretacije jezika prostornih odnosa. Naime, koliko god da je privlačna ideja povezivanja sistema prostornih (ili vremenskih) odnosa sa određenim skupom vrednosti i značenja, neophodna je opreznost, jer i kod jednog istog autora, a ponekad čak i u jednom istom delu oni mogu da nose sasvim različita i čak kontradiktorna značenja.

Na osnovu pregleda odabranih bergsonističkih pristupa Foknerovom vremenu s jedne strane postajemo svesni opasnosti primene određene „filozofije vremena“ na njegovo delo, a s druge uviđamo da je vreme u Foknerovim romanima tesno povezano

---

15 Mada postoje i takva tumačenja, npr. sestra Kristin Morison (Sister Kristin Morrison) smatra da je značenje flešbeka u šestom poglavlju Svetlosti u avgustu da dokaže upravo da je u momentu ubistva Kristmasov um bio odvojen od tela, te da je on maltene nesvesno počinio ubistvo. To bi značilo da se nalazio u sličnom stanju svesti kao i Kventin koji nesvesno započinje tuču sa Džeraldodom, proživljavajući u tom momentu davnu tuču sa Kedinim ljubavnikom.

sa nizom konceptualnih okvira i simboličkih sistema, kao što su etika ili mit na primer. Pri primeni isključivo bergsonističkog sistema na Foknerovo vreme često osećamo da ne pogađamo tačno ono što je pisac želeo da nam kaže ili da nam nedostaje još neka kockica da sklopimo celu slagalicu. Teško je utvrditi šta nam tačno nedostaje dok ne proširimo fokus u odnosu na ono na šta se standardno stavlja naglasak pri razmatranju modernističkih inovacija u tretmanu književnog vremena, i njihovih izvora, uključujući Bergsonovu filozofiju. U tim razmatranjima naglasak je uglavnom na preokretanju trenda od objektivnog ka subjektivnom i na književnim tehnikama strukturiranja narativa kojima se remeti hronološki sled i dočaravaju subjektivni i idiosinkratični osećaji vremena. Međutim, Fokner je od Bergsona preuzeo još nešto. Za Bergsona je vreme sinonim za slobodni akt, o kome imamo intuitivno znanje u dubini našeg bića, ali i više od toga – ono je povezano ne samo sa istinom čovekovog postojanja, već i sa postojanjem uopšte. Mada nije razvio naučni metod, pa čak ni jezik kojim bi se govorilo o ovom jedinstvenom fenomenu, Bergson je naslutio da je umetnost najsposobnija da mu se približi. Fokner je od Bergsona preuzeo ovu sveobuhvatnu fascinaciju vremenom i otišao jedan korak dalje. On ne koristi vreme samo kao kategoriju percepcije, već i kao kategoriju integralnog vrednosnog odnosa pojedinca prema svetu koja na izvestan – metaforički ili simbolički način može da ilustruje odnos između ja i drugog, i šire, između pojedinca i društva i pojedinca i prirode. Preduslov ovakve upotrebe književnog vremena je da ono bude prožeto različitim simboličkim sistemima kojima se čovek rukovodi u svom postojanju (etičkim, religioznim, mitološkim itd). Drugim rečima, Fokner koristi književno vreme kao složeni jezik kojim izražava mnogo toga, od važnih duhovnih realnosti ljudskog života do objektivnog ustrojstva realnosti. Nastavljajući tamo gde je Bergson stao, Fokner nas vodi direktno ka Bahtinu. Foknerova upotreba vremena je naročito pogodna za hronotopsku analizu, jer sadrži upravo ono što hronotop zahvata – a što je najlakše shvatiti kroz lotmanovsku vizuru – kalemljenje dodatnih slojeva značenja na bazični jezik prostorno-vremenskih odnosa. Foknerovo vreme je najbolje razumeti upravo u skladu sa Lotmanovom koncepcijom, kao jedan među mnoštvom umetničkih jezika u delu, koji zajedno izražavaju raznovrsna značenja. Drugim rečima, Fokner ne samo da je nastojao da narativnim, stilskim, tematskim i drugim sredstvima izrazi različite osećaje vremena, već je pomoću vremena izražavao još mnogo toga.

Foknerovo vreme je stoga nužno proučavati kao integralan deo unutrašnjeg sveta i umetničko-ideološkog smisla pojedinačnih romana, uz nastojanje da otkrijemo višeslojnost njegovog značenja u interakciji sa različitim elementima značenja i izraza (sa mitološkom potkom, etičkim sistemom, kompozicijom, narativnom strukturom i jezikom dela itd.). Književno-teorijski pojam koji je je otišao najdalje u pokušaju da „formalizuje“ ovu višeslojnost značenja je Bahtinov hronotop.

### 1.2.3. Od Bergsona ka Bahtinu

Bergsonova filozofija je jedan od glavnih izvora inspiracije modernističke estetike, u najširem smislu kao pobuna protiv totalitarističkih pretenzija praktički usmerenog racionalnog mišljenja i osvajanje prostora za čovekove intuitivne moći za koje se verovalo da imaju neposredan pristup čovekovo istinskoj prirodi i ujedno istinskoj prirodi stvari. Kako se pokazalo, u toj pobuni umetnik nije imao na šta da se osloni, otkrivši da su reifikujući impulsi ugrađeni ne samo u forme mišljenja, već i duboko u samom jeziku. Modernistička književna estetika se stoga poduhvatila sizifovskog zadatka zamišljanja oblika koji neće zaustaviti fluks, jednog potpuno „novog smisla „formalnosti“, takvog koga uređuje istina trajanja, koji je posredovan jezikom, ali po obrascima intuicije“ (Douglass 1986: 47-48). Reč je o istraživanju samih granica forme, dekonstruišućem ali ne i destruktivnom zamahu, duboko eksperimentalnom po svojoj prirodi. Bahtin se, zajedno s Bergsonom, svrstava među mislioce s početka veka koji su sproveli egzistencijalistički zaokret, odbacujući pozitivističke i apstraktne koncepcije prirode, razuma i ljudske egzistencije. Stanovišta ova dva mislioca su duboko srodna po tome što i Bahtin, kao i savremena filosofija života na koju se osvrće u svom ranom spisu *Ka filosofiji postupka*, i njen glavni predstavnik Bergson, „pokušava da uključi teorijski svet u jedinstvo postajućeg života“ (Bahtin 2010: 21). Međutim, on Bergsonu zamera metodološku nejasnost i to što ostaje u granicama teoretizma koji Bahtin kritikuje, jer „teoriju nije potrebno pridodati teorijski stvorenom i zamišljenom životu, već moralnom događaju-biću koje se stvarno zbiva“ (20). Kako ističe Emersonova (Caryl Emerson), *lebensphilosophie* je za Bahtina „bila suviše psihologizovana, suviše interiorizovana i vezana za jednu svest, i iz tog razloga previše teoretizovana čak i u svom pokušaju da izađe iz ludačke košulje razuma u fleksibilniji intuitivizam“. (Emerson 1997: 249). Iako se u Bahtinovo misli oseća

formativan uticaj i Kantove<sup>16</sup> i Bergsonove filosofije, on je načinio otklon od oba ova stanovišta – Morson (Gary Soul Morson) i Emersonova objašnjavaju da kantijanstvo za njega postaje „simbol za sistemsko, nepersonalno, i u osnovi statično“ dok Bergsonizam predstavlja „čistu unutrašnju promenu i tok, čisti heraklitovski fluks sopstva“ (Morson, Emerson 1990: 179). Budući da je jedna od Bahtinovih glavnih preokupacija želja da osigura realnost etičkog delovanja, nastojao je da definiše sopstvo koje je ujedno „nesistemska i interpersonalna“ (Isto: 179). Pojam odgovornosti postaje „ne samo temelj Bahtinove etike, estetike i saznanja, već i osnova njegovog celokupnog pogleda na svet“ (Radunović 2012: 26). U drugom spisu iz svoje rane faze, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Bahtin razvija aksiološku, događajnu i interpersonalnu koncepciju estetskog procesa (Radunović 2012: 47). Bahtinovo poimanje umetnosti Radunović karakteriše kao „antropoeotiku“, budući da Bahtin umetničko stvaralaštvo posmatra u kontekstu celokupne čovekove situacije bivanja u svetu i kao nerazdvojni deo ostalih ljudskih aktivnosti. Kao momenat „događajnosti“ javlja se i „svest o vremensko-prostornoj determinisanosti čovekove vrednosne pozicije“, koja će kasnije evoluirati u hronotop (Radunović 2012: 51). U redefinisavanju estetske forme, za Bahtina je ipak najvažnija ideja interpersonalnosti, koja se provlači i evoluirala kroz čitavo Bahtinovo delo.

Bahtin je verovao da događaji u životu prosto ne bi mogli da se saznaju kao „unutrašnji tok“ – i ne samo zato što imamo tu lošu naviku specijalizacije vremena, već zato što događaji, da bi uopšte dobili formu i bili fiksirani u našoj svesti, zahtevaju input od druge spoljne osobe. [...] Sa ovim kriterijumom spoljne svesti, međutim, forma prestaje da služi onome što bi većina nas prepoznala kao estetsku funkciju i počinje da ispunjava etičku ili čak filozofsko-kognitivnu funkciju. Kao što se jedinstveno autorsko „ja“ predaje svakom okolnom „ti“, ideal mirne lepote ustupa pred jednakim pravima pristupa, multipliciteta i mešanja. (Emerson 1997: 249-250)

Ovakvo Bahtinovo decentriranje forme nužno povlači metodološke poteškoće, te kako Emerson primećuje, forma kod njega izmiče jasnom definisanju u vidu npr.

---

16

O Kantu kao inspiraciji za Bahtinov hronotop biće reči u 2. poglavlju rada.

nekakve formalne poetičke strukture i postaje, ukratko rečeno, neka vrsta „prolaza“ (Emerson 1997: 250). To se svakako može ilustrovati teorijom hronotopa – uprkos tome što je Bahtin svoju studiju hronotopa započeo kao istraživanje žanrovskih formi, ona se pretvorila u iznalaženje hronotopa na svim nivoima književne strukture, do proglašavanja hronotopičnosti same reči, uz istovremeno potvrđivanje hronotopičnosti realnog sveta i stvaralačkog hronotopa u kome se odvija interakcija između sveta i dela. Drugim rečima, pokušaj „fiksiranja“ hronotopske forme se oteo kontroli, čime je potvrđena ne uzaludnost pokušaja, već kao i u modernističkoj estetici, nužnost ponovnog i ponovnog pokušavanja. Analiza ovog književno-teorijskog pojma pokazuje da je i on deo istog impulsa za pomeranje granica forme, odnosno osmišljavanja kognitivnog alata za zahvatanje, između ostalog, i čovekovih intuitivnih iskustava – ni manje ni više nego „formalizacija“ istine njegovog postojanja, koje je uvek dato u konkretnoj prostorno-vremenskoj realnosti.

Prednost hronotopa u istraživanju književnog prostora i vremena jeste njegova višeslojnost. On je naime tako kalibriran da zahvatajući prostorno-vremenske odnose u tekstu istovremeno zahvata i druge elemente književnog izraza i značenja, tako da tragajući za hronotopom jednog Foknerovog romana na primer neizbežno gradimo integralni iskaz o njegovoj strukturi, kompoziciji, simbolici i umetničko-ideološkom značenju. Mnogi Bahtinovi hronotopi (pogotovo veliki ili žanrovski hronotopi) predstavljaju podroban opis prostornih i vremenskih odnosa u delu, strukture i kompozicije dela, njegove mitološke potke, simbola i etičke poruke o čovekovoj ulozi u svetu. Ne iznenađuje stoga što se hronotop, pored Bergsonove filosofije, može povezati i sa drugim konceptualnim okvirima koje su koristili modernistički autori, pa tako i Fokner. Najočigledniji takav okvir je onaj koji je Eliot u eseju o *Uliksu* iz 1923. godine nazvao „mitskim metodom“ i koji je i sam primenio u svojoj *Pustoj zemlji*.

Ako je dakle bergsonistički impuls presudno uticao na modernističku estetiku, onda nije tako neobičan pokušaj da kod jednog od nastavljača ovog impulsa – Bahtina potražimo alat za analizu dela jednog od glavnih predstavnika modernističke književnosti – Vilijema Foknera. Razlog zašto je hronotop primenjen relativno kasno u analizi Foknerovog književnog vremena i nije stavljen u odnos sa bergsonističkim pristupom verovatno treba tražiti u činjenici da u jeku bergsonističkog trenda u

foknerovskim studijama Bahtin nije bio poznat u zapadnim krugovima<sup>17</sup>, a kada su njegove ideje konačno našle širu primenu, bergsonizam je već smatran zastarelim, iako ta struja opstaje do današnjeg dana<sup>18</sup>. Pri tom, za razliku od ostalih Bahtinovihi teorija, teorija hronotopa je najkasnije inkorporirana u književno-teorijsku aparaturu i prve hronotopske analize Foknera pojavljuju se tek 1990-ih godina. Za razliku od Bahtinove polifonije, koja se lako povezuje sa inovacijama karakterističnim za književnost modernizma<sup>19</sup>, ove inovacije se ređe ilustruju pomoću hronotopa. Razlog za to verovatno leži u ovoj zaboravljenoj vezi sa Bergsonom.

---

17 Njegove ideje prva je predstavila Julija Kristeva (Юлия Кръстева) na Bartovom (Roland Barthes) seminaru 1966. godine.

18 Najbolji primer je studija Pola Daglase iz 1986. godine *Bergson, Eliot i američka književnost* na koju smo se i mi oslanjali. Ova studija nastoji da oživi interes za Bergsonovu filozofiju, kao ključnu za razumevanje književnosti evropskog i amerčkog modernizma.

19 Vidi npr. esej Pamele Dalziel (Pamela Dalziel), gde ona navodi da je Fokner „svakako bio osetljiv na one savremene „promene u samoj realnosti“ na koje je Bahtin ukazivao“. Naime, u „*Toward a Reworking of the Dostoevsky Book*“ (1961) Bahtin kaže: „Nakon moje knjige (ali nezavisno od nje) ideje polifonije, dijaloga, nezavršenosti itd. su vrlo široko razvijene. Ovo se može objasniti rastućim uticajem Dostojevskog, ali iznad svega, naravno, onim promenama u samoj realnosti koje je Dostojevski uspeo (u ovom slučaju proročki) da otkrije pre od ostalih“ (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984], p. 285).

### 1.3. Bahtinovska čitanja Foknera

Pregled priručnika koji daju presek savremenih tendencija u foknerovskim studijama pokazuje da su bahtinovska čitanja Foknera, koja su počela da se pojavljuju početkom 90-ih godina, do danas uveliko uzela maha. U Koplejevom priručniku iz 1997. godine<sup>20</sup> koji čitaoca upoznaje sa nedovoljno pokrivenim nišama u studijama američke književnosti, upućujući studente i naučnike u kojim poljima bi mogli da daju dragocen doprinos, Tomas Mekhejni (Thomas McHaney) se pohvalno izražava o primeni Bahtinovih teorija u proučavanjima Foknera, ocenjujući da primena Bahtinovih ideja na onu Foknerovu prozu koja u najvećoj meri potseća na dela Rablea ili Dostojevskog predstavlja prirodni poduhvat za Foknerijance, koji je već u toku (Kopley 1997: 307), ali to ilustruje pominjući samo jednog autora, Pamelu Dalziel. Mekhejni dalje sugerise da bi i hronotop bio koristan alat u istraživanju Foknerove mitologije vremena, ali nažalost ne navodi primere hronotopskih analiza. Džon Baset u svojoj *Anotiranoj bibliografiji kritike o Fokneru u periodu nakon 1988. godine*<sup>21</sup> pak navodi da se „članci koji koriste Bahtinove ideje ili samo pominju njegovo ime ne mogu ni izbrojati“ (Basset 2009: 7) i u svoj bibliografski pregled uključuje niz takvih odrednica. Korisna zapažanja o bahtinovskom pristupu Fokneru mogu se naći i u temeljnoj studiji književno-kritičkih trendova u foknerovskim studijama koju su uredili Čarls Pik i Robert Hamblin – *Priručniku za proučavanje Foknera*<sup>22</sup> iz 2004. godine. Bahtinovska čitanja razmatraju se u završnom delu poglavlja „Formalistička kritika“ čiji je autor Metju Remzi (Matthew Ramsey) uz napomenu da ona predstavljaju noviji trend u proučavanjima Foknera i uz obrazloženje da se mnogi kritičari koji se mogu svrstati pod razne vidove formalističke kritike okreću i Bahtinu. Remzi predviđa da će se Bahtinov dubok uticaj na studije Foknera nastaviti još dugi niz godina „s obzirom kulturološko preusmeravanje formalizma u književnim proučavanjima“ (Peek & Hamblin, 2004: 58). Pri tom, naravno, ne zaboravlja da naglasi da je sam Bahtin bio strog kritičar formalizma i strukturalizma „u njihovim sterilnijim inkarnacijama“ (Isto: 59). Autor

---

20 Kopley Richard. (ed.). *Prospects for the Study of American Literature: A Guide for Scholars and Students*. (1997).

21 Bassett. John E. *William Faulkner: An Annotated Bibliography of Criticism Since 1988*. (2009)

22 Peek A.Charles, Hamblin W. Roberts. (eds.) *A Companion to Faulkner Studies*. (2004).



nabraja neke od tipičnih odlika Foknerovih dela koje ih čine pogodnim za tumačenje iz bahtinovskog ugla: višestruke perspektive, izokretanje hijerarhija, poteškoće u komunikaciji koje prete da unište likove, naglasak na neredu i preispitivanje binarnih podela (Isto: 59). Glava o Bahtinu naslovljena je „Bahtin i dijalogizam“, i u njoj se navodi da su Bahtinovi pojmovi koji su najproduktivnije primenjeni u proučavanjima Foknera heteroglosija, karnevalsko i dijalogizam, dok se hronotop ne pominje. Naslovi nekih desetak članaka koje autor navodi takođe ilustruju ovo „dijaloško“ usmerenje. Nešto više prostora posvećeno je prikazu knjige Džudit Lokier iz 1991. godine<sup>23</sup> o jeziku i naraciji u Foknerovim romanima, kao retkoj dužoj studiji (u vidu knjige) iz bahtinovske perspektive. Lokier primenjuje Bahtinovu teoriju heteroglosije i dijaloga i usredsređuje se na nekoliko likova iz Foknerovih romana (Horas Benbou, Darl Bandren, Kventin Kompson, Ajk Mekkaslin i Gavin Stivens) kao na zastupnike apsolutističkog jezika i autoritativnog diskursa. Autorka pokazuje da njihova „monološka“ i solipsistička želja međutim dolazi u sukob sa samom „dijaloškom“ formom Foknerovih romana. Drugo bahtinovsko čitanje kome je u Pik-Hamblinovom priručniku posvećeno malo više prostora jeste članak „Autografija nasilja u Foknerovom *Pilonu*“ Džona T. Metjuza (John Matthews), inače svrstanog pod poststrukturalističku kritiku u istom priručniku, i ono je dato kao primer „kako metode koje se obično asociiraju sa dekonstrukcijom mogu da postanu moćan instrument u pristupanju tekstu iz bahtinovske perspektive“ (Peek & Hamblin, 2004: 60). Autor smatra da je vrednost Metjuzovog članka u „preispitivanju relevantnosti Bahtinovih kulturno-specifičnih teorija o jeziku i književnosti u tumačenju Foknerovih romana, koji su, priznaćemo, deo veoma različite tradicije“ (Isto: 61). U ovom konkretnom slučaju, kroz bahtinovsku karnevalsku vizuru, Metjuz samoparodiju u *Pilonu* tumači „kao izraz priznatog poraza svakog stvarnog verovanja u socijalnu/kulturnu revoluciju“ (Isto: 61).

Kao i drugim oblastima književno-teorijskih poučavanja, i u foknerovskim studijama teorija hronotopa je kasnije privukla pažnju kritičara u odnosu na ostale Bahtinove teorije, iako broj članaka koji se bave hronotopskom analizom postepeno raste. Neke od izvrsnih analiza predstavljaju dokaz da je hronotop u početnom periodu

---

23 Lockyer, Judith. *Ordered by Words. Language and Narration in the Novels of William Faulkner*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

primene Bahtina u foknerovskim studijama neopravdano zanemaren, budući da omogućava inovativne uvide a neretko i nova čitanja nekih teških mesta u Foknerovim delima. Od bahtinovskih čitanja Foknera<sup>24</sup> daćemo prikaz nekoliko radova koji pored ostalih Bahtinovih teorija primenjuju i teoriju hronotopa, a najviše prostora posvetićemo čitanjima koja se bave istim Foknerovim romanima kao i ova teza, kao i onima sa kojima smo stupili u dijalog kako bismo bolje osvetlili svoju poziciju.

Naš prikaz počće sa Ričardom Grejom, jer se možda najlepši i najpoetičniji uvod u bahtinovska čitanja Foknera može naći u njegovoj knjizi *Mreža reči: Veliki dijalog južnjačke literature*<sup>25</sup>. On Bahtinov princip čovekovog suštinskog dijaloškog postojanja u svetu primenjuje na konkretnu situaciju pisaca sa američkog juga, uzimajući za primer ne samo Foknerova dela, već i samog Foknera kao paradigmatičnog predstavnika i proponenta ovakvog životnog i spisateljskog stava. Grej ne samo da naporedo citirajući Foknera i Bahtina uspeva da nas uveri da su u tom pogledu delili ista uverenja, već u jednom momentu, sasvim u dijaloškom duhu, čak evocira nezamislivu sliku – ova dva, tako različita mislioca, u međusobnom dijalogu:

Moram da priznam, stiče se utisak da se ne bi slagali čak i da su morali da razgovaraju jedan s drugim na samo pet minuta. Ali, začudo, na vrlo različitim jezicima i stilovima, veliki američki južnjački pisac i značajan ruski teoretičar vodili su sopstveni implicitan dijalog, dijalog koji je maskirao različitosti govora u zajedničkim argumentima [...]. Kao što je svaki od njih smatrao, pojedinačni ljudski subjekt stupa u razgovor, aktivan i reaktivan, sa celokupnom složenom mrežom odnosa koji konstituišu njegov ili njen momenat u prostoru i vremenu. (Gray 2007: 3).

Grejeva knjiga je o zamišljenoj zajednici pisaca sa američkog juga, njihovim međusobnim uticajima, temama i imaginarnoj geografiji koju dele, a Fokner u njoj ima važno mesto (Grej ga inače smatra „do sada najvećim od svih južnjačkih pisaca“ (245)). On paralelno koristi termine dijalog i intertekstualnost – kao što je svaki južnjački pisac

---

24 Relevantne knjige i članke odabrali smo oslanjajući se delom na pomenute izvore (Kopley Richard, 1997; Bassett. John E., 2009; i Peek A.Charles i Hamblin W. Roberts, 2004), a delom na bibliografiju o Bahtinu dostupnu na internetu i pretragu relevantnih naučnih časopisa.

25 Gray, Richard. *A Web of Words: The Great Dialogue of Southern Literature*. (2007).

kao jedinka član verbalne zajednice i složene mreže društvenih odnosa, tako su i njegovi tekstovi deo jednako složene mreže intertekstualnih odnosa. (Gray: 5) U teorijskim postavkama svoje knjige on se poziva pre svega na Bahtina, ali i na Benedikta Andersona (Benedict Anderson), tvorca teze o naciji kao zamišljenoj zajednici<sup>26</sup>, i na antropologa Kliforda Gerca (Cliford Geertz), utemeljivača semiotičke i interpretativne antropologije. Gerc je inače u antropologiju stupio iz humanističkog bekgranda, iz književnosti i filozofije, i postao poznat po metafori „kultura kao tekst“ i po uvođenju pojma „podrobni opis“ u etnografiju<sup>27</sup>. Gerc smatra da bi „podroban opis mnogih dela iz književnosti američkog juga otkrio kako iskustva koja ona prikazuju nose senku prethodnih iskustava, kako jedan narativ opsedaju njegovi prethodnici, kako su njegova značenja isprepletana – u mreži značenja – sa drugim značenjima“ (Gray: 15).

Stejsi Barton (Stacy Burton) autorka je dva eseja u kojima se Fokner tumači iz bahtinovske perspektive. Esej o Bahtinu, temporalnosti i modernom narativu iz 1996. godine<sup>28</sup> bavi se potencijalima primene hronotopa u analizi modernog narativa, uz

---

26 Neke postavke Andersenove teorije o naciji kao zamišljenoj zajednici, izložene u kratkoj knjižici koja je objavljena u Londonu 1983. godine i ubrzo zadobila status „knjige katalizatora“ (Mažuranić u: Anderson 1998: 5), neodoljivo potsećaju na Bahtinovu teoriju o romanu, iako se Anderson nigde ne poziva na njega. Naime, razmatrajući ključne faktore koji su na pragu modernosti transformisali pogled na svet i omogućili da zamišljene zajednice – nacije zamene verske zajednice i dinastička kraljevstva, Anderson između ostalog izdvaja promenu u shvatanju vremena. Zamišljanje nove vrste zajednice – nacije potpomognuto je novim shvatanjem istovremenosti u homogenom, praznom vremenu čiji pojam se javio sa razvojem svetovnih nauka. Na primerima nekih romana vezanih za nacionalističke pokrete Anderson pokazuje kako ti romani koriste istovremenost za zamišljanje zajedništva neimenovanih ljudi, u različitim delovima zemlje. Interesantan je recimo primer kojim ilustruje prelazak iz „unutrašnjeg“ vremena romana u „vanjsko“ vreme svakodnevnog života čitaoca (iz Manile), koji „hipnotičkom snagom potvrđuje čvrstoću jedinstvene zajednice koja uključuje likove, autora i čitaoce, te koja napreduje po kalendarskom vremenu“ (Anderson: 36). Ovi uvidi nedoljivo potsećaju na Bahtinovo definisanje žanra romana kao zone maksimalnog kontakta s nezavršenom stvarnošću (savremenošću), o čemu će biti više reči prilikom razmatranja Bahtinovog poređenja epa i romana (u analizi *Avealome, Avesalome!*).

27 Gorunović 2006: 67 i 69. Inače, termin *thick description* Gerc preuzima od britanskog filozofa Gilberta Rajla (Gilbert Ryle). Podroban opis ljudskog ponašanja podrazumeva ne samo samo opis ponašanja, već i konteksta, na takav način da to ponašanje dobije smisao za spoljnog posmatrača (Rajl i Gerc navode primer namigivanja dva dečaka, pri čemu kod jednog ono predstavlja zaverenički signal upućen prijatelju, a kod drugog tik, nevoljni trzaj). Podroban opis je, drugim rečima, opis onog što vidimo, ali i toga šta ti znaci i gestovi znače za učesnike, pa i preko toga – on nam ukazuje šta to govori o datoj kulturi.

28 “Bahtin, Temporality and Modern Narrative: Writing ‘the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute’”

kratak osvrt na *Buku i bes*, dok drugi esej sadrži detaljnu analizu tog Foknerovog romana iz bahtinovske perspektive. Govoreći uopšteno o potencijalima primene hronotopa, autorka ističe da ovaj Bahtinov pojam popunjava akutnu prazninu u književno-teorijskom aparatu – „potrebu za teorijom narativne temporalnosti utemeljenom u savremenom razumevanju složenosti i mnogostrukosti vremena“ (Burton 1996: 1). Barton stavlja naglasak ne na Bahtinove žanrovske hronotope, kao tipične predstavnike određene socijalno – istorijske matrice, već na mnogostrukost hronotopa. „Ono što je najvažnije je upravo ova suprostavljenost i međupovezanost, a ne tipologija formi“ (Burton 1996: 2). Naglašavajući multitemporalnost u narativu, ona teoriju hronotopa najradije sažima rečju heterohronija, koja zgodno iskazuje paralelizam sa Bahtinovom heteroglosijom. *Buku i bes* autorka tumači kao tekst koji se opire svim pokušajima razrešenja višestrukih diskursa i hronotopa. Međutim, potrebe za formalnim razrešenjem i temporalnom uređenošću koje su, kako je Bahtin ukazao „odgovori na dubinsku heteroglosiju i heterohroniju“ romanesknog žanra (Burton: 4) sprečavale su kritičare da uvide ideološku poruku ovog Foknerovog romana. U svom drugom eseju “Bendži, narativnost i koherentnost istorije Kompsonovih“ Stejsi Barton temeljnije razmatra ovaj problem, iznoseći tezu da je vrsta umetničkog jedinstva ostvarena u ovom Foknerovom romanu upravo ona koju je Bahtin zastupao u svojoj teoriji polifonije, u *Problemima poetike Dostojevskog*. Autorka ističe da su u klasičnim tumačenjima *Buke i besa* prva tri poglavlja romana posmatrana kao monolozi toka svesti koji prikazuju ograničene perspektive i preokupacije trojice braće Kompsonovih, a četvrti kao intervencija naratora u trećem licu koja omogućava razrešenje i završetak narativa. Međutim, kako Barton ističe, javila su se i manje teleološki usmerena tumačenja koja diskurse braće Kompsonovih posmatraju kao delove složenog dijaloga, i ona se nadovezuje na tu interpretativnu liniju primenjujući Bahtinove teorije, u nameri da pokaže kako „čak i izolovani likovi oblikuju svoje jezike, hronotope i istorije u stalnoj interakciji sa tuđim glasovima“ (Burton 1995: 208). Ova dijaloška perspektiva baca potpuno novo svetlo pre svega na Bendžijevo poglavlje.

Na površini, Bendžijev narativ može izgledati fragmentiran, idiosinkratičan i izmešten iz istorije. Ipak, on funkcioniše sa lokalnom koherentnošću na koju čitaoci mogu da se oslone, pokazuje dijaloško formiranje njegovog identiteta, pokazuje kako njegova zaokupljenost prošlošću utiče na njegove sadašnje

percepcije, i otkriva Bendžijev značaj za ostale članove domaćinstva – i za Foknerove čitaoce – jer i oni nastoje da razumeju istoriju porodice Komponovih. (Burton 1995: 208)

Kako Barton ističe, iako su rani kritičari *Buke i besa* osporavali Bendžijevu sposobnost da razume jezik, vreme i kauzalnost, ipak su podredili njegov narativ svojim svrhama, najčešće ga tumačeći kao magnetofon ili kameru koja verno prikazuje događaje kojima je Bendži prisustvovao ili u kojima je učestvovao, bez obzira da li razume njihovo značenje. Autorka međutim pokazuje da takvo tumačenje pogrešno predstavlja Bendžijevo iskustvo i potcenjuje značaj njegovog poglavlja. Pobjijajući prethodna tumačenja, ona pokazuje da Bendži poseduje elementarni osećaj za razliku između prošlosti i sadašnjosti, kao i za odnos uzroka i posledice. Ipak, on ne razume ireverzibilnost vremena i po toj nemogućnosti da uspostavi smislenu hronologiju i da iskustva smesti u širi kontekst, kao na primer, biografsko vreme, Stejsi Barton upoređuje Bendžijev osećaj vremena sa Bahtinovim avanturističkim vremenom. Ipak, ona napominje da poređenje samo delimično stoji, budući da junaci antičkih avanturističkih romana o kojima govori Bahtin nemaju unutrašnji život, za razliku od Bendžija. Autorka dalje pokazuje da, suprotno ustaljenom gledištu, dijalog sa drugima na različite načine oblikuje Bendžijev govor. Njen najvažniji zaključak jeste da je i Bendži, kao i Kventin i Džejson „lik koji se bori da uredi i izrazi svoje iskustvo o svetu“ (Burton: 215) i da njegov narativ ne predstavlja nekakvo objektivno merilo u odnosu na koje treba ocenjivati istinitost priče druga dva naratora, već da se sa njima nalazi u istoj ravni, kao još jedan pogled na svet, nužno ograničen i pristrasan i upravo zbog toga vredan, kao još jedan aspekt dijaloškog traganja za istinom. Barton u istu ravan stavlja i četvrto poglavlje, potvrđujući gledište Džona Metjuza da ono „istražuje resurse konvencionalnog narativnog diskursa samo da bi došlo do zaključka da oni ne mogu da sastave ništa autorativnije pripovedanje priče nego prethodni insajderski prikazi“ (citirano prema Burton: 222). Barton zaključuje da, suprotno nekim tumačenjima koja odsustvo autorizovane verzije priče Komponovih vide kao nedostatak, *Buka i bes* predstavlja primer istinski polifoničnog romana.

Pišući o Dostojevskom, Bahtin objašnjava da se tradicionalni zapleti mogu razrešiti, ali ne likovi ili diskursi, koji inherentno „ostaju nezavršeni i

nerazrešeni“; dijalog jezika u srcu romana neprekidno podriiva okvire i razrešenja, „zauvek umirući, živeći i rađajući se“. (Burton: 223)

Barton u analizi *Buke i besa* primarno primenjuje teorije polifonije i heteroglosije, ali u dva navrata u analizi Bendžijevog lika koristi i hronotop. Pored već pomenutog hronotopa grčkog avanturističkog romana kojim dočarava Bendžijev osećaj za vreme, Barton na Bendžija primenjuje i hronotop lude, koji po njenom mišljenju još jednom potvrđuje dijalošku vrednost njegovog diskursa. Naime, ona podseća da, prema Bahtinu, „takvi likovi ne postoje izvan temporalnosti, istorije, ili narativnosti; sasvim suprotno, oni deluju iz svoje situacije u svetu, podrivajući druge jezike „koji se prikazuju kao univerzalni““ (Burton: 224).

U eseju „*Avesalome, Avesalome!*: proširenje dijaloške forme“<sup>29</sup>, Pamela Dalziel daje uverljivo čitanje Foknerovog romana iz perspektive bahtinovske polifonije. Autorkina teza je da *Avesalome* zadovoljava Bahtinov opis polifonijskog romana, tj. da je konstruisan kao celina formirana u interakciji nekoliko svesti, pri čemu nijedna ne postaje u potpunosti objekt druge, i da čitaocu ne pruža nikakav oslonac u pokušajima da obuhvati celokupan događaj pomoću jedne monološke svesti ili kategorije – tematske, lirске ili kognitivne (Dalziel 1992: 1). Dalziel dalje napominje da su svi teorijski pristupi, bilo novokritička tumačenja koja su bila monološka, ili poststrukturalistička čitanja koja su proglašavala nesaznatljivost istine *Avesalome* ili je smeštala u deridijansku beskonačnu igru označitelja, redom bili ograničeni kada je reč o prepoznavanju mnoštva diskursa romana. Autorka stoga već poznatim naratorima dodaje i „hronologa“, „genealoga“, a uz njih i „kreatora mape“ i tumači ih kao glasove u polifonijskom diskursu *Avesalome*. Kako Dalziel pokazuje, činjeničke nekonzistentnosti u ovim dodacima romanu su barem delimično namerne, jer je Fokner svaki od ovih dodataka konstruisao ne kao „dokumentarne repozitorijume „istine“, već kao još jedan glas u dijalogu – sa jednakim, ali ni u kom slučaju superornim pravima“ (8). Pored „hronologa“, „genealoga“ i „kreatora mape“ koje Dalziel uvodi u dijalog romana kao samosvojne glasove u bahtinovskog smislu, rekonstruišući njihov specifičan pogled na svet (između ostalog, autorka se poziva i na Foknera koji je naveo da je svrha Genealogije da predstavi „tačku gledišta beskrvnog bibliofila“), ona identifikuje i

intertekstualne veze koje ovi dodaci uspostavljaju sa drugim Foknerovim romanima, npr. *Bukom i besom*. Ovde međutim počinje neortodoksna (postmodernistička) primena Bahtina, jer pored tekstova drugih Foknerovih romana, autorka u diskurs *Avesalome* na osnovu Genealogije uvodi i „tekstove“ potencijalno aktuelnih života – Džima Bonda, za koga se kaže da nije trenutno poznato gde se nalazi i Šriva, koji radi kao hirurg (12). Pri kraju teksta, u sasvim postmodernističkom duhu, Dalziel beskonačno širi domete intertekstualnih uticaja, uključujući u diskurs romana i pet dela drugih autora koja su reklamirana na koricama prvog izdanja Foknerovog *Avesalome*, *Avesalome!*. Mada ova difuzno shvaćena intertekstualnost prevazilazi originalnu Bahitinovu upotrebu polifonije, rad Pamele Dalziel najvećim delom nudi vrlo zanimljivo bahtinovsko čitanje. Ona uverljivo pokazuje da uvođenje novih glasova potvrđuje polifoničnost *Avesalome*, *Avesalome!*, budući da svaki od njih iznova menja i modifikuje čitaočev odgovor uvođenjem nove perspektive. Interesan je na primer uticaj mape pomoću koje je Satpen, za razliku od svih prethodnih narativa (naratora), lišen svih dimenzija „većih od života“ i „sada figurira samo kao neko ko je za života bio nestrpljiv i bezobziran vozač i ko je u smrti pobeđen“ (14). Iako Dalziel proširuje dijalog *Avesalome* kako bi potvrdila njegovu polifoničnost, njeni uvidi bili bi vrlo interesantni i u jednoj hronotopskoj analizi. Naime, iako ne koristi sam pojam hronotopa, ona na više mesta pokazuje kako novi glasovi/tekstovi šire ranije uspostavljene prostorne i vremenske granice, a dijaloški odnosi u toj razmeni mogli bi se čitati i kao odnosi između hronotopa različitih vrsta i nivoa o kojima Bahtin govori u Završnim napomenama u *Oblicima vremena i hronotopa u romanu*. Na primer, ona ukazuje da se „Genealogija javlja kao novi glas, takav koji poziva čitaoce da primene „tekstove“ sopstvenih svetova na (bukvalan) tekst u ruci“ (12). Zamenom reči „tekst“ rečju „hronotop“ dobili bismo Bahtinov stvaralački hronotop u kome se ostvaruje razmena između hronotopa sveta i hronotopa dela. Iako koristi drugačiju terminologiju, autorka uspešno ilustruje ovu razmenu, pokazujući da je rezultat intervencije „teksta“ (čitaj: hronotopa) sveta u tekstu dela fundamentalno prevrednovanje Šrivovog karaktera. Naime, referencom na Šrivovo učešće u ratu 1914-1918 proširuju se granice narativa, koji je inicijalno bio prostorno ograničen na Kventinovu i Šrivovu sobu na Harvardu. Sa ove sobe, za koju autorka napominje da u mnogim aspektima izgleda samo kao proširenje Juga, narativ se širi „na Evropu, sa američkog građanskog rata na Veliki rat, globalni konflikt koji su na nekom



nivou lično iskusili skoro svi prvobitni čitaoci *Avesalome*. Ovo namerno upadanje u prostornu i vremensku „realnost“ čitalaca zamagljuje fikcionalne granice i, sugerišući da je Šriv „realna“ osoba, polaže pravo na određeni stepen činjeničkog autoriteta“ (12). Štaviše, informacija da se Šriv uključio u Prvi svetski rat koji je bio više evropski nego kanadski pokazuje da je „uprkos njegovom insistiranju na kanadskom nedostatku istorije [ ... ] on očigledno bio jednako svestan i lojalan svom nasleđu kao i bilo koji Južnjak“ (13). Iako se dakle zadržava na Bahtinovoј teoriji polifonije i ne pominje pojam hronotopa, Pamela Dalziel daje interesantne uvide koji se svakako mogu podvesti pod hronotopsku analizu.

Bahtinovsko čitanje *Dok ležah na samrti* Marije Rut Norijega Sančez<sup>30</sup> je izuzetno inspirativna analiza koja pokazuje koliko raznih lica jednog romana otkrivamo primenom različitih Bahtinovih pojmova. Jedini prigovor koji bi joj se mogao uputiti jeste da obilje podsticajnih ideja iznetih u eseju od svega sedamnaest strana zavređuju dublju razradu u vidu obimnije studije. Na pomenuti Foknerov roman autorka je primenila Bahtinova razmišljanja o dijalogu, polifoniji, heteroglosiji, stilskoј samosvesti jezika, hronotopu i karnevalskoj groteski. Razmatranja na ove različite teme uspeła je ipak da objedini pod jednom opštom idejom koja dočarava umetničko-ideološki smisao Foknerovog romana:

Progresivni dijalogizam teksta implicira eroziju granica u pokušaju da se pobegne od fiksiranosti. Ulazimo na graničnu teritoriju, put sa lešinarima gde su sve granice postojanja pređene ili zamagljene, gde suprotstavljene kategorije postaju uzajamno zamenljive: život/smrt, normalnost/ludilo, pokret/nepokretnost, reči/dela, prošlost/sadašnjost. (Sanchez 1998: 65).

Sančez smatra da je Foknerov roman istinski polifoničan u Bahtinovom smislu, jer višeglasje (od petnaest glasova) ne podređuje nekom veštačkom monološkom jedinstvu. Takođe pokazuje da Fokner koristi različite tehnike da bi inkorporirao i heteroglosiju u roman, upravo one koje je Bahtin definisao: hibridizaciju, zone likova i inkorporirane žanrove. Dijaloška i društvena priroda reči i jezika predstavljena je na razne načine, na

---

30 Sanchez Noriega Ruth Maria. "A Bakhtinian Reading of William Faulkner's *As I Lay Dying*". (1998).



primer, naizmeničnim prikazivanjem insajderskih i autsajderskih gledišta, koja predstavljaju dijapazon društvenih odgovora na ponašanje Bandrenovih. Na tematskom nivou, u Edinim razmišljanjima o jeziku Sančez prepoznaje stavove koji su u skladu sa Bahtinovim pogledima na jezik i roman kao na izraz Galileovske percepcije jezika i pobunu protiv monoloških sila koje nameću fiksna značenja. Jezičku samosvest, karakterističnu za Bahtina, demonstrira i Fokner u ovom svom romanu, koristeći tehnike defamilijarizacije kojima skreće pažnju na sliku jezika – čest prelazak na iskošena slova, izostanak puntuacije, korišćenje slika (npr. kovčega) ili praznina u tekstu kao vizuelizacija tišine i praznine itd. Kada je reč o hronotopu, Sančez podseća na Bahtinova razmatranja o problemu prikazivanju unutrašnjeg čoveka, odnosno unutrašnjeg iskustva u razvoju romanesknog žanra i na ulogu tradicionalnih likova lude i obešenjaka u tom kontekstu i sugerise da bismo Darla, koji ima vidovnjačke moći, na volšeban način saznaje neizrečene tajne članova porodice i konačno završava u ludnici mogli posmatrati u toj ulozi. Najvažniji hronotop za ovaj Foknerov roman je ipak hronotop puta i Sančez prepoznaje aspekte ovog hronotopa, detaljno opisanog kod Bahtina, na putu koji Bandrenovi prelaze. Dok Bahtin ukazuje na metaforično značenje hronotopa puta u folkloru koje je preneto u književnost – kao „puta života“, Sančez smatra da u *Dok ležah na samrti* put služi kao metafora „puta smrti“, jer vizualizuje tranziciju iz života u smrt. Ona takođe ukazuje i na važnost geometrije koju Fokner koristi u ovom romanu, počevši od raznih oblika (posuda, kovčega itd.), do geometrije samog puta, koji nije pravolinijski, već zaobilazni i čak kružni. Ove slike po njenom mišljenju „sugerišu paradoks i ponavljanje i ukazuju na cirkularnu strukturu romana; na kraju putovanja, u Džefersonu, nova gđa Bandren zamenjuje Edi i cela aktivnost će se beskonačno ponavljati“ (62). Sančez smatra da bi se Bahtinov hronotop i na druge načine mogao iskoristiti u analizi organizacije prostora i vremena u romanu i daje kratke naznake u kom pravcu. Hronotopi, koji podrazumevaju postojanje višestrukih i različitih organizacija prostora i vremena mogu da posluže za otklanjanje anahronizama u *Dok ležah na samrti*, kao što je Edin monolog, da se primene u analizi odnosa između ličnog, porodičnog i javnog identiteta, u predstavljanju različitih poimanja vremena (npr. Sančez smatra da u romanu reka simbolizuje prirodno, a put mehaničko vreme) itd. Autorka ističe da je tretman vremena „jedna od najsnažnijih odlika *Dok ležah na samrti*“ (64) i da „ono sa čim Fokner operiše jeste narušavanje vremenskih i prostornih

granica, kao jedinim sredstvom za predstavljanje smrti“ (64). Sančez zaključuje da *Dok ležah na samrti* ispoljava suštinske karakteristike romana koje je Bahtin prepoznao u svojoj teoriji romanesknog žanra. To je polifonijski i višejezični tekst, koji naglašava stilsku samosvest jezika i koji je izgrađen oko hronotopa puta. On takođe evocira karnevalsko osećanje i u tom smislu se uklapa u bogatu i staru romanesknu tradiciju ozbiljno-komičnih žanrova čije je korene Bahtin pronašao u narodnim ritualima karnevala u Srednjem veku. (Sanchez: 65)

Esej Britani Pael „Don Kihot Joknapatofe: komedija Servantesovog tipa i bahtinovska groteska u trilogiji o Snoupsovima Vilijema Foknera“<sup>31</sup> za nas je interesantan pre svega zbog uvodnog dela u kome autorka nastoji da izgradi čvršću osnovu za primenu Bahtinove teorije groteske i komičnog na Foknerovo stvaralaštvo. Esej počinje podsećanjem na drveno poprsje Don Kihota koje se i danas može videti u Foknerovoj biblioteci u njegovom domu u Oksfordu, Misisipi, i na Foknerovu privrženost Servantesovom vitezu lualici, zabeleženu u intervjuima. Međutim, autorka sugerše da se, pored ličnog divljenja koje je Fokner gajio prema Servantesu, između ova dva romanopisca može uspostaviti i čvršća veza – kroz prizmu Bahtinovih tekstova. Pael ukazuje da iako u kritičkoj literaturi nisu retke studije koje povezuju Servantesa i Foknera, one se uglavnom zasnivaju na analizi karaktera, a ne na tematskim i teoretskim analizama dela ova dva autora. Ona pak smatra da „oba autora koriste komediju i groteskno telo kao sredstvo maskiranja i potom demaskiranja pitanja vezanih za lični i, što je još važnije, regionalni identitet“ (Powel 2016: 482-3) i da su Foknerovi likovi često deo „komične i kihotovske estetike u kojoj uzdizanje heroja i njegove dame putem mita, i njihova naknadna degradacija korišćenjem grotesknog tela, otkrivaju ambivalentno viđenje istorije, vremena i smeha koje Bahtin opisuje rano u Rableu“ (483). Kada je reč o kihotovskim temama i motivima u Foknerovom delu, autorka izdvaja pre svega ambivalentan odnos pisca prema njegovom regionu i nostalgiju za zlatnim dobom u kome se ljudi nisu primarno rukovodili finansijskom dobiti izraženu u „svetovima koji su ukorenjeni u naizgled slavnoj prošlosti, ali u kojima preovladava sve sumornija sadašnjica ispunjena snoupsizmom“ (496). Kao tipične kihotovske likove kod

---

31 Powel, Brittany R. "Don Quijote de Yoknapatawpha: Cervantine Comedy and the Bakhtinian Grotesque in William Faulkner's Snopes Trilogy". (2016).

Foknera prepoznaje Kventina Kompsona i Gejla Hajtauera, a pre svega Gavina Stivensa. Pael takođe uspostavlja vezu između kihotovske groteskne estetike i modernizma, sugerišući da „groteskna figura koja je u stalnoj promeni“ i pruža raznovrsne i mnogostruke perspektive može da služi i kao otelovljenje krize koja je predstavljala modernizam, iako Don Kihot istorijski ne spada u taj period (483). Pael zaključuje da ono što Fokner preuzima od Servantesa jesu karakteristična istorijska svest i filozofska ideja spojena sa ambivalentnim odnosom prema sopstvenom regionu koja se izražava u bahtinovskom ambivalentnom smehu.

Istraživanje sveta u kome su Servantes i Fokner živeli i pisali samo pokazuje kako je istorijska kriza proizvela odnos ljubavi i mržnje koji su oba pisca gajili prema svojim regionima. Ne treba stoga da na nas iznenađuje da i Servantes i Fokner odgovaraju na svoj ambivalentan odnos prema sedamnaestovekovnoj Španiji i američkom jugu u periodu nakon građanskog rata sa jednom vrstom komedije koja proizvodi ambivalentan smeh. (Powel 2016: 486).

Esej Čincije Skrapino „Hronotopi prava u romanima Vilijema Foknera 1930-1939“<sup>32</sup> predstavlja izvod iz knjige koju autorka priprema o predstavljanju prava i pravde u američkoj književnosti za vreme Velike depresije. Esej se bavi narativnom funkcijom hronotopa prava u četiri Foknerova romana: *Dok ležah na samrti*, *Svetilište*, *Svetlost u avgustu* i *Ako te zaboravim, Jerusalime*. Autorka ukazuje da je, zahvaljujući porodičnoj istoriji, Fokner bio dobro upoznat sa pravnom profesijom i da u njegovim romanima često nailazimo na advokate, sudnice, zatvore i druge slike pravosudnog sistema, ali da po pravilu u njegovoj prozi „forenzičke figure i tradicionalni hronotopi prava otelovljuju neuspeh i nedostatke pravnog sistema koji ne uspeva da nadvlada korupciju, nepravdu i snoupsizam“ (Scrapino 2016: 102). Ona smatra da postoji paralelizam između Foknerove defetističke pravne imaginacije i tenzije koja postoji između skoro mitskog pojma vremena i istorijske svesti u njegovim romanima koja se po pravilu razrešava „epskom zaustavljenosti (stasis) nesavremenosti“ (98). U eseju Čincije Skrapino je možda najinteresantnije korišćenje simboličke funkcije hronotopa, jer se prostorno-vremenski fenomeni i prirodne pojave koriste kao simboli

---

32 Cinzia Scrapino (2016) „Chronotopes of law in William Faulkner’s Novels 1930-1939“.

(ne)mogućnosti društvenog protesta i promene pravnog sistema. Pored tradicionalnih hronotopa prava (suđenje, zatvor), autorka analizira i horizontalne hronotope štale, kuće sa zatvorenim roletnama (*shuttered house*) i reke, kao i vertikalne hronotope vatre/požara i poplave i njihovu narativnu interakciju.

U eseju se tvrdi da dok je katalizatorska funkcija vertikalnih hronotopa kao okidača potencijalnog izazova zvaničnom pravnom poretku uvek ubrzana dvama glavnim jezgrima duboko usađenim u južnjačku opsesnutost misagenacijom (silovanje i ubistvo bele žene i linčovanje navodnog mulata), potencijalna prevratnička aktivnost ovih hronotopa ne donosi, na kraju, nikakvu stvarnu promenu u tokovima ljudske i pravosudne pravde. Sa istinom koja biva bukvalno zakopana u vatri i vodi, traganje likova se neprestano baca nazad u nepokretnost (*stasis*) nesavremenosti. (Scrapino 2016: 99)

Autorka ističe da hronotopi koji bi inače mogli biti iskorišćeni i kao moćni simboli istorijsko- socijalnih prevrata u ovim romanima potvrđuju skoro mitsko poimanje istorije. „Čak i kada predstavljaju odgovor na društvenu savremenost Velike depresije, ova četiri romana odražavaju nelinearnu istorijsku trajektoriju koja se graniči s mitom“ (100). Na primer, mobilnost/nomadizam likova, poput Lene Grouv i Kristmase u *Svetlosti u avgustu* i Bandrenovih u *Dok ležah na samrti* nije motivisan potragom za zemljom, poslom ili slobodom, već više ima veze sa „neprekidnim lutanjem onih koji su bez poseda, iskorenjeni i očajni i imaju malo istorijske svesti i nikakav politički projekat za koji bi se držali ili borili“ (101). Još jedan interesantan aspekt upotrebe hronotopa u ovom eseju je korišćenje geometrijske imaginacije, te su na primer vertikalni hronotopi (požara i poplava) tako klasifikovani jer se njihova temporalnost može predstaviti pomoću vertikalne ose (nasuprot istorijskoj, horizontalnoj) – kao „kompresovana i sabijena u vertikalne slojeve uzlaznih/silaznih nelinearnih slojeva koji omogućavaju neku vrstu lateralne i iznimne preraspodele vremena“ (99).

Vraćajući se na Basetovu primedbu u njegovoj *Anotiranoj bibliografiji kritike o Fokneru u periodu nakon 1988. godine*<sup>33</sup> da se „članci koji koriste Bahtinove ideje ili samo pominju njegovo ime ne mogu ni izbrojati“ (Basset 2009: 7), napominjemo da je

---

33 Bassett. John E. *William Faulkner: An Annotated Bibliography of Criticism Since 1988*. (2009).

cilj ovog poglavlja da da prikaz nekoliko reprezentativnih, ali i najzanimljivijih bahtinovskih čitanja Foknera, pre svega hronotopskih analiza. Stoga ćemo se nakratko osvrnuti na još jedno provokativno tumačenje *Buke i besa* koje se poziva na Bahtinovu ideju o transgresivnosti karnevala i koristi je u kontekstu LGBTQ studija. Reč je o eseju Mišel En Abejt „Ponovno čitanje crvenog: čovek sa (veselom) crvenom kravatom u Foknerovoj *Buci i besu*“<sup>34</sup>, uvrštenom u Blumovu kolekciju modernih kritičkih interpretacija Foknera iz 2008. godine<sup>35</sup>. Istražujući značenje crvene kravate u američkoj kulturi 1920-ih godina i ukazujući na Foknerove lična prijateljstva sa LGBTQ osobama i činjenicu da se kretao u gej krugovima kako u Nju Orleansu, tako i u Parizu, autorka pokazuje da se može plauzibilno tvrditi da je čovek sa crvenom kravatom sa kojim je mlada Kedi, poslednji izdanak Komponovih, pobjegla – u stvari homoseksualac, iz čega izvlači dalekosežne posledice za značenje celokupnog romana, pozivajući se na Bahtinovu ideju o transgresivnoj moći karnevala da uspostavi novi poredak

Umesto da inscenira njen egzodus kao puko ponavljanje grešaka njene majke, vesela („gay“) crvena kravata tog lika mogla bi da joj pruži dugo očekivano oslobođenje od njih. Ponavljajući zapažanja Mihaila Bahtina o transgresivnoj prirodi i regenerativnoj moći srednjovekovnog karnevala, karnevalski šoumen može da pomogne da se uspostavi potpuno novi poredak, oslobađajući gospođicu Kventin od opresivne hijerarhije kuće Komponovih. (Abate in Bloom 2008: 193).

Mišel Abejt uspeva da ponudi potpuno koherentno čitanje romana, koje u nekim aspektima možda zvuči malo previše provokativno, kao na primer kada Dilsino čuveno „Videla sam početak, i sad vidim kraj“ pored standardnih religioznih tumačenja dobija i novo, prema kome stara dadilja i sluškinja Komponovih, svesna da se od Bendžija i Džejsona ne može očekivati produženje porodice i saznajući da je Kventin odbegla sa

---

34 Abate, Michelle Ann. „Reading Red: The Man with the (Gay) Red Tie in Faulkner’s *The Sound and the Fury*“

35 Bloom, Harold (ed). *Modern Critical Interpretations: William Faulkner’s *The Sound and the Fury**, 2008.

homoseksualcem, zaključuje da Kventinin beg označava „početak i kraj Kompsonovih“ sa kojima je provela čitav svoj vek.

Među bahtinovskim čitanjima Foknera za nas se kao posebno interesantna pokazala knjiga Ovena Robinsona iz 2006. godine – *Stvaranje Joknapatofe: Čitaoci i pisci u Foknerovoj prozi*<sup>36</sup>, kako zbog toga što predstavlja jednu od retkih dužih studija o Fokneru iz bahtinovske perspektive, tako i zbog toga što svoje stanovište u nekim delovima profiliše u odnosu na isti korpus klasične foknerovske kritike koji i mi koristimo<sup>37</sup> ali dolazi do drugačijih zaključaka, s obzirom da primenjuje eklektičan pristup u kome uz bahtinovsku osnovu koristi i teorijske modele iz strukturalizma, postrukturalizma, feminizma, teorije recepcije i sl. Robinsonova čitanja Foknerovih romana biće stoga detaljnije razmotrena u odgovarajućim delovima teze (u analizi *Buke i besa*, *Svetlosti u avgustu* i *Avesalome, Avesalome!*), a ovde ćemo dati samo načelni pregled njegovog pristupa.

Inspiraciju za svoju studiju Robertson nalazi u činjenici da je Fokner, koji je najznačajniji autor američkog juga, i za čiju je književnost regionalni identitet od ključnog značaja, ipak odabrao da svoje romane smesti u jedan fikcionalni region u okviru svog rodnog Misisipija. Robertson smatra da je Fokner, koji se „tako duboko bavi vrlo realnim kodovima, istorijom i ljudima svog mesta i vremena“ (2) fikcionalnošću Joknapatofe želeo da naglasi činjenicu kontinuirane promene svoje zemlje i regiona i isto tako kontinuirani razvoj svojih spisateljskih pokušaja da ih predstavi. Ova fikcionalnost naglašava ne samo aktivnu ulogu pisca, već i čitalaca, koji su samom strukturom Foknerovih romana takođe uključeni u stvaranje jednog sveta. Robertsonov pristup je generalno konstruktivistički i on ne samo da stvaranje Joknapatofe shvata kao intertekstualno stvaranje/ispisivanje sveta, u kome učestvuje ne samo autor, već i sami čitaoci, uvučeni u tu aktivnost strukturalnim zahtevima Foknerovih romana, već metaforu čitanja/pisanja prenosi i na svet dela, odnosno na živote likova u romanima, nalazeći autorsko-čitalačke odnose širom serije o

---

36 Robinson, Owen. *Creating Yoknapatawpha: Readers and Writers in Faulkner's Fiction*. (2006).

37 Na primer, kritičari na koje se Robertson oslanja u analizi Džoa Kristmase iz *Svetlosti u avgustu* su: Klint Bruks, Olga Vikeri, Alfred Kazin – kritičari koji su se javili za vreme kasnijih faza Foknerove karijere i u periodu neposredno nakon toga.

Joknapatofi. Tako recimo Tomas Satpen postaje „pisac plantažerskog sistema 19-vekovne Joknapatofe“ (Roberston 2006: 53) koji modele prepisuje od autentičnih predstavnika plantažerske aristokratije, ali ih i nadigrava u njihovoj sopstvenoj igri, zbog strasti sa kojom ih ponovo ispisiuje. Stvarajući svoju „mimetičku dinastiju“ (64) on ipak sebe čini „previše južnjačkim da bi bio istinit“ (56). Džo Kristmas pak postaje „sredstvo za razmatranje personalnih manifestacija raširene mreže čitanja i pisanja“ (163) i „južnjački hronotop, koji stavlja u fokus beskonačnu heteroglosiju koja je na delu u njegovom stvaranju“ (184). Ne ulazeći u to koliko je metafora pisanja/čitanja adekvatna za predstavljanje sudbine likova unutar dela (za Roberstona su Satpen, Sartoris i Snoups „autori“ između ostalog jer imaju „veliki uticaj na lokalno okruženje, kako fizički, tako i psihološki“, i igraju vrlo aktivnu i dramatičnu ulogu u istoriji Joknapatofe (86)), moglo bi joj se prigovoriti da generiše postmodernističku povratnu strukturu tzv. svetova u kineskim kutijama<sup>38</sup>, koja se teško može pomiriti sa Bahtinovom koncepcijom. Drugim rečima, nekako smo navikli da romani predstavljaju ljude koji žive svoje živote, a ne ljude koji zamišljaju ili pišu svoje živote, koliko god da ljudske radnje uvek uključuju i projektovanje i tumačenje smisla, i kada Bahtin govori o „delu“ i „svetu“, on ima na umu ovu zdravorazumsku upotrebu reči. Da nam se od povratne strukture u Roberstonovoj postavci može pomalo zavrteti u glavi postaje jasno kada on primeni Bahtinov „stvaralački“ hronotop u kojem se vrši „razmena između dela i života“ (Bahtin 1989: 384) na Satpena i njegovo „delo“.

Da opet prisvojimo Bahtina, između „realnog“ sveta Džefersona i onog „predstavljenog“ koji čini Satpenova Stotina se vrši

...stalna razmena...Delo i svet prikazan u njemu ulaze u realni svet i obogaćuju ga, i realni svet ulazi u delo i u svet prikazan u njemu kako u procesu njegovog stvaranja tako i u procesu njegovog budućeg života u stalnom obnavljanju dela u stvaralačkom opažanju slušalaca – čitalaca. (Robertson: 52, prevod Bahtina preuzet iz Bahtin 1989: 384).

Dakle, hronotop koji Bahtin koristi da bi opisao razmenu između stvarnog sveta i sveta dela Roberston premešta jedan narativni stepen niže, opisujući razmenu između onog

---

38 Vidi McHale. „Postmodernistička proza (2)“. Delo 35, 6. (1989) str. 141-144 .



što je u stvari kopija stvarnog sveta i kopija sveta dela. Budući da nas pri ovakvom pristupu ništa ne sprečava da zamislimo udvajanje ovih svetova u beskonačnost, Robertsonu bi se mogao uputiti opšti prigovor koji je već upućivan poststrukturalističkim korišćenjima Bahtina, a to je da uvode dimenziju koja kod njega nije izvorno prisutna – dimenziju neodređenosti, *différance*, diseminacije (Lešić 2011: 201). Iako Robertsonov pristup sam po sebi omogućava interesantne uvide, poteškoće se javljaju i kada se razmatranje likova u toj ulozi (kao proizvođača/pisaca i čitalaca tekstova) pomeša sa njihovom referencijalnom ulogom – kao predstavnika ljudskih bića. Satpenova propast se tako objašnjava na sledeći način:

Autor je izgubio kontrolu nad svojim tekstom, uglavnom zbog toga što je čitavog života bio nesposoban da shvati da je uloga njegovih čitalaca u njemu barem jednako važna kao njegova sopstvena. (Robertson 2006: 65)

Pod čitaocima se ovde podrazumevaju ljudi iz njegovog okruženja koje je nehumano tretirao (od njegove sopstvene dece, do Mili i Vaša Džonsa), ali mogli bismo se zapitati da li je prikladno zvati ih „čitaocima“ Satpenovog „teksta“, budući da su oni ujedno i deo njegovog plana, odnosno „teksta“. Takođe, Džim Bond je „neželjeni, nepredviđeni nusproizvod, ali uz sve to on je čovek, on ima ljudsku vrednost za koju nema mesta u planu, u delu, ali koja neizbežno informiše i delo i svet“ (Robertson: 65). Tako život, koji je na samom početku izbačen iz priče pri opisivanju života u terminima pisanja/čitanja odjednom „neočekivano“ iskrsava kao nekakav neželjeni proizvod. Slično tome, u analizi Džoa Kristmasa u *Svetlosti u avgustu* takođe dolazi do mešanja hronotopa, jer Robertson predlaže da samog Kristmasa shvatimo kao stvaralački hronotop u kome se ostvaruje razmena između sveta i dela, utoliko što on postoji ujedno i kao čovek i kao književna slika – naravno, samo ako opet postmodernistički flertujemo sa narativnim stepenom i govorimo o „svetu“ i „delu“ užlebljene strukture. Osim što neizbežno proizvodi mešanje unutar-romanesknog i realnog hronotopa, kombinovanje Bahtinovih pojmova sa postmodernističkim modelima ponekad ne dozvoljava da se razviju njihovi puni potencijali, kao što ćemo pokazati na primeru hronotopa Džoa Kristmasa u analizi *Svetlosti u avgustu*.

Prednosti kombinovanja Bahtinovih teorija sa postmodernističkim čitanjima često se smatraju samorazumljivim, zbog brojnih srodnih odlika – višeglasje kao



vrednost sama po sebi, nepodređena jedinstvima višeg reda, svest o suštinskoj dijalogičnosti jezika, odnosno o tome da značenje svake reči treba tražiti u preseku mnoštva glasova i jezika, hronotopi kao mogućnost različitih organizacija prostora i vremena. Zbog sličnih odlika retko se zapažaju ograničenja takvog kombinovanog pristupa. Ali, kao što je pokazala Andrea Lešić, i pored pluraliteta glasova i umnožavanja jezika i perspektiva, u temelju Bahtinove koncepcije nalazi se konkretan ljudski subjekt u konkretnim prostorno-vremenskim i istorijskim okolnostima. Bahtin nikada ne beži od referencijalnosti i zahteva konkretan društveno-istorijski kontekst – čitanja koja su previše konstruktivistička i udaljena od referencijalnosti često iskrivljuju ili nedovoljno iskorišćavaju potencijale njegovih teorija polifonije, heteroglosije i hronotopa.

Na osnovu pregleda dosadašnjih primena hronotopa u tumačenju Foknerovih dela može se zaključiti da istraživači ne iskorišćavaju uvek sve potencijale ovog zaista multifunkcionalnog književno-teorijskog pojma, onako kako ga je Bahtin zamislio. Naime, uprkos tome što se često podvlači značaj Foknerove „mitologije vremena“, njegova virtuoznost u eksperimentisanju sa narativnim glasom po pravilu dolazi u prvi plan, tako da Bahtinovi pojmovi polifonije i heteroglosije postaju primarni instrumenti analize koji onda teže da preuzmu primat i objasne sve – od ideološkog smisla do kompozicijskih i formalno-tematskih aspekata dela. Ne sporeći vrednost ovih inovativnih analiza, smatramo da one bacaju u senku drugi aspekt Foknerovog romanesknog umeća. Pored eksperimentisanja sa narativnim glasom, on je takođe na inovativne načine koristio i jezik vremensko-prostornih odnosa i tu treba pre svega tražiti hronotop (a ne samo kao neki privezak uz polifoniju i heteroglosiju), u svim njegovim funkcijama – u kompozicionoj funkciji, kao centar sižejnih događaja u romanu, kao metaforu, simbol, itd. Kao što su Bahtinu hronotop i dijalogizam poslužili kao dva različita pristupa, dva puta ka istom cilju – definisanju žanra romana, tako se o Foknerovom delu mogu steći jednako vredni uvidi bilo da ga posmatramo kroz prizmu dijalogizma (heteroglosije, polifonije) ili kroz prizmu hronotopa. Naše analize krenuće ovim drugim putem. Pokazaćemo da hronotop u Foknerovim romanima ima stožerne funkcije i da može da ponudi odgovore na ključna pitanja i enigme Foknerovih remek dela – kao kada rasvetljava metafiziku vremena u *Buci i besu*, služi kao kompozicioni

centar *Avesalome, Avesalome!* i nosi ključ njegovog transgresivnog ideološkog smisla ili kada premošćava prividnu strukturnu rasepljenost *Svetlosti u avgustu*.

## 2. Bahtinova teorija hronotopa

U ovoj tezi pokušaćemo da osvetlimo neke aspekte Foknerovog vremena i prostora koji su do sada bili neprimećeni ili nedovoljno osvetljeni, a sredstvo, ili bolje reći vizura koju ćemo pri tom koristiti je Bahtinov hronotop. Već prvi pokušaji primene hronotopa na Foknerove romane omogućavaju brojne inovativne uvide, iako je isprva teško proniknuti u to čemu ovaj pristup duguje svoju heurističku snagu, s obzirom na donekle šture postavke teorije hronotopa kod Bahtina. Odgovor na ovo pitanje, kada se jednom otkrije, zvuči neverovatno jednostavan, iako je svakako na delu ako ne kopernikanski obrt, a ono bar značajno pomeranje fokusa u istraživanju Foknerovog vremena. Ali, da bismo došli do tog jednostavnog odgovora, moramo najpre da se zapitamo u čemu se sastoji *novum* Bahtinovog hronotopa, odnosno šta je on doneo novo u analizi književnog vremena i prostora?<sup>39</sup>

### 2.1. Hronotop u *Oblicima vremena i hronotopa u romanu*

Bahtin je pojam hronotopa definisao je i razradio u studiji *Oblici vremena i hronotopa u romanu* koja datira iz 1937-38, a čije završne beleške su iz 1973. godine<sup>40</sup>.

U pomenutoj studiji Bahtin se ne bavi umetničkom reči, kao u stilistici, već odnosom prema stvarnosti, ili kako on kaže, „osvajanjem delova stvarnosti“ u književnosti. Jedan od aspekata stvarnosti koji književnost nastoji da zahvati ili odrazi su vremenski i prostorni odnosi, te je tako hronotop definisan kao „suštinska uzajamna veza vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti“, ili u bukvalnom prevodu „vremeprostor“ (Bahtin 1989: 193). Bahtin objašnjava da se taj termin upotrebljava u matematici, i da ga je dokazala teorija relativiteta, uz napomenu da ga u nauku o književnosti prenosi „gotovo kao metaforu (gotovo, ali ne sasvim)“ (Bahtin 1989: 193). Aspekt koji Bahtin preuzima iz Ajnštajnovne teorije i ujedno prva bitna odlika hronotopa koju ističe je neraskidivost prostora i vremena, i to na način da

---

39 Svrha ovog teorijsko-metodološkog uvoda jeste da pruži načelni prikaz Bahtinove teorije hronotopa, kao i da iscrta šire okvire Bahtinovog shvatanja vremena i prostora u književnosti. Detaljnijim opisima konkretnih hronotopa bavićemo se kasnije u radu, u kontekstu analiza Foknerovih romana.

40 Ova studija je kod nas uvrštena u zbirku Bahtinovich radova *O romanu* i objavljena 1989. godine.

jedno drugo dovode do izražaja „presecanjem nizova i slivanjem obeležja“, pri čemu je vodeće načelo hronotopa vreme (Bahtin 1989: 194). Dalje, značaj hronotopa je u tome što određuje književni žanr i lik čoveka u književnosti. Bahtin takođe podvlači bitnu razliku u odnosu na Kantovu koncepciju, koja mu je poslužila kao inspiracija. Dok prihvata značaj prostora i vremena u procesu spoznaje (kod Kanta su oni nužni oblici svake spoznaje) i najavljuje istraživanje njihove uloge u procesu umetničke spoznaje u romanu, Bahtin ih, za razliku od Kanta, ne shvata kao transcendentalne kategorije, nego kao oblike realne stvarnosti. Budući da je hronotop romana umetnički odraz realnog hronotopa, on može i da bude prevaziđen i da u određenim istorijskim momentima izgubi svoje plodotvorno i odgovarajuće značenje. Bahtin stoga naglašava da je proces osvajanja realnog istorijskog hronotopa u književnosti bio komplikovan i isprekidan.

Nakon ovih šturih teorijskih formulacija u uvodnom delu, Bahtin u prvoj glavi studije počinje razmatranje antičkog romana i već u prvoj rečenici, bez posebnih dodatnih objašnjenja, dovodi hronotop u vezu sa romanesknim jedinstvom. Jednu stranicu kasnije saznajemo da je upravo vreme romana (kod prvog tipa antičkog romana reč je o „avanturističkom vremenu romana“) konstitutivni momenat jedinstva romana. Bahtin najčešće generiše hronotop analizom vremenske povezanosti momenata sižea – uglavnom polazi od njegovih ključnih momenata, početka i kraja, i razmatra kako su oni objedinjeni, ali se bavi i unutrašnjom vremenskom strukturom celog niza. Vreme se ispostavlja kao sama unutrašnja struktura sižea, i to (kako ćemo kasnije saznati) struktura nužna u onom kantovskom smislu, kao sam uslov umetničkog opažanja, odnosno uslov mogućnosti sižejne kombinatorike. U drugom delu studije, govoreći o folklornom vremenu, Bahtin kaže

Mi ga ne uzimamo kao činjenicu svesti prvobitnog čoveka, nego ga razotkrivamo na objektivnom materijalu kao ono vreme koje se otvara u određenim drevnim motivima, određuje spajanje tih motiva u sižee, određuje logiku spajanja slika u folkloru. Ono **čini mogućnim i razumljivim** i susjedstvo predmeta i pojava od kojeg polazimo i kome ćemo se još vratiti. (Bahtin 1989: 335, podvukla S.M.)

Bitan otklon od Kanta je relativnost i dijahroničnost Bahtinovog hronotopa, odnosno činjenica da su ovi „nužni“ uslovi saznavanja nužni samo na određenom istorijskom stupnju i u okviru određenog pogleda na svet. Osvajanje realnog istorijskog

hronotopa u književnosti Bahtin prikazuje kroz različite žanrovske oblike evropskog romana, počevši od tzv. grčkog romana i zaključno sa Rableovim romanom.

Treba naglasiti da generisanje hronotopa iz sižea nikako nije jednoznačan i metodološki jasno određen postupak. Reč je, u najopštijem smislu, o utvrđivanju načina na koji je ostvareno sižejno jedinstvo, a ispostavlja se da ono počiva na raznovrsnim formalnim i semantičkim elementima. Govoreći o sižejnom značaju hronotopa u Završnim napomenama svoje studije, Bahtin navodi da oni predstavljaju „organizacione centre osnovnih sižejnih događaja romana“ i da se u njima „začinju i razvezuju sižejni zapleti“ (Bahtin 1989: 379).<sup>41</sup> Takođe, analiza sižea nije jedini način generisanja hronotopa predstavljen u Bahtinovoju studiji. Saznajemo da pojedini motivi koji kao sastavni delovi ulaze u siže romana takođe mogu biti hronotopični (sastanak – rastanak, gubljenje – nalaženje, traženje – nalaženje, prepoznavanje – neprepoznavanje, susret, put, prag i dr.), ali i da neke druge kategorije takoreći ustrojstva, organizovanja pogleda na svet (privatno – javno, princip entelehije, itd.) takođe mogu proizvesti hronotop. Hronotop se može graditi i oko nekog lika koji stvara posebnu „mini“ realnost u romanu, kao što je na primer lik lakrdijaša. Logično je stoga da jedan roman može imati više hronotopa, kao načina objedinjavanja i organizacije, koji stoje u određenim odnosima. Postoje i različiti stupnjevi hronotopa, od velikih žanrovskih hronotopa, do manjih, poput već pomenutih hronotopičnih momenata. Edvard Vlasov nabroja sledećih osam žanrovskih hronotopa kod Bahtina: folklorni hronotop; hronotop avanturističkog romana iskušenja; hronotop avanturističkog romana s temom iz svakodnevnog života; hronotop antičke biografije i autobiografije; hronotop viteškog romana; hronotop obešnjaka, lakrdijaša i lude; rableovski hronotop i idilični hronotop (Vlasov 1995: 42).

Istraživači najčešće izdvajaju hronotop avanturističkog romana iskušenja kao najbolje opisan i egzemplaran primer hronotopske analize. Bahtin ovaj hronotop

---

41 Jedan od predloga u kom smislu bi se mogao razraditi odnos hronotopa i sižea daje Šolc (Bernhard F. Scholz). On smatra da bi se Bahtinova teorija hronotopa mogla iskoristiti za unapređenje strukturalističke teorije pripovedanja i u tu svrhu dodatno „strukturalizuje“ Bahtinovu teoriju, izdvajajući četiri nivoa za koja smatra da su implicitno prisutna u Bahtinovoju analizi narativa: nivo konkretnog narativnog teksta, nivo sižea tog teksta, nivo strukture sižea i konačno, nivo datog hronotopa (Scholz 1998: 160). U ovoj složenoj strukturi hronotop predstavlja najapstraktniji nivo, ali upravo on sadrži vezu sa konkretnim istorijskim i življenim kontekstom. Na taj način, umesto da krajnji princip generisanja zapleta, kao u strukturalizmu, budu vanvremenske binarne opozicije, ovu ulogu preuzima asimilovan stvarni istorijski hronotop (Scholz 1998: 161).

ukratko opisuje kao „tuđi svet u avanturističkom vremenu“ (Bahtin 1989: 214). Polazna tačka sižea je susret junaka i junakinje i razbuktavanje uzajamne strasti među njima, a završna njihovo srećno združivanje u brak. Međutim, između ova dva momenta kao da zjapi vanvremenski jaz, jer brojne pustolovine kroz koje junaci prolaze ne ostavljaju traga na njima – oni niti sazrevaju niti stare, i jednako zaljubljeni i nepromenjeni stupaju u brak. Isto kao i junaci, i njihov svet ostaje jednako nepromenjen, tako da radnja, kako naglašava Bahtin, ne ulazi ni u biološko-starosni, ni u istorijski niz (Bahtin 1989: 201). Avanturističko vreme ovog romana ispunjeno je neprekidnim pustolovinama koje se mehanički nadovezuju jedna na drugu, vođene pukim slučajem. Prostor je jednako apstraktan, jer sve je u njemu tuđe i neodređeno, mada ne i egzotično, i junaci su u njemu prvi put. Bahtin smatra da je ovo najapstraktniji i najstatičniji hronotop, jer su i čovek i svet u njemu potpuno završeni i nepokretni. Ipak, lik čoveka u ovom hronotopu je pozitivan – iako u pasivnoj ulozi, junak odoleva igri sudbine i iz svih nedaća izlazi nepromenjen, uspevši da sačuva svoj identitet. Bahtin dakle ovaj hronotop izvodi analizom povezanosti vremenskog i prostornog niza. Budući da ne nalazi nikakav princip ili objedinjujuće načelo (već samo puki slučaj i mehaničku ekstenzivnost), on ovaj hronotop kvalifikuje kao najapstraktniji, a ujedno i kao statičan, jer ni na jednom planu (prostor, vreme, lik čoveka) ne dolazi do promene. Iako su Bahtinove analize intuitivno jasne, njegovi primeri su pak toliko raznovrsni da je nemoguće iz njih generisati sveobuhvatnu i univerzalnu metodu. Međutim, mogli bismo prihvatiti pregled prostornih aspekata hronotopa koji daje Vlasov, kao kratku ilustraciju složenosti Bahtinovih kriterijuma u hronotopskim analizama:

Da bi okarakterisao vrste prostora u različitim hronotopima, Bahtin koristi razne definicije koje se mogu redukovati na sledeću dihotomnu terminologiju):

A. Na nivou objektivnosti, ili istorijske i geografske istinitosti: apstraktno/konkretno

B. Na nivou odnosa između junaka/naratora i prostornih formi u romanu: 1) tuđe vs. 2) svoje, domaće

C. U zavisnosti od mogućnosti/nemogućnosti da se sam razvija i transformiše, drugim rečima podstaknut iznutra i u skladu sa logikom sopstvene suštine i uređenja, prostor može biti: 1) statičan vs. 2) dinamičan – onaj koji je otvoren za dalji razvoj i transformaciju. (Vlasov 1995: 43)

Prema ovim dihotomijama, na primer, prostor u hronotopu avanturističkog romana iskušenja može se okvalifikovati kao tuđ, apstraktan i statičan. Ipak, Bahtin ove kriterijume ne primenjuje na svih osam žanrovskih hronotopa, jer je u nekima vreme preovlađujući aspekt (Vlasov 1995: 44).

Na više mesta u *Oblicima vremena i hronotopa u romanu* pominju se teme i motivi koji predstavljaju organizaciono načelo vremenskog niza, a to je ono što je u osnovi hronotopa – npr. momenat puta i biografski momenat u antičkom geografskom romanu (Bahtin 1989: 214) ili ideja iskušenja u mnogim žanrovima, od grčkog avanturističkog romana do srednjovekovnog viteškog romana i romana baroka (Bahtin 1989: 219). O tom načelu koje bi se moglo shvatiti kao fokalna tačka hronotopa Bahtin kaže da je to tačka u kojoj roman dotiče „suštinu“, a to je ljudski život ili nešto što se na njega odnosi, a što sadrži izvestan stepen žive stvarnosti (Bahtin 1989: 219).

Bahtin koristi veoma plastične i živopisne prideve za kvalifikaciju hronotopa, te tako vreme može biti „kao med gusto i aromatično vreme malih ljubavnih scena ili lirskih izliva“ (Bahtin 1989: 214), ili „gusto, lepljivo vreme koje mili prostorom“ (uobičajeno – svakidašnje ciklično vreme u provincijskom gradiću (377)). Ono što je teorijski najrelevantnije jeste da Bahtin uspeva da odredi i izvesno merilo delotvornosti hronotopa. Uspešniji ili delotvorniji su oni hronotopi koji „osvajaju izvesnu bitniju i stvarniju stranu vremena“ (233) ili prostora ili uspostavljaju „suštinski odnos prema junaku i njegovoj sudbini“ (235). Njih Bahtin naziva „konkretnijim“, „suštastvenijim“ ili „zgusnutijim“, za razliku od onih manje uspešnih koji su po pravilu apstraktniji, ili „rasejani“, „razdrobljeni“ i „lišeni stvarnih veza“ (npr. svet svakodnevice kod Apuleja (244)). Pojam koji Bahtin koristi za merilo delotvornosti hronotopa jeste pre svega „punoća“ vremena. Rezimirajući pregled antičkih oblika romana i njihovih hronotopa, Bahtin ih ocenjuje sa stanovišta punoće vremena.

Već smo govorili da je izvestan minimum punoće vremena neophodan u svakoj vremenskoj slici (a književne slike su vremenske slike). Tim pre ne može biti govora o odrazu epohe van vremenskog toka, van veze sa prošlošću i budućnošću, van punoće vremena. Gde nema toka vremena, nema ni momenta vremena u punom i stvarnom značenju te reči. Savremenost, uzeta izvan svog odnosa prema prošlosti i budućnosti, gubi svoje jedinstvo, raspada se na

pojedinačne pojave i stvari, postaje njihov apstraktni konglomerat. (Bahtin 1989: 263)

Merilo delotvornosti hronotopa, punoća romanesknog vremena jeste dakle način povezanosti sadašnjosti sa prošlošću i budućnošću koji dočarava stvaran i na neki način nužan vremenski tok, zahvaljujući čemu književno vreme postaje istinski istorično i uspeva da zahvati epohu, stvarno vreme, u književnom izrazu. Ovo prvo merilo delotvornosti hronotopa mogli bismo razumeti kao sintetički momenat ili objedinjujuću moć. Inače, kod Kanta ovaj momenat ne spada u vreme u striktnom smislu, jer objedinjavanje vremenskih opažaja – analognih književnim slikama kod Bahtina – vrši transcendentalna apercepcija. Drugi pokazatelj „punoće“ vremena jeste sraslost, čvrsta povezanost sa vrednostima ili sa idealom, što je ekvivalentno sadržajnoj konkretnosti. Vreme je punije, ili „teže“ i „telesnije“ kada je objedinjeno sa onim pozitivnim, idealnim, nužnim i željenim (Bahtin 1989: 265). Tako se na primer kod istorijske inverzije budućnost pustoši, razređuje i čini anemičnom, na račun prošlosti (Bahtin 1989: 265). I poslednji pokazatelj punoće romanesknog vremena koji nalazimo u *Oblicima vremena i hronotopa u romanu* jeste sposobnost vremena da na adekvatan način razotkrije društvene protivrečnosti, koje su, prema Bahtinu, izvor kretanja, impulsa prema budućnosti, te stoga proizvode punoću i istoričnost vremena (Bahtin 1989: 244). U vezi sa ovom istoričnošću hronotopa istraživači ukazuju na hegelijansku crtu u Bahtinovo misli, po svoj prilici usvojenu preko Kasirera (Ernst Cassirer). Galin Tihanov (Галин Тиханов) ukazuje da je hronotop, iako kantovska kategorija, ipak ugrađen u hegelijansku strukturu rasuđivanja. „Stoga diskusija o hronotopu za Bahtina postaje diskusija o putovanjima romana kao instrumenta rastuće ljudske svesti o vremenu. Bahtinov opis različitih hronotopa izgleda analogan Hegelovom istraživanju različitih faza u istoriji duha u njegovoj *Fenomenologiji duha*“ (Tihanov 2000: 157). Međutim, Tihanov istovremeno ukazuje i na Bahtinovu nedoslednost u usvajanju hegelijanske koncepcije istorije. Prema Hegelu, „pre nastanka judeo-hrišćanske koncepcije istorije u kojoj se esencija (Bog) stavlja iznad egzistencije čoveka, vreme je za Grke još uvek predstavljalo osećanje stabilnog i nepromenljivog prirodnog ritma, umesto koncepta koji opisuje promenljivost sveta i diskontinuitet jastva“ (Tihanov 2000: 159). Tihanov ističe da Bahtin s jedne strane usvaja modernističku koncepciju prolaznosti i promene, dok s druge nostalgično veliča i tzv. folklorni hronotop, koji



otelovljuje zlatno doba socijalne kohezije i jedinstva čoveka s prirodom. Mogli bismo reći da rableovski hronotop takođe sadrži ovu ambivalenciju, budući da ga Bahtin s jedne strane gradi kroz afirmaciju i veličanje narodnog života, a s druge kroz opoziciju oficijelnom i crkvenom pogledu na svet. Tako rableovski hronotop nastaje u momentu kada novi svet nema šta da radi sa starim, srednjovekovnim doživljajem vremena. „Bio je potreban nov hronotop koji omogućava povezivanje stvarnog života (istorije) sa stvarnom zemljom“ (Bahtin 1989: 330). S druge strane, budući da izvornu, iskonsku punoću pripisuje folklornoj koncepciji vremena koja počiva na organskoj sraslosti sa telesnim, materijalnim svetom i negiranju bilo kakve onostranosti ili idealnosti, Bahtin posebno ceni „adekvatnost i direktnu proporcionalnost kvalitativnih stupnjeva („vrednosti“) prostorno vremenskim veličinama (dimenzijama)“ (Bahtin 1989: 286) koja nastaje u izvornom folkloru, a kasnije biva obnovljena u renesansi, posebno kod Rablea. Jedino što taj „patos prostorno vremenske adekvatnosti“ kod Rablea više nema naivan karakter, već je polemički zaoštren prema srednjovekovnoj onostranoj vertikali (Bahtin 1989: 288). Hegelijanska nit u hronotopu je upravo ono što omogućava njegovu saobraženost sa realnošću. Bari Sandivel (Barry Sandywell) podseća da je Hegel, nasledivši centralni filozofski problem kantovske metafizike i romantičarske estetike – kako prevazići podelu između „Prirode“ i „Duha“, usvojio strategiju koja je tvrdila da je polje prirode samo naizgled nezavisno od Duha. Naime, iz dijalektičke perspektive Duha, „priroda“ se javlja kao „niža“ inkarnacija samokrećućeg duha Apsoluta. (Sandywell u Brandist, Tihanov 2000: 99). Sendivel dalje podseća, pozivajući se na Hajdegera, da je upravo Hegel bio prvi mislilac koji je interpretirao život Duha kroz temporalnost i objasnio vreme kao „transcendentalni horizont pitanja Bića“ (Sandywell u Brandist, Tihanov 2000: 100). Bari Sendivel svrstava Bahtina među mislioce s početka veka koji sprovode egzistencijalistički preokret u kome odbacuju pozitivističke i apstraktne koncepcije prirode, razuma i ljudske egzistencije. Oslanjajući se na filozofiju života Bergsona, Diltaja i Zimela, kao i na neokantijanske mislioce kao što su Koen i Kasirer, Bahtin uvodi hronotopske forme, koje istovremeno predstavljaju življene odnose i simboličke oblike. Ako bismo se vratili na jezik inicijalne opozicije između prirode i duha, Sandivel smatra da Bahtinova koncepcija predstavlja „pomak od u suštini asocijalne slike 'prirode' kao inertne objektivnosti ka kulturološkoj ideji prirode kao simboličke konstrukcije“ (Sandywell u Brandist, Tihanov 2000: 115). Ipak,

kada je reč o ovoj hegelijanskoj crti u hronotopu, treba istaći da je Bahtinovo teleološko shvatanje razvoja narativne književnosti koje iz nje proizlazi kritikovano kao slaba tačka njegove teorije. Naime, kao što podsećaju Bemong i Borgart, prema Bahtinu, zapadni roman se razvio iz početne faze koju karakteriše potpuno odsustvo istorijskog vremena (npr. grčki avanturistički roman), kroz niz sukcesivnih faza, da bi konačno dostigao ideal devetnaestovekovog realizma i osvojio realno istorijsko vreme. Ovi autori s pravom ističu da je ovakva koncepcija u suprotnosti sa Bahtinovom opštom filozofijom o ljudskoj kreativnosti i otvorenosti i sugerišu da bi umesto zatvorenog i normativnog sistema žanrova trebalo težiti jednom otvorenom sistemu mnoštva žanrovskih hronotopa, koje tek treba opisati i istražiti (Bemong 2010: 10).

U završnim napomenama, koje su *Oblicima vremena i hronotopa u romanu* pridodate 1973. godine, Bahtin nastoji da rezimira svoja zapažanja iz studije i da ukratko pobroji brojna pitanja vezana za hronotope koja u studiji nisu pokrenuta. Prema mišljenjima nekih istraživača, svojim završnim napomenama Bahtin je dodatno otežao razumevanje hronotopa, jer je umnožio broj ovlaš dotaknutih i nerazjašnjenih pitanja, povećao broj književnih elemenata koje podvodi pod ovaj pojam i uz to u priču o hronotopima eksplicitno uveo i autora, čitaoca, kulturu i uopšte celokupan spoljni, vanknjiževni svet. Granice pojma hronotopičnosti su dodatno rastegnute i Bahtin pominje hronotopičnost kao inherentno svojstvo jezika (jezik kao „riznica slika“) i hronotopičnost unutrašnjeg oblika reči (Bahtin 1989: 381), ali ovo pitanje na razmatra dalje (već samo upućuje na Kasirera). Takođe napominje da je princip hronotopičnosti umetničko-književne slike prvi jasno otkrio Lesing u *Laokoonu*, ali naglašava da je on taj problem tretirao „uglavnom u formalno-tehničkoj ravni“, ne baveći se direktno osvajanjem realnog vremena u književnosti (Bahtin 1989: 381). U vezi sa tim Bahtin ističe da je asimilacija realnog vremena odlika žanrovskih ili romaneskno-epskih hronotopa. U završnim napomenama, govoreći o problemu granica hronotopske analize, Bahtin artikuliše jedno od glavnih pitanja vezanih za hronotop, koje se implicitno provlači kroz celu studiju, a to je pitanje odnosa između smisaono-vrednosnih momenata i prostorno-vremenskih odrednica. Smisaono-vrednosni momenti su s jedne strane autonomni, ali se s druge strane nalaze u neraskidivoj vezi sa hronotopom, makar u smislu da ih jedino možemo percipirati i shvatiti putem naše „hronotopične“ percepcije. Napominjući da se „svaki ulazak u sferu smislova vrši samo kroz vrata

hronotopa“ (Bahtin 1989: 388), Bahtin se ponovo vraća izvornoj, kantovskoj inspiraciji u hronotopu, odnosno prostoru i vremenu kao uslovima mogućnosti opažanja.

U završnim napomenama Bahtin još jednom sumira u čemu je značaj hronotopa i govori o njihovom sižejskom, likovnom i žanrovskom značaju. Sižejski i žanrovski značaj smo već pomenuli, a ovde ćemo se još osvrnuti na likovni značaj hronotopa. Naime, dok se u romanu o događaju može saopštiti, obavestiti ili se mogu dati tačni podaci o vremenu i mestu njegovog odvijanja, time događaj ne postaje slika. Hronotop pak omogućava prikazivanje – slikanje događaja: „u hronotopu se konkretizuju sižejski događaji, dobijaju telo, nalivaju se krvlju“ (Bahtin 1989: 380). Na taj način on omogućava razvijanje scena i predstavlja „centar izražajne konkretizacije“ u romanu. „Svi apstraktni elementi romana – filozofska i sociološka uopštavanja, ideje, analize uzroka i posledice i sl. – teže hronotopu i pomoću njega se nalivaju ploću i krvlju, priključuju se umetničkoj slikovnosti. Takav je slikovni značaj hronotopa“ (Bahtin 1989: 380).

Na kraju, govoreći o mogućnosti postojanja mnoštva hronotopa u jednom delu i u granicama stvaralaštva jednog autora, Bahtin kaže da primećujemo „složene, specifične za jedno delo ili autora, korelacije među njima, pri čemu obično jedan od njih figurira kao okvirni, ili dominantni“ (Bahtin 1989: 382). Njihove odnose on označava dijaloškim, u širokom shvatanju tog termina. Taj dijalog je pak izvan sveta prikazanog u delu, ali ulazi u svet autora, izvođača, slušalaca i čitalaca, koji su takođe hronotopični. Prema Bahtinu, između realnog sveta i sveta prikazanog u delu, pa tako i između njihovih hronotopa, postoji jasna granica ali i uzajamna međuzavisnost i razmena koju on ilustruje metaforom razmene materije između život organizma i okolne sredine (Bahtin 1989: 384).<sup>42</sup>

Na osnovu sažetog pregleda Bahtinove teorije hronotopa, onako kako je izložena u studiji *Oblici vremena i hronotopa u romanu*, proizlazi da ovaj način sagledavanja umetničkog vremena i prostora, daleko od toga da sužava razmatranje samo na

---

42 Kao što ukazuje Andrea Lešić, interesantno je da metaforu kojom se književni tekst povezuje sa živim organizmom koriste i ruski formalisti, ali i Lotman, kada objašnjava vezu između ideje umetničkog dela i njegove strukture. Lešić smatra da korišćenje ove metafore odražava sličnosti u konceptualnom aparatu Bahtina i Lotmana (Lešić 2011: 58) na koje ćemo se i mi osvrnuti, u drugom delu ovog teorijskog uvoda.

prostorne i vremenske odrednice u delu, zalazi u neka od ključnih pitanja književne teorije, kao što su princip jedinstva književnog dela, umetničko-ideološki smisao dela, ili odnos dela prema vanknjiževnoj realnosti. U Bahtinovoju studiji ove složene funkcije hronotopa ilustrovane su inspirativnim analizama konkretnih romana, ali uz nedovoljno teorijskih i metodoloških objašnjenja. Nešto detaljnije razmatranje osnovne funkcije hronotopa – osvajanja realnog vremena u književnosti – može se naći u drugoj Bahtinovoju studiji koja se eksplicitno bavi hronotopom.

## 2.2. Hronotop u *Eseju o bildungsromanu*

Druga Bahtinova studija koja se bavi hronotopskom analizom jeste studija *Bildungsroman i njegov značaj u istoriji realizma (Ka istorijskoj tipologiji romana)*<sup>43</sup>. U njoj nema novih definicija i objašnjenja hronotopa, već se on koristi kao već poznati pojam, ali je vrednost studije pre svega u tome što je na primeru Geteovog stvaralaštva detaljnije pojašnjena hronotopska asimilacija realnog vremena. U *Oblicima vremena i hronotopa u romanu* već je bilo reči o ovom suštinskom merilu uspešnosti hronotopa, ali antički i renesansni oblici romana razmatrani u toj studiji nisu u dovoljnoj meri uspeli da postignu ideal „punoće vremena“. Na početku eseja o *bildungsromanu* Bahtin najavljuje istorijsko istraživanje žanra romana koje ne bi bilo „statično formalno ili normativno“ (Bahtin 1986: 10). Okosnica njegovog istraživanja je slika glavnog junaka, ali je zbog međuzavisnosti svih elemenata, princip izgradnje junaka povezan sa „određenom vrstom sižea, određenom koncepcijom sveta i određenom kompozicijom datog romana“ (Bahtin 1986: 10). U prvom delu studije Bahtin u svetlu ovih nekoliko kategorija razmatra nekoliko vrsta romana u kojima nema slike čovekovog razvoja u punom smislu (roman putovanja, roman iskušenja i biografski roman), izdvajajući glavne ideje ovih romana, aspekte realnosti (vremena) koje uspevaju da zahvate i njihove nedostatke. U vezi sa idejom iskušenja on na primer naglašava organizacione mogućnosti koje pruža ova ideja – mogućnosti sižea koje iz nje proizlaze i njenu sposobnost da različite materijale organizuje oko ideje glavnog lika, kombinujući avanturističke sa psihološkim sadržajima. Međutim, Bahtin ocenjuje da je način na koji

---

<sup>43</sup> Bakhtin, M. “The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)“. (1986).

ova ideja prodiru u realnost ograničen i plitak, pre svega zbog nedostatka istorijske lokalizacije (Bahtin 1986: 13).

Dakle, vrsta analize koju Bahtin sprovodi je ista kao i u *Oblicima vremena i hronotopa u romanu*, i on malo dalje u studiji zaista i redefiniše fokus svog istraživanja u sličnim terminima, navodeći da je glavna tema njegove studije slika čoveka u procesu suštinskog nastajanja, dakle slika čoveka u svetlu kategorija pre svega vremena, a uz to i prostora. Neki od načina da se u romanu prikaže nastajanje čoveka jesu recimo promene u njegovoj prirodi i gledištima sa sazrevanjem (u idiličnom vremenu) ili postepeno prelaženje iz mladalačkog idealizma ka zreloj trezvenosti i praktičnosti, uz određeni udeo rezignacije, ili pak prikaz čovekovog nastajanja kao rezultat promene životnih okolnosti i događaja, njegove aktivnosti i rada (u biografskom vremenu). Prema ovim načinima prikazivanja čovekovog nastajanja i sazrevanja Bahtin razlikuje pet vrsta romana nastajanja, i izdvaja petu, najrazvijeniju vrstu kao temu studije. Reč je o vrsti romana nastajanja u kojoj je čovekov individualni razvoj neraskidivo vezan sa istorijskim postajanjem. Među glavnim predstavnicima ovog tipa romana su Rableov *Gargantua i Pantagruel* i Geteov *Vilhelm Majster* i karakteristično za njih je da obuhvataju vreme na prelazu između epoha i da prikazuju, zajedno sa nastajanjem novog sveta, i nastajanje novog tipa čoveka. Prema Bahtinu, u ovim romanima je ostvaren hronotopski ideal, a to je značajna asimilacija realnog istorijskog vremena. Preostali, i ujedno glavni deo studije Bahtin stoga posvećuje analizi Geteovog stvaralaštva, naglašavajući ipak da je Geteova vizija i prikazivanje istorijskog vremena rezultat objedinjavanja postignuća iz prethodnih faza – klasične tradicije, renesanse i 17. veka, ali i prosvetiteljstva. Ključna Geteova prednost koja mu je omogućila da razvije sasvim novi način prikazivanja vremena u književnosti jeste značaj koji je pridavao čulu vida, kao prvom i poslednjem autoritetu, zahvaljujući čemu je, kako Bahtin ističe, bio u stanju da „vidi vreme u prostoru“. Video je znake vremena u prirodi – na primer, mogao je brzo da odredi starost drveta na prvi pogled i znao je kojom brzinom rastu različite vrste drveća, tako da je na njima vešto otkrivao znakove decenija i epoha. Jednako vešto je primećivao i istorijsko vreme, na tragovima ljudskih građevina i rukotvorina, ili biografsko ili svakodnevno vreme – zapažajući npr. bitne razlike u načinu na koji na čovekovu svakodnevnicu utiču delovi dana u zavisnosti od podneblja i klime (poredeći npr. Italiju i Nemačku). Osećao je takođe snažnu potrebu da istorijske događaje i likove

nužno smesti na konkretni istorijski lokalitet. Ističući koliko je za Getea kao čoveka i umetnika bila značajna vizualizacija u smislu promišljene vizuelne predstave i instrumenta saznanja koji može da predstavi i najsloženije i najapstraktnije filozofske ideje i čak sažme ceo pogled na svet, Bahtin na sledeći način sumira Geteov način vizualizacije vremena:

Glavne odlike ove vizualizacije su stapanje vremena (prošlosti sa sadašnjošću), punoća i jasnoća vidljivosti vremena u prostoru, neodvojivost vremena događaja od konkretnog mesta na kome se desio, vidljiva suštinska veza vremena (sadašnjeg i prošlog), kreativna i aktivna priroda vremena (prošlosti u sadašnjosti i same sadašnjosti), nužnost koja prodire u vreme i povezuje vreme sa prostorom i različita vremena jedno s drugim, i, konačno, na osnovu nužnosti koja prožima lokalizovano vreme, uključenje budućnosti, koje kruniše punoću vremena u Geteovim slikama. (Bahtin 1986: 41)

Aspekti koje Bahtin posebno naglašava su punoća i nužnost vremena, odnosno takva vrsta povezanost između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti koja svaki od ovih vremenskih planova stavlja u jedan kontinuirani razvojni niz, nužan u smislu njihove međuzavisnosti i suštinske povezanosti. Prema Bahtinu, geteovska nužnost nije nužnost sudbine, niti mehanička prirodna nužnost, već ono što prožima materijalizovanu i humanizovanu istoriju protumačenu kao proizvod čovekove delatnosti i njegova druga priroda. Bahtin takođe smatra da je u Geteovom osećaju vremena prevaziđena romantičarska „mračna i zastrašujuća“ komponenta prošlosti, u korist realističke komponente. Za realnu sliku vremena je po Bahtinu ključno i to što se tokom renesanse realni svet zgusnuo, kako on kaže, u realnu i kompaktnu celinu. Završnicu u ovom procesu „pročišćenja i sažimanja realnosti“ dao je 18. vek, iako anti-istoričan i najapstraktniji, svojom borbom protiv svega što je izvansvetsko i autoritarno, raspršavajući ostatke „izvansvetske kohezije i mitskog jedinstva“ (Bahtin 1986: 44). Na taj način osvojena je realna celina sveta na novim, zdravorazumskim osnovama, viđena očima običnog čoveka, što je doprinelo tome da roman ispuni svoju ulogu (koju je nekada ispunjavao ep): „da suštinski sažme celinu života“ (Bahtin 1986: 45). Ovu funkciju on ne ispunjava tako što prikazuje bukvalno ovu novoosvojenu realnu celinu sveta, već prikazujući radnju na ograničenom delu prostora i u ograničenom vremenu

koji ipak, na određeni način, zahvaljujući svojoj konkretnoj povezanosti sa celinom, nose auru celovitosti.

Lokalitet je postao nezamenljivi deo geografski i istorijski određenog sveta, upravo *tog* potpuno stvarnog i suštinski vidljivog sveta ljudske istorije, a događaj je postao suštinski i neprenosiv momenat u vremenu ove određene ljudske istorije koja se pojavila u ovom, i samo u ovom, geografski određenom ljudskom svetu. (Bahtin 1986: 50).

Bahtin insistira da ovim sažimanjem svet i istorija nisu postali manji i siromašniji, već su „učinjani kompaktnijim i ispunjeni kreativni mogućnostima daljeg *realnog* nastajanja i razvoja“ i upoređuje Geteov svet sa klijućim semenom, koje je „potpuno stvarno, vizuelno dostupno i istovremeno ispunjeno jednako realnom budućnošću koja iz njega izrasta“ (Bahtin 1986: 50). Realistički roman 19. veka će u sebe inkorporirati ovaj bogat osećaj vremena i dodatno razviti njegove potencijale.

### **2.3. *Novum* Bahtinovog hronotopa**

Revolucionarni pomak u poimanju književnog vremena i prostora Bahtin je načinio inspirisan Kantom. U transcendentalnoj estetici *Kritike čistog uma*, gde se bavi apriornim formama opažanja, Kantu je stalo da naglasi čistotu (apriornost) i opazajnu prirodu vremena i prostora. Apriornost vremena Kantu je bitna kako bi osigurao opštost i nužnost naših saznanja. Njegova opazajna priroda potrebna mu je pak radi sintetičnosti. Vreme u novom, apriornom shvatanju čulnosti Kantu je omogućilo da raznovrsnost empiričkog opažanja svede na jednu dimenziju unutar koje će (pomoću kategorija) stvoriti jednu novu (nečulnu) raznovrsnost.

Bahtin je hronotop zamislio upravo po analogiji sa vremenom i prostorom *Kritike čistog uma*, kao apriornu formu književnog izražavanja, univerzalnu i dovoljno sveobuhvatnu da zahvati svu beskrajnu raznolikost književnog stvaranja. Drugim rečima, kao i realnost koju prikazuje, i književno stvaranje mora biti suštinski hronotopično i upravo analiza s aspekta hronotopa garantuje nužnost i univerzalnost naših nalaza. Međutim, iako osnovne postavke preuzima od Kanta, Bahtin u daljoj razradi vrsta hronotopa primenjuje potpuno suprotnu metodu. Kant naime, proizvodi vreme u aprioran koncept, proizvodi sasvim novu, nečulnu raznolikost tako što primenjuje logičke kategorije, te je u stanju da celokupnu arhitektoniku *uma* dedukuje



zaista apriorno, ne pozivajući se na empirijske datosti. Bahtin naprotiv, postulira samo definiciju hronotopa i odmah prelazi na analize konkretnih književnih dela na osnovu kojih izvodi konkretne hronotope, toliko brojne i raznorodne da je među njima ponekad teško naći bilo šta zajedničko osim toga što se, naravno, tiču uobličavanja vremena i prostora u romanu. Iako se pri definisanju hronotopa Bahtin poziva na Kanta, ta pozivanja su oskudna i donekle zbunjujuća. On dva puta navodi da hronotop shvata kao „formalno-sadržajnu kategoriju u književnosti“ (Bahtin 1989: 193, 194), ali odnosu prema Kantovoj teoriji posvećuje samo jednu fusnotu:

U svojoj „Transcendentalnoj estetici“ (jedan od osnovnih odeljaka *Kritike čistog uma*) Kant određuje prostor i vreme kao nužne oblike svake spoznaje, počev od elementarnih opažanja i predstava. Prihvatamo Kantovu ocenu značaja tih oblika u procesu spoznaje ali ih, za razliku od Kanta, ne shvatamo kao „transcendentalne“ nego kao oblike realne stvarnosti. Pokušaćemo da razotkrijemo ulogu tih oblika u procesu konkretne umetničke spoznaje (umetničkog viđenja) u uslovima romanesknog žanra. (Bahtin 1989: 194, fusnota).

Analizirajući ovaj pasus, Šolc ukazuje da bi „Kant verovatno smatrao problematičnim, ako ne i nemogućim, stavljanje predstava u istu ravan sa opažajima, ukoliko se pod opažajima podrazumevaju predstave i/ili misli kodirane pomoću jednog ili drugog simboličkog sistema“ (Scholz 1998: 150<sup>44</sup>). Naime, kao što Šolc dalje ističe, predstave kao kodiranje opažaja i misli uopšte nisu bile predmet Kantove filozofije. Ovo čudno mešanje dve funkcije našeg saznanja, kao i narednu Bahtinovu napomenu, kontradiktornu sa stanovišta Kantovog sistema – da će prostor i vreme tretirati ne kao „transcendentalne“ nego kao oblike realne stvarnosti, Šolc tumači ne kao Bahtinovo odstupanje od Kantovog projekta, već kao promenu fokusa. Bahtin, budući usredsređen ne samo na domen fizičkih objekata (kao Kant), već i na „tekstualni univerzum“, odlučuje da ne posmatra samo akte opažanja i razumevanja sa transcendentanog stanovišta, već i „umetnički opažene i vizualizovane objekte kao „otelovljene“ u vidu književnih i umetničkih spomenika kulture“ (Scholz 1998: 154).

---

<sup>44</sup> Scholz F. Bernhard. „Bakhtin's concept of „Chronotope“: The Kantian Connection“. (1998).



Bahtin je ipak stvorio zabunu jer se nije potrudio da napravi razliku između ove dve upotrebe prostora i vremena – „kao oblika neposredne realnosti i oblika *predstavljene* neposredne realnosti“ (Scholz 1998: 154). Ono što je Bahtin, po Šolcu, trebalo takođe da istakne, jeste dodatni korak kodiranja tih prostornih i vremenskih nizova u skladu sa pravilima primarnog i sekundarnog modelativnog sistema, o kojima govori npr. Lotman.

Dakle, iako na početku svoje studije *O oblicima vremena i hronotopa u romanu*, prilikom definisanja hronotopa, Bahtin pominje svoj dug Kantu, on ovu vezu ne razrađuje dalje i teorijska objašnjenja koja daje su vrlo oskudna. Najveća vrednost studije su upravo ilustracije vrsta hronotopa u konkretnim delima kojima se, korak po korak, polako oblikuje jedan prilično složen pojam o hronotopu, razuđen iznutra i neuhvatljivih, rastegljivih granica. Iako na prvi pogled deluje manjkav, ovakav Bahtinov pristup preteča je nekih savremenih tendencija u analizi vremena i najbliži je metodama kognitivne lingvistike, konkretno analizi pojmovnih metafora. U knjizi *Philosophy in the Flesh*<sup>45</sup> Lakoff i Džonson objašnjavaju u čemu se njihov pristup razlikuje od tradicionalne filozofije. Umesto da pođu od analize samog pojma, kognitivni lingvisti polaze od mnoštva lingvističkih upotreba pojma, na osnovu kojih prave generalizacije o njegovim karakteristikama. Zaključak do kog dolaze u analizi pojma vremena jeste da je on definisan na osnovu metonimije i mnoštva metafora, kao što su „metafora vremenskog orijentisanja“ u kojoj se prošlost i budućnost zamišljaju kao prostor ispred i iza posmatrača, a sadašnjost kao njegova lokacija, „metafora vremena koje se kreće“, „metafora posmatrača koji se kreće“ itd. (Lakoff, Johnson 1999: 140-141). Posledica ovakvog pristupa je da je besmisleno pitati šta je objektivni korelat takvog pojma. Naime, insistiranje na tom pitanju vodi tipičnoj grešci koju su filozofi često činili: odabiru jednoj aspekta pojma na koji su želeli da se fokusiraju i zanemarivanju svih ostalih. I dok je pitanje o objektivnom korelatu kod Bahtina deo složenog pitanja odnosa književnosti prema vanknjiževnoj realnosti, prva strana jednačine vremena poklapa se sa onom iz kognitivne lingvistike – Bahtinov hronotop u stvari čini jedna razgranata porodica metafora koje ponekad jedva da imaju nešto

---

<sup>45</sup> Lakoff, George and Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. (1999).

zajedničko, ali su sve podjednako validne i čine važan deo pojma vremena u književnosti. Štaviše, budući da je reč o književnim metaforama, suočavamo se sa još većom raznovrsnošću i granice ovako shvaćenog pojma vremena postaju još rastegljivije.

Pre nego što nastavimo dalje, nakratko ćemo samo pojasniti u kom smislu govorimo o metaforičnosti hronotopa, posebno imajući u vidu Bahtinov negativan stav prema metaforičnom izražavanju.<sup>46</sup> U tu svrhu, osvrnućemo se nakratko na esej Darka Suvina "O metaforičnosti i narativnosti u prozi: hronotop kao *differentia generica*"<sup>47</sup> u kome on najpre razmatra metaforičnost uopšte, a kasnije uvodi u priču i hronotop. Suvin polazi od razmatranja metafore, da bi proširio svojstvo metaforičnosti sa leksičkog na narativni nivo, odnosno sa klasično shvaćene metafore na duže prozne tekstove, te da bi se na kraju zapitao koje je onda distinktivno svojstvo naracije, budući da se u krajnjoj liniji svaki narativni tekst može tumačiti kao jedna proširena i usložnjena metafora. Suvin identifikuje tri osnovna uslova za postojanje „prave“ metafore – ona mora biti: 1. koherentna ili kongruentna, u smislu da konotacije dozvoljene u tumačenju moraju imati zajedničku kulturno-ideološku pozadinu; 2. složena, u smislu da koristi sve konotacije koje može da podrži i 3. mora da sadrži ili otelovljuje *novum*, budući da čini skup zaključaka koji ne bi sledili iz bilo koje konvencionalne kombinacije reči. Suvin dalje metaforičnost, definisanu preko ova tri aksioma, prenosi sa malih ili lirskih metafora, preko parabole, i na duže, narativne tekstove.

Stoga, ako već primenjujemo termin „model“ na prozni tekst, recimo na opus jednog pisca, ne vidim nikakvu korisnu razliku između toga da li kažemo „Balzak nam daje pronicljiv model francuskog društva svog vremena“ i toga da je njegov opus nešto poput složene iako još nedovoljno shvaćene makro-metafore. (Suvin 1986: 57).

Međutim, Suvin dalje, citirajući Rikera, ukazuje da ipak postoji bitna razlika između metafore i proznog teksta, jer iako je „parabola spoj *narativne forme i metaforičnog*

---

46 Darko Suvin Bahtinov negativan stav prema metaforičnosti čak šaljivo naziva metaforofobijom.

47 Suvin, Darko. "On Metaphoricity and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the *Differentia Generica*". (1986).

*procesa*“ (Riker prema Suvin 1986: 60), „klasična (lirska ili mikro) metafora je lokalna jedinica diskursa, koja operiše na nivou rečenice ili *lexis*, dok je parabola literarni žanr (iako male forme) koji funkcioniše na nivou kompozicije teksta, Aristotelovog *taxis*“ (Suvin 1986: 60). Suvinova hipoteza je da dok su „svi tekstovi – putem svoje paradigme, modela ili makro-metafore – zasnovani na nekoj vrsti metaforičnosti, narativni tekstovi dodaju metaforičnim konkretno predstavljanje u vidu prostora i vremena, *hronotop*“ (Suvin 1986: 51). Bitno je da Suvin zaključuje da nije radnja (koju vrši određeni subjekt) ono što razlikuje metaforu od parabole (jer postoje i rečenične metafore), već sekvencijalna promena stanja, koja se nužno odvija u nekom prostor-vremenu. Suvin citira Rikera (Paul Ricœur) navodeći da „metaforična moć parabole proizlazi iz sižea“ i zaključuje, na primeru biblijske parabole o semenu gorušice (posejano seme je najmanje od sveg semena, ali kada poraste, postaje najveća od svih biljaka), da upravo siže funkcioniše kao analogni model, razvijeno kognitivno sredstvo (*vehicle*) za prenos metaforičnog značenja (*tenor*) u datoj paraboli, a to značenje je carstvo nebesko.

Upravo zbog ove modelativne funkcije sižea parabola deli osnovne zajedničke odlike modela i metafore, to da predstavljaju „heurističku prozu“ i da „daju novi opis realnosti“ [...], dodajući im uz to hronotopsku, pripovednu artikulaciju u kojoj će agentski i prostorni odnosi biti eksplicitnije razvijeni. Svaka naracija (čak i mala parabola) je eksplicitni misaoni eksperiment. (Suvin 1986: 62).

U svom eseju Suvin dakle posmatra metaforičnost i narativnost kao posebne suštinske odlike tekstova i hronotop posmatra samo sa aspekta narativnosti, kao sredstvo koje samu narativnost stavlja u pogon. Drugim rečima, odlučuje da ga iskoristi samo u užem smislu prostor-vremena. Međutim, jasno je da se hronotop jednako uspešno može povezati sa metaforičnošću i da ga Bahtin najviše tako i koristi – kao kognitivno sredstvo kojim se prenosi ključni ideološki smisao – poruka teksta, upravo u vidu neke vrste paradigme, modela, ili makro-metafore.

Čini nam se da Suvinova distinkcija, iako korisna, budući da za potrebe njegovog argumenta na izvestan način suprotstavlja hronotop i metaforičnost, donekle zamagljuje jedan njegov veoma bitan aspekt. Naime, prostorne relacije, budući da se tiču naših neposrednih senzo-motornih iskustava, predstavljaju primarnu građu za apstraktno mišljenje pomoću pojmovnih metafora, kao što je to ubedljivo pokazano u

teoriji pojmovnih metafora u kognitivnoj lingvistici. Ova teorija je dokazala ukorenjenost apstraktnog mišljenja u senzomotornom iskustvu i pokazala da koliko god da je bogat i kompleksan naš subjektivni mentalni život, mi često o njemu razmišljamo i vizualizujemo ga pomoću slika i relacija iz senzomotornog domena. Metaforična veza je pri tom shvaćena kao mapiranje između ovih različitih domena. Bitna je pomenuti da u ovom pogledu postoji razlika između prostora, koji se direktno opaža i stoga može da služi kao izvorni domen za naše metaforičke sisteme, i vremena, za koje se pokazalo da je izvedeni pojam, relativan u odnosu na primarne pojmove pokreta, prostora i događaja. Ispostavlja se da vreme nije bazičan i monolitan pojam, već predstavlja složen i strukturiran sistem metafora. Između nekih analiza u okviru teorije pojmovnih metafora u kognitivnoj lingvistici i istraživanja Jurija Lotmana o književnom prostoru kao umetničkom jeziku postoji neodoljiva sličnost, i na to ćemo se ukratko osvrnuti kada budemo govorili o Lotmanu. Zanimljivo je da je Bahtin, kao i Lotman, bio na tragu ovih vrlo savremenih uvida, koji su postali mogući tek zahvaljujući razvoju kognitivne lingvistike i neurolingvistike. Naime, Bahtin je bio očaran prostorom i vremenom u književnosti i prepoznao ogroman metaforički potencijal koji oni nose (iako za to nije koristio reč „metaforički“), a savremena nauka je potvrdila da ovaj potencijal potiče upravo iz senzo-motorne ukorenjenosti ovih pojmova, te u krajnjoj liniji iz strukture našeg mozga i neuralnih veza koje se stvaraju prilikom naše interakcije sa sredinom.

Smatramo da poteškoće u razumevanju Bahtinovog hronotopa pre svega potiču iz nerazlučivanja ili mešanja njegove dve glavne funkcije. Prva funkcija, na koju je ukazao sam Bahtin u definiciji hronotopa, inspirisana je Kantovim apriornim kategorijama iz *Kritike čistog uma* i u njoj su vreme i prostor, najjednostavnije rečeno, shvaćeni kao medijum koji predstavlja uslov mogućnosti bilo kog čina sinteze, odnosno bilo kakvog povezivanja dva elementa u ljudskom saznanju sveta. Ovom funkcijom hronotopa bio je inspirisan Suvin kada ga je proglasio za *differentia generica* narativnosti uopšte. Nikakvog kretanja, pa tako i nikakve priče ne bi bilo, kad ne bismo mogli da zamislimo prelaz sa iz jednog stanja u drugo, a medijum koji nam to omogućava je vreme/prostor. Ova funkcija hronotopa je u stvari isti onaj „princip hronotopičnosti umetničko-književne slike“, za koji Bahtin odaje priznanje Lesingu (Bahtin 1989: 381), ili ono na šta sam referira kada govori o „vratima hronotopa“. Tako

shvaćeno unutrašnje vreme priče pre svega je vezano za formalne ili sintaktičke elemente (nasuprot sadržajnim ili semantičkim) i dalja razrada hronotopa sa tog stanovišta bi mogla da ide npr. u pravcu koji naznačava Bart Kenunen, naime u pravcu razvoja akcionih i genealoških shema (o čemu će biti reči u narednom odeljku). U svojoj drugoj, manje vidljivoj funkciji, međutim, hronotop se semantizuje i postaje istovremeno i značenjski elemenat, jer kao deo jezika umetničkog teksta, on modelira svet predstavljen tekstom. Ovu funkciju kritičari prepoznaju kada identifikuju hronotop kao pogled na svet, mogući svet ili model sveta. Ono što možda nije na prvi pogled očigledno na osnovu ove metafore pogleda na svet jeste njena vrednosno-smislaona okosnica, ali i strukturna složenost, ili višepлана metaforičnost hronotopa, jer Bahtin jezik vremenskih odnosa koristi za dočaravanje različitih odnosa na drugim planovima (različite povezanosti slike sveta kod Lotmana), te hronotop u krajnjem rezultatu predstavlja jednu složenu integrišuću strukturu koja opisuje odnos unutrašnjeg vremena romana sa modelom sveta romana. Ovu drugu funkciju hronotopa najbolje može da osvetli Lotmanova teorija.

Iako Bahtinova terminologija nije bila semiotička, njegove teorije su u velikoj meri kompatibilne sa semiotičkim pristupom – u slučaju hronotopa konkretno, Šolc je pokazao kako upravo jedna dopuna iz semiotičkog registra pomaže da razrešimo prividne nelogičnosti i kontradiktornosti u Bahtinovom objašnjenju njegove kantovske inspiracije u formulisanju hronotopa. U tom duhu, mi ćemo se nadovezati na Lotmana koji koristi prostor na sličan način kao i Bahtin svoje vreme-prostor (hronotop), samo uz eksplicitnije pozivanje na semiotički/simbolički kontekst.

## **2.4. Kako savremena zapadna bahtinologija vidi hronotop**

Na osnovu sažetog pregleda Bahtinove teorije hronotopa jasno je da je reč o složenom pojmu koji može da obuhvati vrlo raznorodne elemente na nivou književnog teksta i koji često uključuje (barem u slučaju žanrovskih ili makro-hronotopa) i odnos prema spoljašnjoj, vanknjiževnoj realnosti. Morson i Emersonova ga objašnjavaju kao sazajnu kategoriju – prema njima, žanr za Bahtina predstavlja oblik mišljenja i način viđenja sveta, a ne skup tema, tehnika ili interpretativnih konvencija (Morson, Emerson,

1997<sup>48</sup>: 306), dok hronotopi predstavljaju detaljno razrađene mogućnosti u okviru žanra za razumevanje odnosa čoveka prema svetu (366). Hronotop je polje mogućnosti u okviru žanra koje definiše parametre događaja, a ne pojedinačne događaje. Morson i Emersonova nam pomažu da ga intuitivno shvatimo podsećajući da svako od nas ima određenu ideju na primer o tome koji događaji bi bili mogući u viteškom ili avanturističkom romanu, dok bi ti isti događaji bili nezamislivi u realističkom romanu 19. veka. Uz njih idu i određeni parametri vrednosti i značenja u delima određenog tipa, što sve zajedno čini razlog zašto nam se npr. jedan žanr dopada više od drugog (371). Dakle, u prostorno-vremenske, nužno su upleteni i drugi odnosi.

U književnosti i kulturi generalno, vreme je uvek na jedan ili drugi način istorijsko i biografsko, a prostor je uvek socijalan; prema tome, hronotop u kulturi bi se mogao definisati kao „polje istorijskih, biografskih i socijalnih odnosa“. Budući da se naši životi odvijaju u nizu takvih domena, razumevanje njihovih karakteristika je važno za naše živote kao pojedinaca i socijalnih bića. (Morson, Emerson 1997: 371).

Međutim, budući da je teško započeti analizu hronotopa koja bi istovremeno obuhvatila sve ove aspekte, kritičari često podvlače da je hronotop s jedne strane kognitivni koncept, a s druge strane predstavlja skup tekstualnih strategija, kako naratološke, tako i tematske prirode.<sup>49</sup> Osvrnucemo se ukratko na dva viđenja hronotopa, u okviru kognitivno-psihološkog i strukturalističkog pristupa književnosti, koji načelno stoje na istoj, kognitivističkoj liniji, ali stavljaju akcenat na različite heurističke potencijale ovog pojma koji zaslužuju dalju razradu u budućim istraživanjima.

Jedan od mogućih pravaca razrade teorije hronotopa, koji je u Bahtinovim spisima dat samo u začetku, naznačava Bart Kenunen<sup>50</sup>, pod okriljem kognitivno-psihološkog pristupa književnosti. Kenunen ukazuje na činjenicu da, uprkos skorašnjoj

---

48 Morson, Gary Soul, and Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. (1997).

49 “U toj meri, hronotop je kognitivni koncept, jednako kao i narativna odlika teksta” (Morris 1994: 246 u Bemong 2010: 8). „Savremeni istraživači Bahtina saglasni su da veće hronotope treba razumeti u konstruktivističkim terminima kao supratekstualne entitete, to jest impresije koje ostaju u umu čitaoca kroz skup tekstualnih strategija, kako naratološke, tako i tematske prirode“ (Bemong 2010:10).

50 Keunen, Bart. “Keunen, Bart. Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata”. (2000).

eksploziji komentara i interpretacija tekstova iz bahtinovske perspektive, još uvek ne postoji sistematska teorija hronotopa, mada je ovaj pojam za Bahtinovo delo jednako ključan kao i pojmovi polifonije, karnevala i heteroglosije. On smatra da razlog leži u tome što se ovaj pojam ne može tako lako preformulisati u semiotičkom i poststrukturalističkom kontekstu koji su ponudili američki bahtinolozi (konkretno Morson), „budući da je razvijen u kontekstu koji u prvi plan stavlja kognitivne funkcije književnosti“ (Kenunen 2000: 2). Kenunen nalazi zapanjujuću sličnost između memorijskih shema psihologa Frederika Bartleta i Bahtinovih hronotopa, iako ne postoje dokazi da je Bahtin bio upoznat sa Bartletovim delom koje je objavljeno svega nekoliko godina pre pisanja *Oblika vremena i hronotopa u romanu*. Ljudska svest prema Bartletu obrađuje nove informacije upoređivanjem sa već postojećim obrascima (shemama). Primenjeno na književnost, ključno je da se značenja ne posmatraju kao apsolutna svojstva teksta, već kao konstrukcije koje nastaju u interakciji između teksta i prethodnog znanja čitaoca. Kako Kenunen ističe, ova proceduralna koncepcija znanja u književnoj kritici nije nova i dugujemo je ruskim formalistima, koji su smatrali da formalni mehanizmi i sadržinske informacije istovremeno deluju u književnom znanju, ali su Bahtin i njegov kružok afirmisali ovo stanovište uz pomeranje u kognitivističko-pragmatičnom pravcu, preusmeravajući se sa reči na iskaze koji izražavaju čovekov praktičan stav u konkretnim situacijama, kao „integralni, materijalno izraženi unutrašnji akti čovekove orijentacije u stvarnosti“ (Medvedev prema Kenunen 2000: 4), i istom logikom, sa lingvističkih jedinica na pragmatične elemente, koje su nazivali „žanrovima“. Kenunen smatra da Bahtin u svojim kasnijim radovima uvodi pojam hronotopa kao razrađeniju verziju koncepcije žanra razvijene u okviru kružoka, koja je, po Kenunenu, već podsećala na koncept memorijskih shema. Glavna metodološka razlika između Bahtinovih hronotopa i primene memorijskih shema u savremenoj kognitivnoj lingvistici je, prema Kenunenu, u tome što se kognitivna lingvistika naslanja na teoriju oneobičenja ruskih formalista, tj. usredsređuje se na modifikovanje i zamenu shema, dok Bahtina prevashodno zanima ponavljanje, odnosno pojačavanje, imitiranje i parodiranje shema. Još jedna važna razlika je to što se hronotopi odnose samo na dva parametra (vreme i prostor), dok pragmatičke sheme obično predstavljaju mreže nekoliko hijerarhijski uređenih kategorija.



Keunenov predlog tretiranja hronotopa kao memorijskih shema je koristan jer uspeva da pod jednom kapom obuhvati raznorodne književne elemente koje Bahtin podvodi pod ovaj pojam, svrstavajući ih u dve šire kategorije – akcione sheme (hronotopi na tematološkom nivou teksta) i genealoške sheme (hronotopi na nivou modela fikcionalnih svetova). Na ovaj način npr. izbegavamo zamku da pojednostavimo motivske hronotope kao „slike“, jer se oni pre mogu posmatrati kao scene ili situacije (npr. prema jednoj od definicija, scena je memorijska struktura koja sadrži informacije o mestu i seriji akcija koje se dešavaju na tom mestu radi postizanja određenog cilja, Schank prema Keunen 2000: 9). Ili, slično tome, motive možemo protumačiti kao „tekstualne okidače“, a hronotope kao „memorijske sheme“ (pozivajući se na teoriju Elene Semino). „Tako se motiv susreta sa voljenom osobom (odlika avanturističkog romana) može posmatrati kao okidač koji aktivira akcionu shemu (čitaočevo prethodno znanje o ljubavnim aferama)“ (Keunen 2000: 9). Problem je međutim što, iako je poželjno uspostaviti vezu između ove dve vrste shema – hronotopa, još uvek ne postoji teorijski okvir koji bi nam to omogućio<sup>51</sup>, posebno imajući u vidu da tu u igru ulaze i vanknjiževni elementi. Opasnosti vezane za ekstrapolaciju sa motivskih na genealoške hronotope Keunen ilustruje primerom *road movie*, gde se vidi kako slika može postati vrlo arbitraran genealoški kriterijum, te ističe da je kulturno-istorijska perspektiva neophodna u žanrovskim razmatranjima. Naime, važno Keunenovo zapažanje povodom Bahtinovih hronotopa, koje on tumači kao „sheme“ jeste da nam omogućavaju kognitivno-teorijske estrapolacije i predstavljaju doprinos jednom sociološkom tipu istorijske poetike. „Istorijska poetika u Bahtinovom radu, međutim, ne znači istoriju poetičkih programa, već ukazuje na vezu između istorijski određenih pogleda na svet i poetičkih konstrukcija tekstualnih svetova“ (Keunen 2000: 6).<sup>52</sup> Na primer, kako Keunen ističe, kada put ili zamak aktiviraju određenu „scenu“, uvek se javljaju u kontekstu koji zahteva nekoliko shema, ali i više od toga. Mesto salona u

---

51 Mada Keunen pominje Suvinov rad kao obećavajući primer ekstrapolacije sa motiva na genealoške hronotope.

52 Keunen ukazuje da su savremena žanrovska istraživanja sasvim na Bahtinovom tragu, te da su npr. „pokušaji Brajana Mekhejla da konstruiše postmodernističke klase tekstova na osnovu ontoloških modela svetova u skladu sa Bahtinovima proučavanjem hronotopskih determinanti u književnoj komunikaciji“ (Keunen 2000:13)



romanima Stendala ili Balzaka je mesto gde se presecaju prostorne i temporalne sekvence, ali da bismo razumeli značenje salona, moramo znati nešto o pariskom društvu u vreme prve polovine 19. veka.

Keunenov doprinos mogli bismo sumirati kao objedinjavanje različitih vrsta hronotopa pod jednim tipom književnog konstrukta (shemom) koji ne maskira, već raščlanjava njihovu složenost, uz naglašavanje kognitivne funkcije hronotopa koja se sastoji u izražavanju čovekovog odnosa prema vanknjiževnoj realnosti – svetu oko sebe.

Do sličnih uvida dolazi i Andrea Lešić<sup>53</sup>, koja stavlja Bahtina u strukturalistički kontekst, podsećajući da je

hronotop definisan kao organizirajući centar glavnih narativnih događaja u romanu, i kao takav implicira ideju narativne strukturacije. Ovo očito nije strukturalizam Gremlina i Ženeta, ali jeste strukturalizam sličan onom Nortropa Fraja. Pojedinačni hronotop određuje logiku događaja koji se unutar njega mogu desiti. Apstraktni, fragmentirani strani svijet starogrčkog pustolovnog romana ne dozvoljava mnogo više od slučajnih događaja; njegov nedostatak koherentnosti i logike određuje i nedostatak kauzalnosti, logike i koherentnosti u samoj priči. (Lešić 2011: 141)

Lešić ističe da kod Bahtina naglasak nije na radnji, kao u klasičnoj naratologiji, već na „genetskom kôdu žanrovski i tradicijom oblikovanog hronotopa” (Lešić 2011: 142). Najinteresantnije je što, stavljajući Bahtina u kontekst istočnoevropskog strukturalizma i semiotike, hronotope možemo posmatrati kao modelativne sisteme. Upravo u ovoj funkciji hronotopa – funkciji „modeliranja sveta“, moguća su korisna poređenja sa Lotmanovom teorijom, kojima ćemo posvetiti naredni odeljak.

Ono što je nama posebno interesantno, a što se ponekad gubi iz vida, jeste činjenica da hronotop vrši složenu funkciju modelovanja mogućih svetova pre svega na osnovu svojih osnovnih determinanti – vremena i prostora. To jesu osnovne dimenzije jednog mogućeg sveta, ali one uvek prenose i druga značenja – pitanje je na koji način? Keunen npr. ovlaš prelazi preko ove činjenice, kada kaže da se hronotopi, za razliku od superstruktura iz teorije shema, odnose samo na dva parametra, dok su superstrukture

---

<sup>53</sup> Lešić, Andrea. *Bahtin, Bart, strukturalizam*. (2011).

mreže nekoliko hijerarhijski uređenih kategorija (Keunen 2000: 6). Ipak, on takođe navodi da Bahtin koristi „brojne dihotomije da ukaže na razlike u shematskoj strukturi nabrojanih hronotopa“, i da je jedna od najvažnijih dihotomija npr. „razlika između statičnog i dinamičnog“ (Keunen 2000: 6) Mogli bismo dalje da postavimo pitanje kako tretirati ove dihotomije u strukturiranju hronotopa? One donekle podsećaju na binarne opozicije koje se primenjuju u strukturalnoj analizi, ali ono što je sigurno jeste da ukazuju na višeslojnost hronotopa, signalizirajući da ga moramo analizirati na nekoliko hijerarhijski uređenih nivoa. Smatramo da nam u rešavanju ovog problema – razmatranju načina na koji prostor i vreme preuzimaju na sebe i druga značenja u modelovanju sveta romana mogu pomoći dve teorije – teorija pojmovnih metafora (koju smo već pomenuli) i Lotmanova koncepcija višeslojne strukturiranosti modelativnih sistema, a pre svega konkretni primeri modelativne funkcije prostora kao umetničkog jezika kojim se Lotman opsežno bavio.

## **2.5. Lotmanova koncepcija umetničkog prostora**

Da bismo bolje razumeli Bahtinov hronotop, osvrnućemo se na teoriju književnog prostora Jurija Lotmana, osnivača moskovsko-tartuske škole semiotike i jednog od predstavnika sovjetskog strukturalizma. Naša teza je da Bahtin, iako to teorijski ne obrazlaže, u svojim hronotopskim analizama iz istorijske poetike prostor i vreme koristi u velikoj meri u lotmanovskom duhu, te nam stoga Lotmanova teorijska razmatranja mogu pomoći da shvatimo u čemu se sastoji *novum* hronotopa.

Pre izlaganja nekih opštih aspekata Lotmanove teorije i konkretnih razmatranja o prostoru, samo ćemo u kratkoj digresiji opravdati povezivanje ova dva značajna teoretičara. U delu *Bahtin, Bart, strukturalizam*, Adrea Lešić pobija površne karakterizacije Bahtina kao anti-strukturaliste i pokazuje da se o njemu ipak može produktivno razmišljati u kontekstu ideja istočnoevropskog strukturalizma, pre svega uzimajući u obzir sličnosti koje deli sa Tinjanovim, a posebno Lotmanom (Lešić 2011: 320). Lešić pokazuje da se optužbe Bahtina za anti-strukturalizam zasnivaju na prevođenju njegovih tvrdnji o etici iz ranog perioda (npr. iz spisa *K filozofiji postupka*) na tvrdnje o teoriji književnosti (Lešić 2011: 144), kao i na dva kratka pasusa iz Bahtinovih kasnih eseja (u kojima je kôd negativno i netačno okvalifikovan), koja pak nisu potkrepljena nikakvim daljim objašnjenjima ni dokazima, i u stvari predstavljaju

usputne beleške koje Bahtin nikada nije dodatno razradio (Lešić 2011: 125). S druge strane, na osnovu uporednih analiza Bahtinove teorije i teorija istočnoevropskog strukturalizma, Lešić pokazuje da su Bahtinove ideje bile veoma bliske idejama sovjetskih semiotičara (naročito Lotmana), iako Bahtin nije mnogo koristio semiotičku terminologiju (Lešić 2011: 125). Zajedničke dodirne tačke koje Lešić primarno istražuje su pre svega bliska vezu između književnosti, kulture i društva, kao i povlašćena uloga književnosti kao jedinstvene sazajne alatke (Lešić 2011: 321), ali je jasno da se paralele mogu povući na raznim nivoima i ona ukazuje na nekoliko relevantnih radova koji istražuju paralele između Bahtina i Lotmana ili moskovsko-tartuske škole (Lešić 2011: 125-126). Alen Rid, autor jedne od retkih studija koja istražuje sličnosti između ova dva teoretičara – *Književnost kao komunikacija i saznavanje kod Bahtina i Lotmana*<sup>54</sup>, pridaje manji značaj direktnim uticajima i prevashodno istražuje interese, metodološke principe i opšte ideološke ili filozofske orijentacije koje Bahtin deli sa Lotmanom (Reid 1990: 138). Kao i Lešić, Rid smatra da je Bahtinu i Lotmanu zajedničko to što su što su načinili otklon od teorija koje su stavljale u centar estetsku funkciju književnosti i što su književnost primarno posmatrali iz ugla njene kognitivne i komunikativne funkcije, jačajući njene veze sa spoljnom realnošću, uključujući druge kulturne sisteme, kao i sa autorom i čitaocem (Reid 1990: 179). Za potrebe našeg istraživanja veoma je važan Lotmanov pojam modelativne funkcije umetnosti koji, prema mišljenju Rid i Lešić, može da se primeni na Bahtina. Kao što objašnjava Rid:

Razlika između standardne, svakodnevne komunikacije i književnosti, kao što je ranije razmatrano, tiče se (gledano iz određene perspektive) stepena organizacije. Književni tekstovi su mnogo složeniji od neknjiževnih. Glavni faktor u određivanju ovog većeg stepena složenosti jeste to što, i za Bahtina i za Lotmana, književni tekstovi uključuju u svojoj strukturi svest autora/čitaoca i, u meri u kojoj su konstruisani na nivou prirodnog jezika, imaju sekundarne karakteristike modeliranja koje čine lajtmotiv Lotmanove teorije. Prirodan jezik, prema Lotmanu, kao što smo videli, jeste model sveta. Prema Bahtinu, on je pogled na svet. (Reid 1990: 153).

---

<sup>54</sup> Reid, Allen. *Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman*. (1990).

Po ovoj koncepciji, književnost predstavlja model modela, sekundarni modelativni sistem<sup>55</sup> koji koristi prirodne jezike, kao i druge sekundarne jezike (religiju, filozofiju, druge umetnosti) kao svoj materijal (Lešić 2011: 63-64). Rid ističe da iako termin „model sveta“ nije Bahtinov omiljen ili uobičajen izraz, on svakako nije stran njegovom vokabularu, i to ilustruje završnim pasusom iz Bahtinove studije o Dostojevskom:

Neophodno je osloboditi se monoloških navika kako bismo se mogli snaći u novoj umetničkoj sferi koju je otkrio Dostojevski, kako bismo se mogli orijentisati u tom nesavršeno složenijem umetničkom **modelu sveta** koji je on stvorio. (Bahtin 1967: 356, podvukla S.M.)

Lešić izričito naglašava da Lotmanovo shvatanje modelativne funkcije umetnosti može da se primeni u razumevanju Bahtinovog hronotopa:

I iako je Gržibek predložio da je koncept modelirajućih sistema jedan od onih koje Bahtin nije dijelio sa semiotičarima iz Tartua i Moskve,<sup>404</sup> ipak mislim da postoje dobri razlozi za tvrdnju da se Bahtinova koncepcija žanrova i njihovih hronotopa mogu shvatiti kao modelirajući sistemi, budući da oni oblikuju stvarnost (ili neke njene aspekte) na poseban način, kroz svoj specifični način korišćenja jezika. Također mislim da postoji i veza između principa iza ideje hronotopa i Bartove ideje da je književni tekst *simulacrum* koji jezičkim sredstvima reproducira strukturalne elemente svijeta. (Lešić 2011: 134)

Kada je reč o samom pojmu modelativnog sistema, on datira iz 1962. godine, sa simpozijuma moskovsko-tartuske škole, kada ga je V.V. Ivanov (Вяч. Вс. Иванов) definisao kao „aparat preko koga zajednica ili pojedinac percipiraju svet i koji za njih ili njega modelira taj svet“ (po En Šukman (Ann Shukman) u Lešić 2011: 60). U

---

55 Treba međutim napomenuti da podela između primarnih i sekundarnih modelativnih sistema kod Lotmana nije sasvim konzistentna ni jasna. Na primer, kao što ističe Vinfrid Not, nije sasvim jasno u kom smislu su verbalni modeli sveta primarni. Na osnovu šturih naznaka iz Lotmanovih dela, ovaj autor zaključuje da Lotman sugerise da su oni manje kompleksni, direktniji u svom predstavljanju „sfere objekta znanja“ i pre svega, da su bez „dodatnih superstruktura“ (Noth 2006: 257). Lotman takođe svrstava metafore u sferu sekundarnog modelovanja, mada je kognitivna lingvistika pokazala da „prirodan jezik obiluje metaforama“ i da „verbalni znaci retko kada predstavljaju 'proste' ili 'primarne' predstave sveta“ (Noth 2006: 258). Ipak, ovaj autor priznaje da je Lotmanov sistem ipak u većoj meri diferenciran nego što to njegovi dualizmi povremeno sugerisu, tako da podela između primarnog i sekundarnog nikad nije kategorijalna, već relaciona opozicija.

Lotmanovom sistemu ovaj pojam je nosilac sazajne funkcije umetnosti. Lotman je naime smatrao da umetnost ima dve ključne funkcije – sazajnu i komunikativnu i da se stoga umetničko delo može posmatrati s jedne strane kao model – sredstvo za spoznaju života, a s druge kao znak – sredstvo predavanja informacije (Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, 1970: 74). Kao što ističu Burzynska i Markowski<sup>56</sup>, uvodeći koncepciju modela u istraživanja umetnosti i književnosti, istraživač iz Tartua se oslanjao ne samo na lingvistička istraživanja, već i na ideje sovjetskih filozofa i logičara (2009: 269). Pri tome mu je pre svega bilo stalo da poveže problem umetničkog stvaralaštva sa sazajnim procesima, a bitan doprinos koncepta modela je i to što je omogućavao reinterpretaciju problematike *mimesisa*. Kada u *Predavanjima iz strukturalne poetike* govori o modelativnoj funkciji umetnosti, Lotman navodi da ona rasvetljava suštastveni momenat odnosa umetnosti i života, koji po njemu predstavlja odnos analogije i sličnosti, ali nikada istovetnosti. Svojom modelativnom funkcijom umetnost omogućava spoznaju i najsloženijih objekata i odnosa, koji se ne mogu spoznati drugim sredstvima. Dok modelu u nauci prethodi analitički akt, u umetnosti model modeluje upravo celovitost objekta, o kojoj umetnik ima intuitivnu predstavu. Model predstavlja strukturu i funkcionalnu kopiju, analogon objekta i ujedno odražava strukturu autorove svesti, njegovog pogleda na svet. Međutim, zahvaljujući znakovno-komunikacionoj i agitacionoj prirodi umetnosti, autor ne samo da pomoću modela tumači stvarnost kao određenu strukturu, već uspeva da je nametne i svojoj publici. Kada je reč o drugoj, komunikativnoj funkciji umetnosti i umetnosti kao znakovnom sistemu, posebno značajan Lotmanov uvid je insistiranje na semantičkom holizmu. Znak u umetnosti (jedinstvo oznake i označenog) jeste celokupan tekst umetničkog dela, a jedinice koje čine taj tekst (reči) postaju elementi znaka. Ako tome dodamo modelativnu funkciju umetničkog dela, proizlazi da, budući da ceo tekst postaje znak, u umetnosti imamo posla sa znakom koji je istovremeno i model, analog objekta (objektivne stvarnosti, predmeta slikanja). Sledi da, ma koliko taj model bio apstraktan, on ukida pitanje o proizvoljnom odnosu označenog i oznake. Suštinski zaključak koji Lotman odavde izvodi jeste da je „za razliku od znakovnih sistema jezičkog tipa, odvojeno proučavanje plana sadržaja i plana izraza u umetnosti nemoguće“ (Lotman

---

<sup>56</sup> Burzynska, Anna, i Markowski, Michal Pawel. *Književne teorije XX veka*. (2009).

1970: 81). Važna odlika jezika književnosti koju otkriva Lotman jeste urušavanje razlike između jezika i poruke (Lešić 2011: 63), jer znak već sam modelira svoj sadržaj, te ono što je sintagmatsko na jednom nivou, postaje semantičko na drugom. Ovu koncepciju književnosti kao modelativnog sistema i uvide o semantizaciji formalnih elemenata književnog teksta Jurij Lotman je pronicljivo primenio u proučavanjima književnog prostora i njegova istraživanja do današnjeg dana ostaju nezaobilazne reference u toj oblasti.

Prema Lotmanovoj nemimetičkoj, strukturalnoj koncepciji iz eseja „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi“, umetnički prostor ne samo da nije jednak fizičkom prostoru sa kojim je sklona da ga poistoveti naivna čitalačka percepcija, nego nije nužno ni model ovog fizičkog prostora, već modeluje različite povezanosti slike sveta: vremenske, socijalne, etičke i tako dalje. Ova modelativna funkcija umetničkog prostora proističe iz toga „što je u ovom ili onom modelu sveta kategorija prostora izukrštano slivena sa ovim ili onim pojmovima koji su prisutni u našoj slici sveta bilo kao odvojeni ili protivstavljeni (npr. Srednjovekovni pojam ruske zemlje naspram tuđih zemalja – svetost, grešnost, jedinstvenost – mnoštvenost itd.)“, ali uzrok može biti i u nečem drugom: „u umetničkom modelu sveta prostor katkada metaforički poprima izraz sasvim neprostornih odnosa u modelativnoj strukturi sveta“ (Lotman 1993: 265). Lotman iz ovoga izvodi veoma zanimljiv zaključak – „umetnički prostor predstavlja model sveta datog autora izražen jezikom njegovih prostornih predstava“ (Lotman 1993: 265) – jasno ukazujući da je ovaj „prostorni jezik“ u stanju da se udalji od svog osnovnog značenja i postane alat za izražavanje značenja u drugim domenima. Jedan od primera metaforičke upotrebe prostornih odnosa jeste kada se koriste kao jezik za izražavanje etičkih vrednovanja. Bitno je ipak da prostor uvek zadržava, u svojstvu prvog plana metafore, predstavu o svojoj fizičkoj prirodi. Osobina prostora ključna za njegovu modelativnu funkciju jeste njegova omeđenost. „Prostorna omeđenost [...] vezana je za pretvaranje prostora od ukupnosti stvari kojima je ispunjen u nekakav apstraktan jezik koji se može koristiti za različite tipove umetničkog modelovanja“ (Lotman 1993: 268). Lotman daje ilustrativan primer sa pejzažom koji se vidi kroz prozor i pejzažom na slici:

U prvom slučaju on se percipira kao vidljivi deo obuhvatnije celine i pitamo se šta je iza pogleda posmatrača. U drugom slučaju, zadržavajući ovu funkciju, on

dobija i dodatnu: percipira se kao zatvorena u sebe umetnička struktura, doima se kao da je u saglasju ne sa delom objekta, već sa nekakvim univerzalnim objektom, postaje model sveta. (Lotman 1993: 268).

Bitan zaključak o umetničkom prostoru jeste da umesto da služi samo kao pasivno skladište junaka i sižejnih epizoda, on se posmatra i kao unutrašnja forma koja učestvuje u izgradnji likova, sižea i opšteg modela svet u romanu. Pored toga, treba imati na umu da je prostor samo jedan od elemenata koji poprima modelativnu funkciju, te Lotman stoga ukazuje da ono što mi nazivamo jezikom umetničkog dela predstavlja, u stvari, ukupnost jezika.

Umetnički tekst predstavlja neku vrstu hora koji istovremeno govori na više jezika. Odnosi između njih mogu biti različiti: neki od njih može zauzimati dominantan položaj namećući svoj sistem modelovanja svima drugim. Međutim, jezici se mogu i razlikovati ili čak uzajamno protivurečiti jedan drugom obrazujući kontrapunkt. (Lotman 1993: 280).

S obzirom na složenost strukture umetničkog teksta, Lotman ističe da se moramo uzdržati od sadržinskih interpretacija konstrukcija prostora koje bi pretendovale na univerzalniju primenu.

Bilo bi izuzetno primamljivo kad bi se Gogoljeve konstrukcije prostora pokušale podvrgnuti sadržinskoj interpretaciji, npr. sa tačke gledanja njihovih odnosa prema problemima dobra i zla i kad bi se neka od njih poistovetila s jednim moralnim polom a druga – sa suprotnim. Nažalost, moramo se uzdržati od toga budući da, s jedne strane, hijerarhija prostora obrazuje određeni model sveta u čijim okvirima ona ima neosporno sadržinsko značenje, dok, s druge strane, kao što smo već naglasili, prostorna shema ima tendenciju pretvaranja u apstraktni jezik koji je u stanju da izražava različite sadržinske pojmove. (Lotman 1993: 294)

Interesantno je da su Lotmanovi zaključci o umetničkom prostoru sasvim u duhu zaključaka do kojih je u svojim empirijskim proučavanjima došla kognitivna lingvistika, u oblasti pojmovnih metafora, utvrdivši da prostorni odnosi i sheme mogu biti

metaforično iskorišćeni u drugim kognitivnim domenima.<sup>57</sup> Smatramo da je Bahtin zamišljao svoje prostor-vreme sasvim u lotmanovskom duhu i da njegov hronotop krije istu višeslojnost i vrši istu modelativnu funkciju kao i Lotmanov umetnički prostor. Upravo stoga će se ispostaviti kao izvanredan alat za analizu romana Vilijema Foknera, budući da on spada u pisce koji su rado pribegavali jeziku vremenskih odnosa da bi izrazili raznovrsna i višeslojna značenja.

## 2.6. Vreme (i prostor) kod Bahtina

Vreme u književnosti je tema koja je Bahtina okupirala celog života i koja je na raznovrsne načine bila osvetljena u različitim spisima ovog izuzetno svestranog mislioca. Iako nas u ovom radu konkretno interesuje pojam hronotopa, korisno je ukratko razmotriti kroz koje je razvojne faze prošlo Bahtinovo vreme (i prostor), jer odgovore na neka od pitanja koja iskrsavaju u vezi sa teorijski šturo objašnjenim pojmom hronotopa vredi potražiti u širem kontekstu Bahtinovog dela. Gari Sol Morson i Keril Emerson, vodeći američki bahtinolozi, dele Bahtinovu intelektualnu karijeru na četiri glavna perioda. U prvom periodu, pod uticajem kantijanskih i neo-kantijanskih izvora, Bahtin se bavio etičkim i estetičkim razmatranjima. Pri kraju ovog perioda našao se na vododelnici oblikovanoj pitanjem da li je moguća jedna „nematerijalna estetika“<sup>58</sup> ili estetika sadržaja koja bi dostigla strogost i objektivnost koju obećava formalizam. Privremeno rešenje ovog problema Bahtin nalazi u drugom periodu svog intelektualnog razvoja, kada otkriva jezik i dijalog i u tipologiji dvoglasne reči otkriva strogost koja može da parira formalističkoj poetici. Otkriće reči, i to pre svega prozne romaneskne reči, predstavlja uvod u treći, najznačajniji period Bahtinovog rada, posvećen romanu, hronotopu i heteroglosiji. Kako ističu Morson i Emersonova, u ovoj fazi Bahtin širi svoj fokus sa Dostojevskog na roman uopšte i nastavlja da „provokativno spekulise o

---

57 Navešćemo kao ilustraciju samo jedan primer – zapažanje da je shema kutije (*container*), kao i druge slikovne sheme, kros-modalna. „Možemo da nametnemo pojmovnu shemu kutije na vizuelnu scenu. Možemo da nametnemo shemu kutije na nešto što čujemo, kao kada pojmovno razdvajamo jedan deo muzičke kompozicije od drugog. Možemo takođe da nametnemo shemu kutije na naše motoričke pokrete, kao kada trener bejzbola raščlanjava udarac na komponente od kojih se sastoji i diskutuje o tome šta ide „unutar“ svakog dela“. (Lakoff, Johnson 1999: 32)

58 Pod „materijalnom estetikom“ Bahtin je podrazumevao tendenciju formalista da svode delo na „materijal“, u slučaju književnosti na jezik.



istoriji 'romaneskne svesti' sa aspekta vremena i prostora (hronotop), o razlikama između romana i drugih književnih formi i o načinu na koji jezik funkcioniše u romanu u odnosu na druge žanrove“ (Morson i Emerson 1997: 65). U četvrtom, završnom periodu, Bahtin proučava govorne žanrove, prirodu humanističkih nauka, i problem teksta.

U knjizi *Rani Bahtin*, Dušan Radunović nastoji da rekonstruiše razvoj Bahtinovih estetskih i etičkih ideja u drugoj deceniji 20. veka, tj. u prvoj formativnoj deceniji Bahtinove misli, do pojave tzv. dijaloške paradigme, koja će obeležiti njegove kasnije radove.<sup>59</sup> Kao ključne izvore koji su uticali na Bahtinovu misao u ovom periodu on nabroja raznovrsne teorije, od nemačkog neokantijanstva, preko ruskog neoidealizma, do ruskog formalizma (Radunović 2012: 14). U Bahtinovim ranim etičkim spisima prepoznajemo neke od ontoloških postavki Bahtinovog pogleda na čoveka i njegovu stvaralačku aktivnost koje će ostati implicitno značajne i u pojmu hronotopa – događajnu prirodu svega što se zbiva, čovekov participativni etos i njegovu poziciju „jedinosti“, postavke iz kojih proizlazi značaj konkretnosti. Radunović tako smatra da bi se Bahtinov postupak mogao shvatiti kao „realni hronotop sveta i vrednosno središte arhitektonike tog sveta“, objašnjavajući da „iako je Bahtin formulisao pojam hronotopa tek 30-ih godina, pominjanje ove ideje u kontekstu rane etike 20-ih godina nije običan anahronizam, jer je svest o vremensko-prostornoj determinisanosti čovekove vrednosne pozicije jasno izražena u spisu *Ka filozofiji postupka*“ (Radunović 2012: 51).

Za naša razmatranja najznačajniji spis među Bahtinovim ranim spisima je *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, hronološki prvi Bahtinov spis u kome se on eksplicitno bavi vremenom. Ostali eseji o vremenu plod su kasnije faze – reč je o tri Bahtinova velika eseja o temporalnosti koji, prema Morsonu<sup>60</sup>, zapravo pružaju manje-više kontinuiranu istoriju predstava o vremenu. Najobuhvatniji spis, *Oblici vremena i hronotopa u romanu* počinje od antičkog vremena i završava sa Rableom; esej o

---

59 Inače, hronološki i tematski posmatrano, razvojni put Bahtinove misli ovaj istraživač opisuje kao razvoj „od etike i estetike ranih 20-ih godina, preko sociološke lingvistike polovine 20-ih, do rođenja dijaloško-polifinijskog modela lingvističke i književne analize s kraja 20-ih godina“ (Radunović 2012: 12).

60 Morson, Gary Soul. “Bahtin, Genres, Temporality“. (1991).

*bildungsromanu* bavi se Geteom, dok se *Ep i roman* bavi velikim realističkim romanom 19. veka (Morson 1991: 1091).

### **2.6.1. Vreme i prostor u *Autoru i junaku***

Suštinski problem za Bahtina u *Autoru i junaku u estetskoj aktivnosti* je načelni problem stvaralačkog umetničkog procesa i forme koja pri tom nastaje, posmatran kroz prizmu odnosa autora i junaka. Budući da ono što se u umetnosti prikazuje svakako mora biti izraženo u osnovnim kategorijama našeg postojanja – prostoru i vremenu, to je forma kojom se Bahtin bavi prostorni oblik i vremenska celina junaka. Važan rezultat njegove fenomenološke analize jeste da je forma „dar drugog“ i uvek već u sebi društvena. Nužnost druge svesti u estetskom događaju za Bahtina proizlazi iz postulata završenosti i granice – da bi se obuhvatila prostorna celina junaka i njegova okolina (postojanje u svetu), kao i vremenska celina junaka – njegova duša, neophodna je transgredientnost drugoga, preobilje njegovog viđenja i njegova završavajuća funkcija. Forma se tako ostvaruje na granicama dvaju svesti i umetnosti nema bez odnosa prema drugom. Upravo iz tog odnosa prema drugom čovek se „naučio“ umetnosti, i mogli bismo reći da u istom smislu u kome na primer Vigotski prikazuje genezu mišljenja i govora kao pounutarnjeno odnošenje prema drugom, tako je i kod Bahtina umetnost u stvari pounutarnjeni odnos prema drugom. Jedan od svojih početnih postulata, protivstavljanje života i forme i zaključak – da život ne može da proizvede estetski validnu formu, a da ne pređe preko svojih granica, odnosno da forma predstavlja transcendiranje života i uključuje aktivnost agenta smeštenog „izvan“ života, Bahtin preuzima iz teorije Georga Zimela (Georg Simmel) (Tihanov 2000: 44). Inače, problem dva viđenja vremena, postvarenog i merljivog vremena, naspram slobodnog i neizrazivog „elan vitala“ i kod Bergsona je na emfatičan način povezan s problemom forme, dok Bahtin ovaj problem preuzima i obogaćuje. Naime, biološka metafora materije koja se odvaja od izvora života i okamenjuje (oformljuje) kod Bahtina je dobila ljudski i hrišćanski lik prvobitnog greha i iskupljenja, i što je još bitnije, dobila je svojevrstnu apologiju u kontekstu odnosa prema drugom. Interesantno je da kod Bahtina, koji pristupa sa stanovišta estetskog procesa, odnosno bavi se samim uslovima mogućnosti izražavanja, i jedna i druga ontološka stvarnost – čist i neiskaziv proces, ali i okamenjena forma, ili, na primeru kategorije vremena, vreme za mene i vreme drugog – dobijaju svoje opravdanje i stavljeni su u čvršći uzajamni odnos. Oni su nužan

proizvod same izvorne ontološke razlike između ja i drugog i retko gde se može naći lepša apologija forme i postvarenog, izraženog vremena nego u Bahtinovom viđenju forme kao „daru drugog“, daru druge svesti, nečemu što se rađa obuhvaćeno „milovanjem“ drugog. Budući da razmatra odnos autora i junaka prema poznatoj analogiji odnosa boga prema čoveku, Bahtinova rana studija obiluje teološkim metaforama. „Svaka ocena je zauzimanje individualne pozicije u postojanju; čak je i bogu da bi milovao, patio i *praštao*, bilo potrebno da se ovaploti, da bi sišao s apsolutnog gledišta pravednosti” (Bahtin 1991: 139). U ranoj fazi Bahtinovi razmatranja o vremenu fokus je na ontološkoj razlici vremena-za-mene i vremena drugog: „njega [drugog] neprekidno smeštam u vreme, sebe preživljavam u činu koji uokviruje vreme. Ja kao subjekat čina, koji stvara vreme, vanvremenski sam“ (Bahtin 1991: 119). Ova ontološka razlika izražava se i kategorijama prezentnosti i zadatosti – razlike između postojanja i još-ne-postojanja, i budućnost se stoga izdvaja od drugih vremenskih planova. Karakteristično shvatanje budućnosti u *Autoru junaku* jeste da budućnost nije organski produžetak prošlosti i sadašnjosti, niti njihova kruna, već poništenje:

To vrednosno koje se suprotstavlja svoj mojoj vremenitosti (svemu što je već prisutno u meni), smislaona je apsolutna budućnost, ne u smislu vremenskog produžavanja *tog istog života*, već u smislu postojanja mogućnosti i nužnosti njegovog formalnog preobražavanja, ulaganju novog smisla u njega (poslednja reč spoznaje). (Bahtin 1991: 130).

### **2.6.2. Vreme u *Problemima poetike Dostojevskog***

U delu *Problemi poetike Dostojevskog* Bahtin nastavlja da se bavi odnosom autora i junaka kroz pitanja vidokruga, nezavršenosti, granice i preobilja viđenja drugog koja su se iskristalisala još u njegovoj ranoj fazi, ali ih u ovom novom kontekstu u velikoj meri preosmišljava. Prema Bahtinu, umetnički ključ romana Dostojevskog jeste polifonija, odnosno sjedinjavanje mnoštva samosvesti – centara svesti u romanu. Različite svesti i njihove vidokruge Bahtin naziva različitim svetovima, a način njihovog objedinjavanja opisuje metaforom ajnštajnovskog kosmosa. „Zahvaljujući tim *različitim svetovima*, materijal može do kraja da razvije svoju originalnost i specifičnost, ne razbijajući jedinstvo celine i ne mehanizujući ga. Ovde kao da se sajedinjuju različiti sistemi računanja u složenom jedinstvu ajnštajnovskog kosmosa

(naravno, upoređivanje sveta Dostojevskog sa Ajnštajnovim svetom samo je komparacija umetničkog tipa, a ne naučna analogija)“ (Bahtin 1967: 68).

Bahtin smatra da Dostojevski svoju originalnu umetničku viziju pretače u sasvim nove principe književne konstrukcije i novu romanesknu formu. Kod njega je „prvi put u punoj meri ostvaren umetnički lik tuđe ličnosti [...] i mnogih neslivenih ličnosti sjedinjenih u jedinstvu izvesnog duhovnog događaja” (Bahtin 1967: 64). On smatra da je Dostojevski učinio kopernikanski obrt u prikazivanju čovekovog lika u romanu, odabравši kao dominantu čovekovog lika<sup>61</sup> – samosvest, a kao osnovni događaj – uzajamno delovanje punopravnih svesti (Bahtin 1967: 131). Odabirom ovakve dominante prikazivanja junaka, autor sebe obavezuje na određenu logiku otkrivanja i prikazivanja samosvesti, a ova logika podrazumeva ispitivanje i provociranje, budući da autor pred sobom nema definisan i završen lik. Iz tog razloga Dostojevski uvek slika čoveka „na pragu sudbinske odluke, u trenutku krize i nezavršenog – i nepredodredljivog – preokreta njegove duše“ (Bahtin 1967: 118). Ove odlike poetike Dostojevskog podrazumevaju i sasvim nove žanrovske i sižejno-kompozicione momente u njegovom stvaralaštvu. Bahtin pokazuje kako se u delu Dostojevskog žanrovske karakteristike menipeje i njoj bliskih žanrova – sokratovskih dijaloga dijatribe, sololokvija, isposvesti spajaju sa novom i originalnom reinterpretacijom tih tradicionalnih karakteristika. Ono što Dostojevski iz njih zadržava i preosmišljava su „oštre dijaloške sinkrize, izuzetne i provokativne sižejne situacije, krize i prelomi, moralno eksperimentisanje, katastrofe i skandali, kontrasti i oksimoronski spojevi“ (Bahtin 1967: 225). U skladu sa novom koncepcijom prikazivanja ljudskog lika i novim žanrovskim i sižejno-kompozicionim momentima, romani Dostojevskog odlikuju se i specifičnim prikazivanjem vremena. Bahtin navodi primer *Sna smešnog čoveka*, u kome centralno mesto zauzima priča o snu, i gde je na jednom mestu opisana specifična kompozicija sna:

„Sve se dogodilo kao što uvek biva u snu, kada preskačeš preko prostora i vremena, preko zakona postojanja i razuma i zaustavljaš se samo na tačkama o

---

61 Prema Romanu Jakobsonu ( Роман Осипович Якобсон), dominantna je ključna, određujuća vrednost u strukturi umetničkog dela. (Marčetić 2003: 231)

kojima sanja srce.“ (F.M.Dostojevski: *Sabrana dela u deset knjiga*. Moskva, 1956-58, str. 429)

To je, u suštini, potpuno tačna karakteristika kompozicijskog metoda građenja fantastične menipeje. Osim toga, ova se karakteristika, sa izvesnim ograničenjima i ogradama, može primeniti i na čitav stvaralački metod Dostojevskog. Dostojevski se gotovo uopšte ne koristi u svojim delima relativno kontinuiranim istorijskim i biografskim vremenom, to jest strogo epskim vremenom, on „preskače“ preko njega, on usredsređuje radnju u *tačkama kriza, preloma i katastrofa*, kada se trenutak po svome unutrašnjem značenju izjednačuje sa „bilionom godina“, to jest gubi vremensku ograničenost. On, u suštini, preskače i preko prostora i usredsređuje radnju samo u dvema „tačkama“: na pragu (pred vratima, na ulazu, na stepenicama, u hodniku i sl.), gde dolazi do krize i preloma, ili na *trgu*, koji obično zamenjuje salon (soba za primanje, trpezarija) gde se događaju katastrofa i skandal. Upravo je takva njegova koncepcija vremena i prostora. On često preskače i preko elementarne empiričke verodostojnosti i površne racionalne logike. Zato je njemu žanr menipeje tako blizak. (Bahtin 1967: 217-218).

Ono što Bahtin posebno podvlači u delu Dostojevskog su elementi karnevalizacije, koji potiču od preuzimanja duboko karnevalizovanog žanra menipeje, ali i iz drugih izvora koji su uticali na karnevalizaciju evropske književnosti, a koje je Dostojevski dobro poznao (npr. Bokačo, Rable, Šekspir, Servantes). Među nizom karnevalizovanih elemenata u stvaralaštvu Dostojevskog, Bahtin prepoznaje i karnevalizovano vreme:

Radnja prvog dela počela je u rano jutro, završila se kasno uveče. Ali to, naravno, nije dan tragedije („od izlaska do zalaska sunca“). Vreme ovde uopšte nije tragičko (iako mu je blisko po tipu), nije ni epsko, ni biografsko. To je dan posebnog karnevalskog vremena, koje kao da je isključeno iz istorijskog vremena i koje protiče po svojim posebnim karnevalskim zakonima i apsorbuje neograničenu količinu radikalnih promena i katastrofa.<sup>62</sup> (Bahtin 1967: 249).

---

62 Na primer, siromašni knez, koji ujutru nije imao gde da skloni glavu, na kraju dana postaje milioner.

Iz težnje da ispita i prikaže nepostvarenu samosvest junaka proizlazi dakle prva specifičnost vremena Dostojevskog – to da se sastoji iz kriznih, ili prelomnih momenata. Iz potrebe da sve samosvesti stavi u jedan uzajaman, međusobno osvetljujući dijalog, proističe pak druga specifičnost vremena ovog romanopisca, a to je specifična vrsta zaustavljanja vremenske slike – sklonost ne ka postajanju, već ka koegzistenciji, za razliku od Getea, koji „organski teži nizu koji postaje“ i „sve koegzistentne protivrečnosti nastoji da shvati kao etape izvesnog jedinstvenog razvitka“ (Bahtin 1967: 82).

Analizirajući vreme kod Dostojevskog Bahtin dakle polazi od svoje inicijalne postavke problema vremena u umetničkom delu – odnosa autora prema junaku, ali ide i jedan korak dalje, jer umetničku viziju autora (Dostojevskog) pretače u žanrovske i sižejno-kompozicione odlike dela, i time prelazi na polje žanrovskih istraživanja, gde će nastati njegovi najplodonosniji uvidi o književnom vremenu, krunisani pojmom hronotopa.

### 2.6.3. Vreme u "Epu i romanu"

Dok u *Oblicima vremena i hronotopa u romanu* vreme pre svega predstavlja aspekt stvarnosti predstavljen u književnosti, a sekundarno i obeležja različitih vrsta romana unutar romanesknog žanra, u *Epu i romanu* ono se ustoličilo kao ključan književno-teorijski problem i kao *differentia specifica* Bahtinovog omiljenog „metažanra“ – romana, koji je „umnogome anticipirao i anticipira budući razvoj čitave književnosti“ (Bahtin 1989: 439). Ukazujući na probleme koji prate izučavanje romana kao žanra – to da roman ne učestvuje u harmoniji žanrova, već parodira, kritikuje i romansira druge žanrove, da nema kanon, kao drugi žanrovi, i da istraživači čak ne uspevaju da definišu nijedno čvrsto žanrovsko obeležje romana bez ograde koja ga odmah potom potpuno anulira<sup>63</sup>, Bahtin pokušava da definiše osnovne strukturne odlike

---

63 “Evo primera takvih obeležja romana „sa ogradom“: roman je višepalani žanr, iako postoje i izvanredni jednopalani romani; roman je dinamičan žanr s napetim sižeom, iako postoje i romani koji dostižu literarno krajnje čistu deskriptivnost; roman je problemski žanr, iako masovna proizvodnja romana pokazuje primer čiste zabavnosti i ispraznosti nedostupan nijednom drugom žanru; roman je ljubavna priča, mada su najveći primeri evropskog romana potpuno lišeni ljubavnog elementa; roman je prozni žar, mada postoje predivni romani u stihovima“ (Bahtin 1989: 441)

ovog, po njemu, najplastičnijeg žanra. Od tri osnovne odlike koje prepoznaje, dve se tiču vremena.

Nalazim tri takve osnovne odlike, po kojima se roman načelno razlikuje od svih ostalih žanrova: 1) stilsku trodimenzionalnost romana, povezanu s višejezičnom svešću koja se u njemu ostvaruje; 2) korenitu izmenu vremenskih koordinata književne slike u romanu; 3) novu zonu građenja književne slike u romanu – upravo zonu maksimalnog kontakta s nezavršenom stvarnošću (savremenošću). (Bahtin 1989: 443)

Dok objašnjava u čemu se sastoji ova „korenita izmena vremenskih koordinata književne slike“ Bahtin koristi formulacije koje nas vraćaju u kontekst *Autora i junaka* i kao da koriguje svoje ranije gledište o načelnoj nemogućnosti umetničke forme da izrazi aktuelni trenutak postojanja i otvorenost ljudske svesti ka budućnosti, njenu smisaonu nezavršenost. Prema Bahtinu, za razliku od svih ostalih književnih žanrova, roman je po prvi put osvojio novu posebnu zonu stvaranja umetničkih slika, a to je zona kontakta sa nezavršenom sadašnjnošću (Bahtin 1989: 439). Ovu vremensku posebnost romana Bahtin dalje objašnjava poređenjem između romana i epa. Tri konstitutivne crte epa prema Bahtinu su: apsolutna (nacionalna) prošlost kao predmet epa, neprikosnoveno predanje (umesto ličnog iskustva, saznanja ili mašte) kao njegov izvor, iz čega proizlazi i treće obeležje epa, apsolutna epska distanca kojom je epski svet odvojen od savremenosti, tj. od vremena pevača i njegovih slušalaca (Bahtin 1989: 445). Apsolutna epska prošlost nije samo vremenska, već i vrednosna kategorija i saznanje o njoj prenosi se svetim predanjem. Roman pak prikazivane događaje stavlja u isti vrednosni nivo sa savremenim vremenom čitaoca, i prikazuje ih na osnovu ličnog iskustva, saznanja i mašte, odnosno na sve načine potire distancu i omogućava promišljanje i vrednovanje onog o čemu govori. Time što se neprestano hvata u koštac sa nezavršenom sadašnjnošću, roman dobija epitet jedinog žanra u nastajanju i izuzetan značaj sa stanovišta istorije i teorije književnosti: „Roman je jedini žanr koji nastaje, zato on dublje, suštinskije, tananije i brže odražava nastajanje same stvarnosti“ (Bahtin 1989 : 439).

Posmatrajući vreme u različitim fazama Bahtinovog rada osećamo kvalitativno produblјivanje perspektive, koje je najjače u momentima kada ovaj svestrani mislilac teorijska razmatranja o književnosti upotpunjuje kulturološkim i antropološkim



uvidima, povezujući književnost sa drugim sistemima u okviru kulture. Bahtinova celoživotna posvećenost, takoreći opčinjenost nizom istih tema ostavila je tragove koji svedoče na koji način se i njegova sopstvena misao o vremenu produbljivala i iz kojih vidimo da su neke od bezizlaznih aporija ponikle iz fenomenologije odnosa jastva i drugog u ranoj fazi mogle biti razrešene tek prelaskom na nivo istraživanja književnih i kulturnih formi. Iz fenomenologije jastva i drugog u *Autoru i junaku* rađa se nepremostiva aporija – suštinska razlika između „mog vremena“ i „vremena drugog“. Oblik-forma i granica, pa tako i estetski čin pripadaju vremenu drugog, dok ja sam izlazim iz vremena i „vanvremenski sam“, to jest suštinski sam usmeren ka budućnosti, koja pak nije organski produžetak prošlosti i sadašnjosti, već njihovo poništenje.

Moje određenje samog sebe mi je dato (tačnije, dato kao zadatost, datost zadatosti) ne u kategorijama vremenskog postojanja, nego u kategorijama *još-nepostojanja*, u kategorijama cilja i smisla, u smisaonoj budućnosti, neprijateljskoj prema svakoj mojoj prisutnosti u prošlosti i sadašnjosti. (Bahtin 1991: 133)

Drugim rečima, prošlost, sadašnjost i budućnost nikako ne mogu biti obuhvaćeni s jedne tačke gledišta (jastva ili drugog) i vreme, kako god ga posmatrali, okrnjeno je za neku od svojih bitnih dimenzija. Svaki moj čin usmeren je ka budućnosti, ali je upravo u toj svojoj smisaonoj usmerenosti neiskaziv. S druge strane, „oblikotvorno“ vreme u *Autoru i junaku* lišeno je budućnosti i odjekuje tugaljivim ritmom rekvijema. Za čoveka pojedinca nužno je svaki pokušaj da shvati–oblikuje sebe u vremenu osuđen na propast. Bahtinova teorija romanesknog žanra omogućava mu da u filozofiji vremena napusti plan pojedinačne ljudske svesti i pređe na složeniji nivo kulturnih formi. Roman izrasta u svojevrsni „vremenski metažanr“ koji jedini uspeva da punoću vremena pomiri sa formom. Upravo je roman ono što čoveku omogućava da svoju suštinsku nezavršenost i usmerenost ka budućnosti izrazi (u umetnosti), da na neki način za sebe osvoji vreme kroz priču. Bahtin je bio svestan ovog kulturološko-antropološkog obogaćenja vremena koje je ostvario promenom perspektive, i o njemu govori kao o „preokretu u hijerarhiji vremena“, koji „određuje i radikalni preokret u strukturi umetničke slike“ (Bahtin „Ep i roman“ u *O romanu*, 1989: 462). Roman, po Bahtinu, uspeva da izrazi jedno dosad neiskazivo polje ljudskog iskustva, koje on i naziva „novom zonom građenja književne slike“ – „upravo zonu maksimalnog kontakta s nezavršenom stvarnošću



(savremenošću)“ (Bahtin 1989: 443). Bahtina stoga i ne čudi što se ovaj, tako bitan žanr toliko dugo opirao svim pokušajima definisanja i klasifikovanja.

Gari Sol Morson<sup>64</sup> smatra da je glavna Bahtinova preokupacija bila da dokaže „otvorenost“ vremena, jer bez nje ne bi bilo pravog etičkog izbora istinske kreativnosti, i da je, shodno tome, Bahtinova misao o vremenu i narativu prošla kroz tri faze. Istraživanje u fazi *Autora i junaka* ima za rezultat determinizam, dok je tek sa Dostojevskim, u drugoj fazi, Bahtin našao slobodu, u trostrukoj sinhronizaciji vremena – između autora, junaka i čitaoca – gde nijedan ne zna šta će se naredno dogoditi dok „žive“ sadašnjost stvaralačkog procesa. Međutim, rešenje polifonije nije ga zadovoljilo, jer vreme Dostojevskog zavisi od izuzetno intenzivirane sadašnjosti. Da bi učinio izbor opipljivim, Dostojevski je sve usredsredio na nekoliko kritičnih momenata kada se prave ključni izbori. Smatrajući da se ljudi kontinuirano i „prozaično“ razvijaju i da se moralne odluke i izbori u životu upravo dešavaju u mnoštvu momenata, a ne samo u onim ključnim, tragao je za drugačijim modelom vremena. Ostavlja stoga na stranu problem odnosa autora i junaka kako bi istražio temporalnost sveta predstavljenu u različitim vrstama narativa. Ovaj model je našao u velikim realističkim romanima 19. veka. Morson zaključuje da, različitim putevima, i teorija polifonije i teorija hronotopa stižu do pojma nekoincidencije i postojanja istinskih alternativa, ali da nijedna ne uspeva u potpunosti da garantuje otvorenost vremena. Dok je teorija polifonije u suštini aistorična, teorija hronotopa se ne bavi problemom utiska predeterminisanosti koji proizlazi iz same činjenice da je reč o već napisanom delu.

#### **2.6.4. Vreme u *Stvaralaštvu Fransoa Rablea***

Prema Bahtinu, među tri ključna stvaraoca koji su svojim delima doprineli stvarnoj asimilaciji istorijskog vremena u književnosti, pored Getea i Dostojevskog, spada i Rable.

Bahtin je smatrao da minule epohe i njihov kulturni i književni život nije moguće shvatiti ako se ignoriše osobena narodna smehovna kultura, koja je uvek bila u opoziciji sa oficijelnom kulturom vladajućih klasa. Upravo u tom svetlu on nastoji da shvati delo Fransoa Rablea, za čije književne slike kaže da se odlikuju „radikalnom

---

64 Vidi: Morson, Gary Soul, 1991 i 1993: “Bakhtin, Genres, and Temporality“ i “Strange Synchronies and Surplus Possibilities: Bakhtin on Time“.

narodnošću“ i „zasićenošću budućim“. Narodna slikovnost posebno dolazi do izražaja u narodnoj karnevalskoj kulturi i iz nje Rable najvećim delom baštini svoju građu. Bahtin epitet „karnevalski“ upotrebljava u širem smislu, „ shvatajući pod njime ne samo forme karnevala u uskom i preciznom smislu već i sav bogat i raznolik narodno-praznični život srednjega veka i epohe renesanse u njegovim osnovnim odlikama koje su, očigledno, prikazane u vidu karnevala za potonje vekove, u kojima je većina drugih formi izumrla ili se izopačila“ (Bahtin 1978: 234). Za ovaj narodno-praznički sistem slika karakteristično je i određeno poimanje vremena, koje je Rable dodatno razvio. Karneval je oslobađao svest od vlasti oficijelnog gledanja na svet i afirmisao relativnost svakog poretka naspram postojanosti materijalnog načela sveta, kroz koje i narodna celina doživljava svoju besmrtnost. Donekle nalik na Ničeovo večno vraćanje istog, i Bahtin govori o trijumfu „veselog vremena“, principu večite smene i obnavljanja materijalno-telesnog principa. Međutim, Bahtin insistira da Rable u centar svog sistema slika nije stavljao samo „biološko telo, koje se samo ponavlja u novim naraštajima, već upravo telo istorijskog čovečanstva, kome je svojstven progres“ (Bahtin 1978: 383). U borbi za novu sliku sveta i rušenje srednjovekovne hijerarhije, Rable je dosledno primenjivao tradicionalni folklorni postupak „izokrenute hijerarhije“ ili „sveta naopako“ na raznim planovima, pa tako i na hronotopskom. Bahtin govori o „prostorno-vremenskoj hronotopičnoj negaciji“, koja fiksira negativni pol, ne odvajajući se od pozitivnog pola, odnosno prikazuje metamorfozu sveta, sadržavajući sve polove te promene. Takođe, kod Rablea dolazi i do promene topografije slike sveta, što se takođe odražava na doživljaj vremena. Srednjovekovni vertikalni i hijerarhijski model sveta, koji je u suštini poništavao vreme, zamenjen je novim, horizontalnim modelom, koji simbolizuje kretanje unapred u realnom prostoru i istorijskom vremenu.

### 3. Hronotop razaranja idile u *Buci i besu*

U *Buci i besu*, romanu koji se smatra Foknerovim prvim modernističkim remek-delom, skoro svaki detalj, uključujući i crvenu kravatu anonimnog člana putujuće cirkuske trupe sa kojim je odbegla mlada Kventin<sup>65</sup>, ispitan je kroz dijapazon kritičkih perspektiva i protumačen kao nosilac raznovrsnih, često simboličkih značenja. Naša analiza, koja polazi od žanrovske okosnice romana da bi ispitala hronotop razaranja idile u *Buci i besu*, inkorporira teme koje su ispitivane i u drugim kritičkim pristupima, kao što su jaz između subjektivnog i hronološkog vremena, opozicija između prirode i antiprirode, autentičnih i degradiranih ljudskih odnosa, urušenje tradicije bez ponuđenih alternativnih pogleda na svet, ali u osnovi ima za cilj da redefiniše prvobitno „hronotopsko“ viđenje romana koje je formulisao Sartr i koje je do danas ostalo uticajno u kritičkoj literaturi. Sartr je naime prvi ukazao da je metafizika unutrašnjeg sveta Foknerovih romana u stvari metafizika vremena, jasno pokazujući da on koristi vreme kako na sadržinskom, tako i na formalnom planu da bi oblikovao umetničko-ideološki smisao romana, koji se u krajnjoj liniji može iskazati u terminima filozofske prirode vremena i viđenja ljudske slobode. Zaključak Sartrove analize jeste da je Fokner obezglavio vreme oduzevši mu budućnost i da je njegova metafizika metafizika apsurdna ili nihilizma, koja ne ostavlja prostora za akt slobode. Uvažavajući Sartrove uvide o prirodi vremena u *Buci i besu*, mi ih postavljamo u drugi okvir (hronotop razaranja idile), čime omogućavamo njihovo radikalno drugačije čitanje.

#### 3.1. Žanrovska okosnica i hronotop

*Buka i bes* žanrovski pripada romanu generacija, odnosno onoj liniji u evropskoj romanesknoj tradiciji koja prikazuje propadanje i raspad velikih i moćnih porodica (poput *Budenbrokovich* Tomasa Mana (Thomas Mann)<sup>66</sup> ili *Sage o Forsajtima* Džona

---

65 Vidi prikaz članka En Abejt u poglavlju o bahtinovskim čitanjima Foknera (Abate, Michelle Ann: 2008).

66 Ukazujući da je *Buka i bes* modernistička varijacija romana generacija, Tomas Mekhejni ističe da je, kao i *Sartoris*, i ovaj Foknerov roman nastao upravo po modelu *Budenbrokovich* nemačkog moderniste Tomasa Mana (McHaney u Bloom: 149).

Golsvortija (John Galsworthy)). Ivo Vidan ukazuje na nekoliko odlika na osnovu kojih ovaj Foknerov roman možemo svrstati u pomenuti žanr. Ta dela su često zamišljena kao ciklusi i prikazuju istoriju porodice kroz pokoljenja, naglašavajući tri momenta koja obično odgovaraju trima generacijama.

To su: generacija osnivača ili graditelja ili onih koji su dosegli kulminaciju bogatstva i konstruktivne čvrstine, zatim naraštaj njihovih naslednika, u kojem dolazi do raslojavanja, do polariziranja vrednosti, i napokon generacija u kojoj su bolest, frivolnost, umjetnička isključivost ili revolucionarno opredeljenje koje negira sve porodično nasleđe ugušili principe predaka, pa porodica prestaje postojati kao koherentna, organska celina. (Vidan 1971: 80)

Prema ovoj shemi, oca trojice braće i Kedi možemo shvatiti kao prvu generaciju, njih četvoro kao drugu, a devojčicu Kventin kao treću generaciju, ali je moguće i alternativno čitanje po kome bi prvu generaciju predstavljali „graditelji i pioniri prošlosti“ (Vidan: 80) koji se pominju samo u Dodatku koji je Fokner naknadno dodao romanu, drugi naraštaj u kome već počinje propadanje i dekadencija predstavljao bi stariji gospodin Kompson, dok bi samoubica Kventin, moralno posrnula Kedi, slaboumni Bendži i gramzivi neradnik i pokvarenjak Džejson bili izdanci generacije u kojoj dolazi do potpunog raspada. Foknerova specifičnost je to što se slika dekadencije i propadanja provlači kroz niz romana, te se i *Buka i bes* može posmatrati kao deo jedne šire sage – sage o Joknapatofi, u kojoj je opisana sudbina nekoliko porodica, sa vrlo zamršenim rodoslovom. Vidan smatra da jedan od razloga za to leži u činjenici da Fokner „te svoje obitelji nije stvarao po hronološkom redu, po pokoljenjima, nego redom kojim su se pojedinci javljali u njegovoj mašti, intuitivno“ (81). Druga, mnogo važnija specifičnost je to što je „Fokner zapravo jedini pisac koji je tradiciju i bitnu strukturu genealoškog ciklusa preneo u književnost koja se ostvaruje modernim psihološkim tehnikama“. Vidan u tome nalazi „dokaz o životnoj snazi genealoške teme, i o kontinuitetu od sveprisutnog pripovjedača u tradiciji realizma do uskih obzorja kratkovidne, neurotične, čak subnormalne osobe, kao što je slučaj u *Buci i besu*“ (81).<sup>67</sup>

---

67 Neki kritičari pak smatraju da rezultat Foknerovog eksperimentisanja sa ovim tradicionalnim žanrom nije sasvim uspešan. Harold Blum (Harold Bloom) na primer, u predgovoru kolekciji modernih kritičkih interpretacija *Buke i besa*, napominje da je „*Buka i bes* pomalo isuviše komplikovano iskovana da bi izdržala svoj prilično jednostavan sadržaj, svoj zaplet porodičnih nesreća“ (Bloom 2008: 1). On

Dakle, eksperimentišući u okvirima tradicionalne tematike i strukture žanra generacijskog romana u ovaj svoj roman Fokner je uneo niz novina na planu kompozicije i tehnika pripovedanja, a jedan od efekata tog eksperimenta koji nas posebno zanima u ovom radu jeste ono što je od Sartra nadalje prepoznato kao Foknerova metafizika vremena. Naime, iako u *Buci i besu* vreme figurira na tematskom planu, još je Sartr pokazao da je neophodno uzeti u obzir kako tematske, tako i formalno-tehničke odlike dela kako bi se dešifrovalo karakteristično poimanje vremena u ovom romanu koje, po Sartru, krije ključ njegovog umetničko-ideološkog smisla. Dosadašnja tumačenja su ovu metafiziku najčešće nastojala da rastumače polazeći od bergsonovske koncepcije vremena. Mi ćemo pak pokušati da je rastumačimo u svetlu jednog od Bahtinovih žanrovskih hronotopa – konkretno hronotopa razaranja idile. Poći ćemo naime od činjenice da u *Buci i besu* Fokner eksperimentiše sa formom porodičnog romana/romana generacija i od pretpostavke da modifikacijama unetim u ovu tradicionalnu formu roman duguje svoje glavne umetničke efekte, te ćemo ključ za dešifrovanje metafizike vremena potražiti u Foknerovom poigravanju sa hronotopom razaranja idile, karakterističnim za ovaj žanr.

### **Bahtinov hronotop idile i razaranja idile**

Hronotop razaranja idile Bahtin razmatra kao podvrstu idiličnog hronotopa, koji se u istoriji romana javlja u različitim oblicima, a svima im je zajednički „idilični tip vaspostavljanja drevnog kompleksa i folklornog vremena“ (Bahtin 1989: 352). Osnovne odlike idile su: jedinstvo mesta i „vekovna vezanost života pokolenja za jedno mesto“, stroga ograničenost idile „samo na osnovne malobrojne realnosti života“ i jedinstvo ritma ljudskog života sa životom prirode (353-354). Ova tri glavna momenta su se ispoljavala u različitim varijacijama i sa različitim intenzitetom u idiličnim romanima (npr. porodičnoj idili i zemljoradničkoj idili), a preneti su i u romane novijeg vremena na koje je idila uticala (regionalistički roman, roman vaspitanja kod Getea i romani sternovskog tipa sa temom razaranja idile, sentimentalni roman rusovskog tipa, porodični roman i roman generacija, kao i romani u kojima se javlja čovek iz naroda

---

doduše priznaje da sagu o Komponovima spašava to što je ipak u pitanju saga i što je, kao što je uvek slučaj kod Foknera, prožima neki dublji smisao, neka šira priča koja „transcendira četvero dece Komponovih, i prljavštine njihove porodične romanse“ (2).

(356)). Interesantna je veza problema vremena i idile na koju ukazuje Bahtin. On naime ističe da je forma idile procvetala upravo u XIII veku, kada je „problem vremena u književnosti postavljen veoma oštro i jasno, kada se budio nov osećaj vremena“ (355). Takođe, „u nekim idilama XVIII veka problem vremena dostiže filozofsku spoznaju: pravo organsko vreme idiličnog života ovde se suprostavlja užurbanom i rastrzanom vremenu gradskog života ili čak istorijskom vremenu“ (355). Za nas je relevantno na koji način je idilični hronotop ostvaren u romanu generacija. Bahtin ističe da je u ovom žanru vodeća tema pre svega „razaranje idile i idilično-porodičnih i patrijahalnih odnosa“ (360). Način na koji se tumači ova tema zavisi od „shvatanja i ocene razaranog idiličnog sveta“, kao i od „ocene razorne snage, to jest novog, kapitalističkog sveta“ (360). Razarani idealistički svet može da bude predstavljen, kako Bahtin kaže, „sa izvesnom filozofskom (rusoovskom sublimacijom)“, na primer kroz čovečnost idiličnog čoveka i čovečnost u ljudskim odnosima ili integritet idiličnog života (organska povezanost s prirodom, nemehanizovani rad i sl). Istovremeno se naglašava „uskost i zatvorenost idiličnog mikrosveta“ (361) suprotstavljenog velikom, ali apstraktnom svetu, koji karakterišu ljudska otuđenost i sebično-praktični odnosi, kao i mehanizovani rad. Sa temom čovekove ekspatrijacije iz idiličnog sveta može biti povezana i tema njegovog prevaspitanja za život u novom, tuđem i apstraktnom svetu (npr. kod Getea). U drugoj liniji (čiji su predstavnici npr. Stendal, Balzak, Flober) prikazan je pre svega slom idiličnog gledanja na svet, pri čemu ni idila ni kapitalistički svet nisu idealizovani.

Prikazuje se propast u uslovima kapitalističkog centra provincijskog idealizma ili provincijske romantike junaka koji nimalo nisu idealizovani; ne idealizuje se ni kapitalistički svet: razotkriva se njegova nečovečnost, razaranje svih moralnih oslonaca (nastalih na prethodnim stupnjevima razvoja), raspadanje (pod uticajem novca) svih ranijih ljudskih odnosa – ljubavi, porodice, prijateljstva [ ... ] Pozitivni čovek idiličnog sveta postaje smešan, jadan i nepotreban, on ili propada ili se prevaspitava i postaje sebični grabljivac. (Bahtin 1989: 362)

### **Hronotop razaranja idile u *Buci i besu***

*Buka i bes* je u osnovi porodični roman i roman generacija u kome se mogu prepoznati ključne odlike hronotopa razaranja idile. U njemu su pre svega prisutne

osnovne odlike idile – jedinstvo mesta i vezanost sižea za osnovne realnosti svakodnevnog života. Sa izuzetkom Kventinovog poglavlja, koje prikazuje jedan njegov dan na Harvardu, doduše sve vreme prožet sećanjima na događaje iz detinjstva i mladosti provedene na porodičnom imanju, ostala tri poglavlja prikazuju svakodnevicu Komposonovih u porodičnoj kući i na imanju u Džefersonu (uz odlaske poslom u dućan, u školu, na groblje). Kao što ukazuje Andre Blekastan, stanje kuće simbolički korespondira sa stanjem porodice, jer je ovaj nekadašnji „emblem dinastičkog ponosa“ postao „spomenik propadanja i smrti“. „Sudbina kuće i njenih ukućana su lepo sumirani u Dodatku, gde Fokner referira na „trulu porodicu u trulećoj kući““ (Bleikasten u Bloom 2008: 45). Uprkos višegeneracijskoj vezanosti za svoje imanje, porodica Komposonovih je ostala maltene bez zemlje, više je ne obrađuje i nema delatni odnos prema njoj. Bahtin daje takve primere u porodičnom romanu i romanu generacija gde, uprkos vezi ovog žanra sa idilom, u njemu može figurirati porodica otuđena od sveta prirode.

Ona je odvojena od uske feudalne lokalnosti, od nepromenljive prirodne okoline koja ju je u idili hranila, od rodnih gora, polja, reke, šume. Idilično jedinstvo mesta, u najboljem slučaju, ograničava se porodično-naslednom *gradskom* kućom, *nepokretnim* delom kapitalističke svojine. (Bahtin 1989: 359)

Vežu sa prirodom u vidu produktivnog svakodnevnog rada (uprezanje konja, cepanje drva, rad u bašti, pripravljanje ručka i dr.) nalazimo još samo kod crnačke posluge, dok nekadašnji delatni odnos Komposonovih prema imanju do nas dopire samo u obliku podsećanja na raniju generaciju plantažerskih velikoposednika, i to kroz izraz Džejsonovog nemoćnog besa dok stanovnicima Džefersona pokušava da zapuši usta: „Moji preci su kašem ja njima imali ovde robove kad ste vi držali piljarnice i kad vašu zemlju ni poslednji crnac ne bi uzeo u napolicu“ (Faulkner 2001: 237). Ironično je da ove reči izgovara neradnik Džejson koji i sam radi u lokalnom dućanu, a izdržava se pre svega krađući novac namenjen izdržavanju njegove sestričine. Gospođa Komposon doduše žali što više nije u stanju da sama obavlja poslove u domaćinstvu, zbog čega je u potpunosti zavisna od svoje posluge, ali na osnovu sećanja mlađih Komposonovih iz perioda njihovog detinjstva i Dilsine primedbe da niko ne bi jeo njen čorbuljak čak i kada bi ga pripravila (Faulkner 2001: 267), jasno je da se ona nikada nije bavila kućnim poslovima, a vrlo malo je učestvovala čak i u podizanju sopstvene dece. Bendžijev



pašnjak, nekada deo prirodnog sveta i porodičnog imanja, umesto da posluži kao ulog koji će obezbediti Kventinovu budućnost, kao buduće glave porodice koja će se pobrinuti za ostale, postao je simbol traćenja resursa koje je porodica nekada stekla. Idilična crta romana ogleda se i u tome što siže čine realnosti svakodnevnog i porodičnog života – smrt članova porodice (kroz tri generacije), venčanje i neuspeo brak sestre Kedi, Kventinovo samoubistvo, poremećeni porodični odnosi i moralno, psihičko i fizičko propadanje članova porodice (očev i ujka Morijev alkoholizam, majčin egocentrizam i hipohondrija, Kedin i Kventinin promiskuitet, Kventinova neurotičnost, eskapizam i, konačno, samoubistvo, Džejsonova sebičnost i granzivost, Bendžijev intelektualni hendikep). Crtrice o širem socijalno-društvenom kontekstu dopiru samo kroz Džejsonove ogorčene i cinične primedbe u vezi sa situacijom farmera koji gaje pamuk i berzanskim špekulantima, dok ćaska sa trgovačkim putnikom, ili dok se jedi kockajući se na berzi: „Žetva pamuka je u rukama špekulanata. [...] Mislite da čovek koji se znoji oko pamuka sadeći ga dobija i cent više nego što mu je potrebno da održi goli život“[...] (Faulkner 2001: 104), „Dabome, voda odnosi žetvu iz godine u godinu, a oni tamo u Vašingtonu traće svakog dana pedeset hiljada dolara na držanje vojske u Nikaragvi ili gde ti ja znam“ (233); ili kroz Erlov komentar o teškom životu seljaka: „Nek s vremena na vreme potroše koju paru i na pozorište. Seljački posao u brdskim krajevima je težak i ne donosi bogzna šta.“ (246). To naravno ne znači da nam *Buka i bes* ne govori ništa o društveno-političkoj situaciji i kulturološkoj krizi na Jugu 1920-ih godina – naprotiv, govori mnogo toga, ali pre svega na posredan – metaforički i simboličan način, ne baveći se direktno društveno angažovanim temama<sup>68</sup>. Isto se

---

68 Aspekte *Buke i besa* koji dočaravaju društvenu i kulturološku krizu na Jugu 20-ih godina podrobno opisuje Džozef Singal (Joseph Singal). On na primer pokazuje kako su u gospodinu i gospođi Kompson oličene dve moćne kulturne sile na Jugu u to vreme, koje guše mladog Kventina i koje predstavljaju nasleđe 19. veka (i koje su, po Sigalu, jednako gušile i Foknera) – džentlensko i viktorski nasleđe; ili recimo kako Fokner koristi Frojdove koncepte ne samo u karakterizaciji likova, već „i kao trope koji simbolizuju šire trendove u okviru kulture“ (Singal u Bloom 2008: 101). Tako Džejsonova paranoja „služi kao modernistički književni izum koji baca jako svetlo na ovu mračniju stranu mentaliteta Novog Juga u kojoj su unutrašnji problemi Juga često predstavljani kao kontinuirana borba između „nas“ i „njih““ (Isto: 101). Ipak, i sam Singal napominje, „po cenu da ponovi ono već poznato“, da Fokner svakako nije pisao roman „sa namerom da se upusti u kulturološku analizu“, već je instinktivno uneo uvide ovog tipa u narativ, protočivši svoje „intuitivno razumevanje kulturnih dilema sa kojima su se on i njegovi južnjački savremenici suočavali“ u umetnički tekst (106). Klint Bruks, koji primećuje da „pad porodice Kompson predstavlja vrstu degeneraciju koja se može javiti, i koja se javljala bilo gde, u bilo koje vreme“ smatra da važnost južnjačkog okruženja leži u tome što se ova degeneracija



može reći i o rasnom pitanju – iako Fokner u ovom romanu daje produbljenu sliku života crnaca na Jugu, odnos Kompsonovih sa crncima iz njihovog domaćinstva pre svega je u funkciji slikanja porodičnih, a ne rasnih odnosa<sup>69</sup>, kao što su i Kventinova razmišljanja o njegovom južnjačkom poreklu i odnosu sa crncima, podstaknuta njegovom izmeštenošću iz rodnog kraja za vreme studija na Oksfordu, u funkciji prikazivanja njegovog ličnog identitetskog rascepa.

Bahtinovo zapažanje o pozitivnom čoveku idiličnog sveta, koji u razorenoj idili „postaje smešan, jadan i nepotreban, on ili propada ili se prevaspitava i postaje sebični grabljivac“ (Bahtin 1989: 362) moguće je primeniti na svu kompsonovsku decu, uključujući i Kventin iz naredne generacije.

Kedi i Kventin su autentični naslednici starih Kompsonovih u idealizovanom smislu – kao nosilaca pravih vrlina. Gospođa Kompson stalno insistira na tome da oni nisu od Beskombovih i jednom prilikom sa ciničnim neodobravanjem podseća Džejsona na uverenost gospodina Kompsona u njihov urođeni smisao za prave vrednosti:

„Oboje su bili takvi“, kazala je. „Udruživali su se s tvojim ocem protiv mene kad sam pokušavala da ih popravim. On je stalno govorio da ih ne treba nadzirati, da već znaju šta je čistota i vrlina, jedine stvari za koje bi čovek mogao očekivati da ga drugi o njima pouče. I sad je mislim zadovoljan.“ (Faulkner 2001: 257)

Međutim, oni poseduju i lične osobine koje izazivaju njihovu tragičnu sudbinu, tako da postaju voljno-nevoljni izgnanici iz porodice i završavaju negde u dalekom, tuđinskom svetu, dok urušeno imanje ostaje na najnesposobnijim i najnemoćnijim izdancima porodice (Džejsonu i Bendžiju). Karakteristično za urušenje idile, ono što bi u nekom drugom kontekstu moglo da predstavlja dobru osobinu, kod Kedi i Kventina postaje izvor slabosti i neprilagođenosti. Jogunasta i nepokorna Kedi, koja je od sve četvoro dece imala najviše inicijative i smelosti i bila najviše liderski nastrojena, ali i najsposobnija da pruži i da primi ljubav, svoje nezadovoljstvo i bunt prema

---

mного jasnije i bolnije ocrta u patrijahalnom društvu, koje je usredsređeno na starinske vrednosti i na porodicu (Brooks 1963: 341).

69 Ova poenta se najbolje može ilustrovati ulogom koju Dilsa ima u romanu. Iako je nesumnjivo reč o individualizovanom i snažnom liku, kao što Blekaskan ističe, „njene vrline, onako kako su predstavljene u romanu, ne duguju ništa rasi“ (Bleikasten u Bloom: 52) i ona u stvari predstavlja kontratežu Kompsonovima.

disfunkcionalnoj porodici (egocentričnoj i sebičnoj majci, nesposobnoj da pruži ljubav i ocu alkoholičaru) izrazila je tinejdžerskim promiskuitetom<sup>70</sup>. Nakon neželjene trudnoće i neuspešnog pokušaja da se ona zataška brakom, Kedi je izopštena iz porodice, a svoju ćerku Kventin ostavila je majci i Džejsonu na odgajanje. Odrastajući u još hladnijem i sebičnijem okruženju nego nekada njena majka, Kventin će takođe bežati iz škole i odati se promiskuitetu, da bi konačno pobegla od kuće.

Kodeks porodične časti, deo Kventinovog južnjačkog nasleđa, izvrgava se u svoju suštu suprotnost u Kventinovoj rigidnoj i sterilnoj interpretaciji, što ga udaljava od realističnog, mada ciničnog i defetističkog stava njegovog oca i približava egocentričnoj krutosti njegove majke. U osnovi njegovog zaštitničkog i viteškog impulsa prema Kedi nalazi se sebičnost i posesivnost – želja da je izdvoji iz stvarnog sveta sa kojim ne ume da izađe na kraj i da bude sam sa njom, makar i u paklu. Kao što nije u stanju da smisli neki konstruktivan način da olakša situaciju u kojoj se našla njegova posrnula sestra, nema ni ispravan osećaj odgovornosti prema porodici. Za razliku od Kedi, koja svesno snosi posledice svojih grešaka i nalazi kakav-takav praktičan odgovor na novonastalu situaciju (pokušava da se uda da bi zataškala vanbračnu trudnoću i spasila svoj ugled i ugled porodice, a kasnije izdržava svoju ćerku i stara se da ona odrasta u makar kakvoj porodici, plaćajući za to visoku cenu – da sa njom nema kontakta), Kventin bira eksapizam. Iako glumi brata zaštitnika i glavu porodice izazivajući Doltona Emza na dvoboj, njega ne interesuje suštinska uloga patrijarha koji treba da se pobrine za porodicu. Ovaj kontrast između Kedi i Kventina jasno je prikazan u njihovom razgovoru pred Kedino venčanje, kada je Kventin nagovara da se ne udaje za prevrtljivog Herberta:

*Onda zašto moraš slušati mi možemo da pobegnemo ti i Bendži i ja gde niko ne zna gde [...]*

---

70 Klint Bruks je npr. izričit povodom toga da je osnovni uzrok propasti porodice Kompsonovih, šta god da bi mogli biti opštiji kulturni uzroci, hladna i egocentrična majka: „Karolin Kompson nije toliko aktivno pokvarena i zla osoba koliko hladan teret negativnosti koji paralizuje normalne porodične odnose“ (Brooks 1963: 334). On u Kedinom priznanju Kventinu: „mogla sam to da vidim kroz njih kako se kezi na mene“ (Faulkner 2001: 124) vidi dokaz da je Kedino ponašanje „opsesivno i kompulsivno“ i da predstavlja beg od njene porodice (Brooks 1963: 341). Međutim, Gari Storhof daje vrlo uverljivu analizu kojom pokazuje da je u osnovi celokupne porodične patologije Kompsonovih očevo alkoholizam (Storhoff u Bloom 2008: 81-111).

*A čime s novcem za tvoje školovanje s novcem dobijenim od prodaje pašnjaka da bi ti mogao otići na Harvard zar ne uviđaš da sad moraš da završiš ako ne završiš on neće imati ništa (Faulkner 2001: 134)*

Cela epizoda sa Doltonom Emzom opisana je kao karikatura odbrane porodične časti. „Uzrupatoru“ Kedine nevinosti, Doltonu Emzu, „Malo je nedostajalo pa da liči na plemića. Samo izveštačenog. Upravo od kartona, onda dodirnite. Ah Azbest. Nije sasvim od bronze“ (Faulkner 2001: 105). Kventin ga izaziva na dvoboj, tačno u jedan sat, da bi mu, pošto su se sreli na zakazanom mestu, uputio ultimatum „dajem vam vremena do zalaska sunca da napustite grad“ (166). Umesto da nametne hladan i formalni modus razgovora, Kventin hvata sebe kako ipak odgovara na Doltonova pitanja, dok ovaj pokušava da smiri situaciju i da ga uvuče u poverljiv razgovor. „Recite mladiću kako se zovete Bendži je onaj maloumnik vi ste; Kventin; moja usta su to kazala ja to uopšte nisam kazao“ (167). Do pravog okršaja nikada i ne dolazi, jer je Dolton već pri prvom Kventinovom zamahu uspeo da ga uhvati za zglavke, a potom mu je superiorno demonstrirao svoje streljačko umeće na kori od drveta koju je pustio da plavi niz reku. Kventin je kasnije saznao da ga Dolton uopšte nije udario, već je samo slagao da bi sačuvalio njegovu čast pred Kedi, da ona ne bi saznala kako se njen brat „onesvestio kao neka devojčica“ (169). Artificijelnost i neprilagođenost Kventinovih nazora istakao je i Bruks, koji u Kventinu vidi tipičan primer viteškog ljubavnika koji nije dorastao svojoj viteškoj i herojskoj ulozi, što je prozrela i Kedi, koja ga dobro poznaje. Ona ga vidi kao „kilotovskog malog brata koga treba sažaljevati, a ne kao nekog koga se treba plašiti ili da poštovati“ (Brooks 1963: 336). Marion O'Donel takođe smatra Kventinov tradicionalizam samo formalnim i ističe njegov manjak vitalnosti, ali budući da ga stavlja u okvir mitološkog suprotstavljanja tradicionalnih i anti-tradicionalnih vrednosti, večite foknerovske borbe između Sartorisovih i Snopusovih, uspeva da ga protumači u pozitivnom svetlu. Ključ za tu interpretaciju je Kventinov pokušaj da Kedinu neželjenu trudnoću predstavi ocu kao rezultat incesta sa njim.

Kventin pokušava da Kendisino predavanje amoralnosti snopusovskog sveta transformiše u greh, u okviru moralnosti Sartorisovih; ali sredstva koja primenjuje su više skoro pseudo-tradicionalna i romantična nego tradicionalna; i ne uspeva. [ ... ] Kventin se stvarno trudi da postigne stanje tragedije za svoju

porodicu; on nastoji da transformiše besmislenu degeneraciju u smisleni usud. Ali pošto njegov moralni kod više nije vitalan, ne uspeva u tome i završava u vrsti eskapizma, razbijajući sat da bi sebe stavio iznad vremena, konačno se ubijajući da bi pobjegao od svesti. Samo je on svestan pravog značenja te borbe, što stvara dramsku tenziju u *Buci i besu*. (O'Donel u Hoffman, Vickery 1960: 84-85)

Iako je, kao najstariji muški naslednik, Kventin pozvan da bude čuvar porodične časti i imena, mnogi kritičari su primetili kako ta uloga mnogo bolje pristaje Kedi, koja od detinjstva preuzima lidersku i zaštitničku ulogu u odnosima sa drugom decom. Između nje i Kventina kao da dolazi do zamene rodnih uloga, gde Kedi umesto da prihvati ulogu smerne južnjačke device, buntovnički i izazivački koristi svoju seksualnost, dok Kventin ostaje seksualno sputan i neostvaren (što se na patrijahalnom Jugu smatra sramotom). Kventina iz njegovog „viteškog“ dvoboja u koji se zaputio peške i u kome se onesvestio kao devojčica spašava Kedi, jašući na konju.

Kventin i Kedi se grčevito drže svako za svoju iluziju koja treba da nadomesti idilično jedinstvo – Kventin najpre umišlja da sa Kedi može negde da pobjegne, a potom pribegava samoubistvu da bi sam pobjegao iz stvarnog sveta<sup>71</sup>, a Kedi, budući da je prinuđena da svoju ćerku preda majci i Džejsonu na čuvanje, grčevito se trudi da sebe održi u samoobmani da joj time obezbeđuje porodicu koju sama nije u stanju da joj pruži<sup>72</sup>. Iako su njih dvoje neprilagođeni i ne snalaze se u razorenoj idili, međusobnom ljubavlju i privrženošću uspevaju da nam prenesu barem daleke odbleske idiličnog sveta u kome je njihov brat Džejson oduvek bio autsajder. Nesposoban još od detinjstva da se

---

71 Kventin međutim i sam naslućuje da je njegov pokušaj osuđen na neuspeh, jer sasvim hamletovski intuitivno oseća da spas od postojanja nije smrt, već jedino ne roditi se uopšte: „Dolton Emz. Dolton Emz. Kad bih mogao da budem njegova majka koja leži obnažena i izdignuta tela smejući se, i da svojom rukom odgurnem njegovog oca, gledajući ga, posmatrajući ga kako umire pre no što je i stupio u život“ (Faulkner 2001: 95).

72 Gari Storhof (Gary Storhoff) sa pozicije teorije porodičnih sistema vrlo uverljivo objašnjava ponašanje Kventina i Kedi, kao i ponašanje svih Kompsonovih kao „kodove stabilnosti“ kojima pokušavaju da održe privid stabilnosti i jedinstva u porodici upropašćenom alkoholom. Nije reč o zdravim strategijama, već o strategijama bekstva kojima se jedna disfunkcionalna porodica upušta u beskonačno ponavljanje neuspešnih algoritama (beskonačna petlja), ili u „ples“, što je metafora kojim terapeuti dočaravaju ritualizovano, rigidno i naizgled koordinirano ponašanje članova ovakve porodice. (Storhoff: 1998 i Storhoff u Bloom 2008: 111-131).

rukovodi bilo čime sem sebičnim interesom, u svojim dvadesetim godinama Džejson postaje još jasniji i vredniji sažanjenja, dok pokušava da se prilagodi surovoj stvarnosti bez trunke ideala, postavši „sebični grabljivac“ (Bahtin 1989: 362). U svom opsesivnom negiranju bilo kakvih idiličnih vrednosti, on svojim duhovnim siromaštvom upravo bolno ističe odsustvo razorenog idiličnog sveta. Džejsonova otuđenost od idile jednako se ogleda u njegovoj nesposobnosti za empatičan odnos i ljubav prema bilo kom ljudskom biću, kao i u njegovoj nezainteresovanosti za prirodu. Bruks ističe da ga ove osobine svrstavaju u plejadu Foknerovih zlikovaca kod kojih se „nedostatak ljubavi manifestuje na dva načina, dva načina koji se na kraju svode na istu stvar: njihov odnos prema prirodi i prema ženama“ – Džejson i jedno i drugo vidi samo „kao objekte kojima može da manipulira“ (Brooks 1963: 339). Džejsonovo neprijateljstvo prema prirodi u više navrata je podvučeno i njegovim ciničnim primedbama u kojima i prirodne pojave i bića paranoično posmatra kao saučesnike u zaveri protiv njega<sup>73</sup>, kao kada upada u nezgode dok nastoji da špijunira svoju nećaku po njivama oko Džefersona:

Bio sam sav pokriven čičkom i grančicama i svakojakim trunjem, puno mi ih je bilo i odelo i cipele i sve, i onda sam slučajno pogledao oko sebe i video da mi se ruka nalazi upravo na otrovnom hrastu. Jedino nisam mogao da shvatim zašto je to samo otrovni hrast a ne zmija ili tako nešto. (Faulkner 2001: 239)

Odlučujući da ostane neženja bez dece, on ujedno uskraćuje porodici produženje imena i negira prirodni poredak produženja vrste. Naglašavajući zatvorenu subjektivnost celog romana, koja u stvari predstavlja „umirući svet“ starog poretka i ima malo kontakata sa spoljnim svetom „galopirajuće modernosti“, Robert Pen Voren primećuje da su jedini autsajderi koji uspevaju da prodru u mali krug Kompsonovih Kedinij ljubavnici, a jedini insajder koji uspeva da izađe i da funkcioniše u spoljnjem svetu je Džejson (Kedi i Kventin doduše takođe izlaze, ali „noseći svoju propast sa sobom“ (253)). Pitajući se šta je ovoj četvorici zajedničko, Voren otkriva da je to njihov odnos prema seksu i novcu. Na pitanje šta spaja seks i novac u stvaranju ovih Foknerovih „monstruma“ on daje zanimljiv odgovor, koji se opet tiče odnosa prema prirodi.

---

73 Ovo zapažanje – da Džejson neprestano prirodnim fenomenima pripisuje magijske moći, kriveći ih za svoje neuspehe, dugujem Singalu (Singal u Bloom 2008: 100).

U sedmi krug pakla Dante smešta one kažnjene za zločine protiv prirode, a među njima su homoseksualci i lihvari, jer se i jedni i drugi ogrešuju o plodnost prirode. Sa Foknerom, homoseksualca možemo da čitamo kao: „onaj koji čini seks besmislenim“ a lihvara kao „finansijski kapitalizam“ – a greh, u oba slučaja, jeste greh protiv realnosti, greh apstrakcije, nedostatak poštovanja za prirodu koji pojedincu omogućava da sa njom manipuliše i da je narušava. (Warren 1966: 253)

Kao što se odnos likova prema idiličnim vrednostima ogleda u njihovom odnosu prema prirodi, on se takođe može čitati i iz njihovog odnosa prema vremenu. Tomas Mekhejni sumira u jednoj rečenici ono što je već postalo opšte mesto u kritici *Buke i besa*: „Još jedan od psiholoških problema koje Kompsonovi dečaci izgleda pokazuju jeste da svaki ima problem sa pojmom vremena. Bendži ne prepoznaje tok vremena; Kventin želi da ga zaustavi; dok Džejson izbegava prošlost što je više moguće, živeći u onome što izgleda kao iluzorna budućnost“ (McHaney u Bloom: 167). Bruks podseća da jedino Dilsin poseduje pravi osećaj vremena – kada kuhinjski sat otkuca pet puta, ona automatski ispravlja grešku i najavljuje da je osam časova (Brooks 1963: 328). U kritici se često Dilsin osećaj vremena kontrastira sa Džejsonovim – polako i odmereno, ona uspeva da posvršava sve stvari u domaćinstvu na vreme, pa i da stigne na službu u crkvi, dok Džejson neprestano juri, ali nikad nigde ne stiže. Ovaj kontrast se može tumačiti kao suprotstavljanje „organskog vremena“ idiličnog života „užurbanom i rastrzanom vremenu gradskog života“ (Bahtin 1989: 355).

Bendži zbog svoje intelektualne ograničenosti nije u stanju da uspostavi hronološku hijerarhiju među svojim iskustvima i da sadašnjim utiscima da primat. Hronološki sled se kod njega takmiči sa emotivnom jačinom i kvalitetom utisaka, te možemo reći da Bendži na neki način „pobeđuje“ vreme, jer mu nameće poredak koji ima izražen subjektivni pečat. To ne znači da on može da utiče na to koji nadražaji iz spoljne sredine će ga zadesiti narednog trenutka, već samo da će njegov um moći da ih potisne ukoliko prevladaju emotivno jače obojeni utisci iz prošlosti. To svakako nije poželjan odnos prema vremenu, jer pokazuje neadaptiranost na realnost i prenaglašenu reciklažu prošlosti, te možda i oduzimanje smislenog i planskog odnosa prema budućnosti, na koje upozorava Sartr. U pitanju je hipostaziranje jednog aspekta odnosa prema vremenu koji postoji kod svakog od nas – svačiji um je u stanju da ponovo

proživi prošla sećanja podstaknut nekim sadašnji nadražajem iz spoljnog sveta, ili unutrašnji nadražajem iz sopstvene podsvesti, samo je ta radnja ipak podređena onome što nazivamo realnost.

Kventin pak na drugi način nije u stanju da uspostavi hronološku hijerarhiju i da sadašnjim utiscima da primat. Dok je Bendži ipak otvoren za budućnost – jer ko zna, možda se Kedi pojavi na naredni povik igrača golfa na susednoj livadi, Kventin je bolno svestan da je Kedi kakvu želi zauvek izgubljena i zato na kraju bira da bukvalno uništi budućnost, odnosno svaku mogućnost sadašnjosti, svaki naredni trenutak, znajući da mu ona neće vratiti Kedi njegovog detinjstva. Glavni utisak posle čitanja Bendžijevog poglavlja jeste jasnoća i živost prošlih utisaka. Prošlost ne umire, već stalno živi i obnavlja se u Bendžijevoj svesti. Preovlađujući utisak na osnovu Kventinovog poglavlja je pak nemogućnost uspostavljanja toka vremena. Svaki smisljeni tok se prekida Kventinovim opsesivno-kompulsivnim asocijacijama na smrt, Kedino gubljenje nevinosti, razgovore s ocem na ove opsesivne teme itd. Dok fragmentiranost Bendžijevog vremena nastaje nepredvidivim, ali ipak donekle afirmativnim erupcijama prošlosti u sadašnjost, često na osnovu pozitivnih asocijacija, fragmentiranost hronotopa kod Kventina nastaje nasilnim cepanjem toka percepcije ili rezonovanja, erupcijom u sadašnjost nihilističkih opsesija („ubijanja“ sopstvene senke i Kedinih ljubavnika, osećaja krivice i samokažnjavanja itd.). Kod Bendžija i nema razvijenog rezonovanja, pa nemamo utisak toliko nasilnog prekida i osujećenja uspostavljanja hronologije kao što je to slučaj kod Kventina. Vrhunac je Kventinova tuča sa Džeraldom u kojoj je Kventin sve vreme izmešten iz konkretne situacije, konkretnog prostora i vremena i u stvari zamišlja da izaziva Kedini ljubavnika. Na Šrivovo pitanje zbog čega je započeo tuču i udario Džeralda, Kventin odgovara da ne zna. Šrivova zapažanja takođe ukazuju na njegovu potpunu odsutnost:

„Prvo što sam video bilo je kad si potpuno iznenada skočio i rekao, „Jesi li ikad imao sestru? Reci?“ i kad je on kazao Ne, ti si ga udario. Primetio sam da ga neprestano posmatraš, ali nije izgledalo da obraćaš i najmanje pažnje na bilo šta što se govori sve dok nisi skočio i upitao ga ima li sestru.“ (Faulkner 2001: 173)

Kventin je opsednut vremenom, često u smislu pokušaja da uspostavi mehaničku uređenost u svojoj rascepkanoj svesti u kojoj nema celine, već je nošena nihilističkim strastima.



U jednom smislu odnos likova prema vremenu u romanu paralelan je sa odnosom prema bolno odsutnoj a ipak sveprisutnoj Kedi. Iako intelektualno ograničen, Bendži je sa njom imao istinski odnos ljubavi i razmene, što je analogno njegovoj otvorenosti prema doživljajima koji dolaze, dok Kventin, koji takođe nostalgично žudi za idiličnim svetom, nije sposoban da se sa njim spoji na Bendžijev neposredan i afirmativan način, i podriiva ga svojim nihilizmom i strašću prema smrti. U njegovom diskursu priroda je stalno podriivena nekrofilskom težnjom ka apstraktnoj čistoći koju želi da joj nametne. Kao što žali za Kedinom nevinošću u ime apstraktnog ideala porodične časti (što je karikirano razgovorom sa njegovim ocem, koji primećuje da je to stanje „kao smrt: samo stanje u kome se drugi ostavljaju“, te da su ga ljudi izmislili za žene (Faulkner 2001: 93)), Kventin sprovodi isto nasilje nad vremenom i prirodom. Kao što viktorijanski i manihejski satanizuje put, isto tako je nesposoban i da se prepusti trenutku i nereflektovanom doživljaju, što mu je otac savetovao predajući mu dedin sat – da na trenutke zaboravi vreme („Dajem ti ga ne da te opominje na vreme, nego da bi ponekad za trenutak mogao zaboraviti na njega i da ne bi trošio svu svoju snagu upinjući se da ga osvojiš“ (91)). Njegovo poglavlje počinje opsesivnom usredsređenošću na kucanje sata, pri čemu oseća da ga instinktivan deo njegovog tela izdaje. Uzalud okreće časovnik licem nadole, jer se po senci prozorskog okvira bio uvežbao da pogodi vreme skoro u minut, „te sam morao da joj okrenem leđa, osećajući da me svrbe one oči što su ih nekad životinje imale uvrh glave na njenoj zadnjoj strani“ (92). On u toplini sunca vidi sat koji otkucava i priliku da ga njegovo telo prevvari i navede na nešto. „Bio je neki časovnik visoko gore na suncu, i meni pade na pamet kako čoveka, kad nešto neće da uradi, njegovo telo tera na to, nekako nesvesno“ (98). Satovi kod časovničara koji mu u prvi mah zvuče kao popci u septembarskoj travi za njega takođe simbolizuju prikrivenu zamku i prevaru – njega ne interesuje koliko je sati, već da li ijedan od njih pokazuje tačno vreme, da bi zaključio kako jedan drugome poriču tačnost. Tokom čitavog monologa, opsednut je slikama zamrznutog pokreta, nikada kao momenata zaborava i prepuštanja utisku, već kao grča zamrznute slike. Kao što se često ističe, ove slike se mogu tumačiti kao Kventinova žudnja da zagospodari bergsonovskim trajanjem (njegovi ideali u tom pogledu su rečna pastrmka ili Džerald Bland, koji gospodare rečnim fluksom (Singal u Bloom 2008: 87)). Međutim, njegovi pokušaji izjalovljuju se u nametanje rigidnih obrazaca i veštačke stalnosti životu, i



konačno u samoubistvo. „Kada konačno uđe u tok reke, to neće biti kao veslač ili plivač koji se bez napora kreće kroz nju, već sa dve gvozdene pegle privezane za njegovo telo, zbog kojih će potonuti na dno kao kamen“ (Isto: 87).

Pored korišćenja vremena u karakterizaciji, Fokner ga je duboko upleo i u narativnu konstrukciju. Vreme nam naime pomaže da razumemo i Foknerovo pretumbavanje priče i strukturalna sredstva kojima je ostvareno jedinstvo u ovoj modernistički namerno iščašenoj priči<sup>74</sup>. Ovu upotrebu prvi je detektovao Sartr.

### 3.2. Metafizika vremena *Buke i besa* i Sartrova kritika

U svom eseju „Povodom 'Buke i besa': temporalnost kod Foknera“, Sartr prepoznaje dve glavne specifičnosti narativne prezentacije vremena u *Buci i besu*, jasno osećajući da u njima treba tražiti piščevu metafiziku ili viziju koja će nam razjasniti i njegov narativni postupak. Prva specifičnost je napuštanje hronološkog sleda u predstavljanju događaja.

„Čitalac oseti potrebu da nađe neke reperne tačke i da za sebe uspostavi hronologiju: Džejson i Karolina Kompson imali su tri sina i jednu kćer. Kćer, Kedi, podala se Doltonu Emzu i ostala u drugom stanju; primorana da brzo potraži muža...“ Tu se čitalac zaustavlja, jer primećuje da priča neki drugi roman: Fokner nije prvo zamislio tu sređenu intrigu da bi je zatim izmešao kao špil, karata, on nije mogao da priča drukčije nego što je to učinio. (Sartre 1984: 187)

Ova prva odlika, odustajanje od hronološkog sleda u predstavljanju događaja tipična je ne samo za Foknera, već za modernističku prozu uopšte i predstavlja najočigledniju inovaciju u idiličnom hronotopu/hronotopu razaranja idile. Na nju na primer ukazuje Stivenson (Randall Stevenson) kada upoređuje delo Džojlsa i Vulfove sa *buildungsromanom* kako bi ilustrovao „modernistički beg od života kao serije“:

Progresivni, sekvencijalni razvoj *Buildungsromana*, na primer – praćenje života njegovog centralnog lika, korak po korak, tokom mnogo godina od rođenja do

---

74 Kao što Blekastan kaže o Bendžijevom poglavlju: „Lako je objasniti njegov uznemirujući efekat na čitaoca: proza se tradicionalno oslanja na sintagmatski (ili metonimijski) razvoj; ovde je uređenje paradigmatično (ili metaforično)“ (Bleikasten: 1990: 1901).

zrelog doba – značajno je drugačiji od dela Džojlsa ili Vulfove, koji svoje protagoniste prate tokom samo jednog dana u *Uliksu* (1922) ili *Gospođi Dalovej* (1925). (Stevenson 1992: 87)

I Fokner svoje protagoniste prati tokom samo jednog dana, sažimajući pomoću sećanja čitav njihov život u niz ispretumbanih epizoda. Međutim, druga specifičnost narativne prezentacije vremena u *Buci i besu* na koju je ukazao Sartr i koja je od prvih dana života romana fascinirala i intrigirala kritičare jeste namerno zamućena granica između dva vremenska plana – prošlosti i sadašnjosti u Bendžijevom i Kventinovom poglavlju, uz specifično favorizovanje prošlosti.

Krajnje neobičan efekat Foknerove proze u prva dva poglavlja kritičari su pokušali da izraze na različite načine. Sartr Foknerovu sadašnjost u ovim poglavljima opisuje kao lopova koji se prikrada i iznenada nestaje, ili pak ističe da je puna pukotina kroz koje je prošlost preplavljuje. Žan Puijon pak ovaj efekat opisuje kao toliko neposrednu, nereflektovanu uronjenost likova u prošlost, da ona postaje „jedina realnost“. On takođe ovu prošlost naziva „ekstratemporalnom“, jer u potpunosti transcendira vremenski sled. Sartr je smatrao da je Foknerova romansijerska tehnika logičan ishod Prustove metafizike, jedino što je „Prust klasičar i Francuz: Francuzi se gube samo na mahove i uvek se na kraju ponovo nalaze“ (191). Iz tog razloga, Prust nalazi spas u „integralnom vaskrsavanju prošlosti“, dok „za Foknera prošlost, nasuprot tome – na nesreću – nikad nije izgubljena, ona je uvek tu, to je jedna opsesija“ (190). Ta prošlost je „individualnija i neodređenija“ nego na primer u *Sartorisu* gde je bila benignije predstavljena, u vidu istorije porodičnih i konstruisanih uspomena, i „nameće se tako snažno da ponekad prikrije i sadašnjost“ (189). Sartr je smatrao da je Foknerov zahvat deo opšteg književnog fenomena njegovog doba, težnje pisaca da „osakate“ vreme, na različite načine – bilo svođenjem na intuiciju trenutka, ili tako što stvaraju od njega „jedno mrtvo, zaključeno pamćenje“. Prust i Fokner su ga, po oceni Sartra, „naprosto obezglavili – oduzeli su mu budućnost, to jest dimenziju delanja i slobode“ (191).

Pored pomenutog stilskog i strukturnog favorizovanja prošlosti, čime ona u narativnoj prezentaciji dobija veću težinu od sadašnjosti, Sartr svoju tezu o Foknerovoj nihilističkoj metafizici gradi i na jednoj nedovoljno zasnovanoj pretpostavci – da Foknerovi junaci ni ne razmišljaju o budućnosti. Međutim, to što je Kventin opsednut

duhovima prošlosti u toj meri da sve odlučnije namerava da počini samoubistvo i na kraju to i čini ne znači da se on u nekom momentu nije mogao predomisliti. Za razliku od Sartra, koji smatra da „Kventinovi monolozi i njegova poslednja šetnja već jesu Kventinovo samoubistvo“ (191), Margaret D. Bauer (Margaret D. Bauer) na primer sasvim drugačije tumači Kventinov poslednji dan: „Da, Kventin jeste planirao da počini samoubistvo sve vreme, ali ja tvrdim da on traži razlog da ga ne počini, ispitujući svoja sećanja u nadi da ona neće otkriti ono što počinje da uviđa: njegovu istinsku, a ne umišljenu ulogu u propasti Kedi“ (Bauer u Bloom 2008: 77). Margaret Bauer inače nudi vrlo uverljivu analizu, jer Kventinovo uviđanje sopstvene krivice deluje kao psihološki prihvatljiviji razlog za njegovo samoubistvo od mnogih drugih koje su kritičari ponudili<sup>75</sup>.

Pokazaćemo da Foknerov tretman vremena u *Buci i besu*, pre nego odraz jedne nihilističke metafizike, predstavlja pojačavanje i inoviranje tradicionalnog hronotopa razaranja idile strukturnim i stilskim sredstvima. Kao i uvek kod Foknera, tradicionalni elementi, u ovom slučaju porodičnog/generacijskog romana i hronotopa razaranja idile iskorišćeni su u izmenjenom okviru i glavni njihovi efekti proizlaze iz ove izmeštenosti. Naime, ono na šta se nedovoljno obraćala pažnja, a od čega u stvari treba početi, jeste svrha ove metafizike vremena – po našem mišljenju, ona predstavlja inovativan način za rekreiranje izgubljenog idiličnog sveta.

### 3.3. Rekreiranje idiličnog sveta

Svojim u to vreme inovativnim pripovednim postupcima – birajući tehniku toka svesti da prikaže pogled na svet intelektualno hendikepiranog Bendžija i neurotičnog i suicidalnog Kventina Fokner uspeva da dočara specifičan doživljaj vremena koji na poseban način gradi hronotop razorene idile. Idilični svet koga više nema nije smešten u idealizovanu prošlost početaka i vrhova, već neprestano neočekivano iskrsava u

---

75 Neke od tih razloga sumira Bauer na početku svog članka: „Teorije se razlikuju međutim u pogledu toga šta tačno iz Kedinog odnosa sa Doltonom je toliko poražavajuće za Kventina: neki veruju da je to Kedinog gubljenje nevinosti, simbola porodične lasti; drugi misle da je to što je Kventin izgubio Kedi zbog drugog čoveka; treći tvrde da je u pitanju Kventinov strah da će zaboraviti svoj bol zbog Kedinih dela; a četvrti pak zaključuju da je to otkriće njegove sopstvene impotencije i impotencije kodova po kojima živi“ (Bauer 2000: 70).

Bendžijevoj svesti, prizvan asocijacijama, i eruptivno izbija u Kventinovoj, provociran njegovim opsesivnim razmišljanjima i izgoneći njegovu sadašnjost. Sartr je zaista bio u pravu kada je rekao da se Foknerova vizija u *Buci i besu* može uporediti sa onom koju ima čovek kad u otvorenom autu gleda unazad, jer mu sadašnjost – slike koje mu promiču pred očima, liče na treperenje, bezoblične senke i konfete svetlosti, dok jedino prošlost – slike na odstojanju imaju čvrste i jasne obrise. Jedino što je pogrešno razumeo Foknerovu motivaciju u primeni ovog postupka. Fragmentirane i zbrkane slike iz Bendžijevog i Kventinovog poglavlja takve su jer je pisac namerno želeo da iz njih izdvojimo samo jednu jasnu sliku – sliku idilične prošlosti. Taj idilični svet oličen je u odsutnosti Kedi, koja predstavlja najbliskiju i najtopliju ličnost iz Bendžijevog i Kventinovog detinjstva, provedenog u bezbrižnoj igri na imanju i u porodičnom domu, dok su još svi bili na okupu. Ovo je verzija idiličnog hronotopa u kojoj Bahtin prepoznaje izvesnu filozofsku (rusoovsku) sublimaciju – u njemu se razarani idilični svet ne prikazuje kao deo sve dalje feudalne prošlosti, već se „u prvi plan uzdiže duboka čovečnost samog idiličnog čoveka i čovečnost u međuljudskim odnosima, zatim integritet idiličnog života, njegova organska povezanost s prirodom“ (Bahtin 1989: 361). Većina scena u kojima se Bendži i Kventin prisećaju Kedi smeštena je u prirodnom okruženju – u potoku i pašnjaku na kome su se kao deca igrali ili dvorištu u kome su izvodili nestašluke, poput penjanja na krušku sa koje su špijunirali odrasle. Za Bendžija Kedi je istovremeno sinonim za topao ljudski odnos i za prirodu. „Kedi je klekla i obavila ruke oko mene i svoje hladno lice koje je zračilo pritisla uz moje. Mirisala je kao drveće.“ (Faulkner 2001: 30). Ona jedina pokušava da uspostavi istinski dijaloški odnos sa Bendžijem, stalno mu upućujući pitanja i simulirajući razgovor, uprkos tome što je svesna njegovog hendikepa – kao u slučaju kada uspeva da pogodi da ga iritira njen parfem<sup>76</sup>. „„Ah.“ rekla je. Spustila je bočicu i prišla mi i zagrlila me. „To je dakle. Pokušavao si da to kažeš Kedi a nisi mogao da joj kažeš. Želeo si, ali nisi mogao, je li da da nisi mogao. Razume se da Kedi neće. Razume se da Kedi neće. Pričekaj samo da se obučem.“ (61). Idilični svet je za Bendžija istovetan sa emotivnom investiranošću u Kedi, pa otud i životnost i upečatljivost sećanja iz vremena dok je ona

---

76 Ovu važnu činjenicu Kedinog dijaloškog odnosa prema Bendžiju istakla je Stejsi Barton u svojom bahtinovskom čitanju *Buke i besa*, o kome je bilo reči u Uvodu (1.3.)

još živela u porodici. To je ujedno i centralna poruka Bendžijevog poglavlja – razlog zašto Fokner priču o Kompsonovima uvodi kroz monolog jednog idiota nije samo da bi čitaoca zaintrigirao i strukturalno ga uvukao u konstruisanje priče, već pre svega stoga što mu je stalo da iz zbunjujućeg kaleidoskopa njegovog unutrašnjeg života ponese jedan važan opšti utisak. Bendžijevo poglavlje je naime najneposredniji izraz nostalgije za jednim svetom, oličenim u Kedi. Kao što ističe Lorens Tomson (Lawrence Thompson):

Benovo naizgled haotično sanjarenje u prvom poglavlju *Buke i besa* Fokner je tako smislio da bi usmerio pažnju ne samo na fragmente čitave priče o Kompsonovima, već posebno na Bendžijevu sve-obuzimajuću ljubav prema Kedi koja je postojala i (kao i ogledalo) sada je nema. Njeno prisustvo je radost za Bena; njeno odsustvo je njegova tuga; njen mogući povratak je nada. (Thompson u Hoffman, Vickery 1963: 214)<sup>77</sup>.

Kventinov idiličan – idealizovan svet takođe je oličen u sećanjima vezanim za Kedi. I u Kventinovim sećanjima Kedi je u simbiotskom odnosu sa prirodom, samo što zbog podvojenosti njegove svesti ove asocijacije uzimaju vid dva suprotna ekstrema, po liniji viktorijanskog morala, te su slike ili idealizovane (u asocijacijama na venčanje, ona istrčava pravo iz ogledala, iz oblaka mirisa, okružena ružama (Faulkner: 92)) ili manihejski unižene (kada je naglasak na nagonskom i na seksualnosti: „*zašto moraš to da činiš kao crnkinja po poljima jarcima mračnim šumama raspaljenim skrivenim pomamnim po mračnim šumama*“ (106)). Najduža scena iz njegovog poglavlja u kojoj se on i Kedi svađaju zbog Doltona Emza, ležeći u potoku, stilski je oblikovana kao pesma u prozi i po svemu nalikuje na susret, svađu zbog ljubomore i međusobno poveravanje dvoje ljubavnika, pa čak, kako se često ističe, simulira i seksualni čin. U toj

---

77 Iako se slažemo sa Tompsonom kada je reč o suštinskoj poruci Bendžijevog poglavlja, drugačije tumačimo strukturu podelu *Buke i besa*. Tompson naime smatra da pozitivni uglovi gledanja Bena i Dilsa „bukvalno i simbolično stavljaju u zgrade i sadrže dva negativna ugla gledanja koja reflektuju Kventin i Džejson u drugom i trećem poglavlju“, čime je pojačana glavna tematska antiteza između „efekata samozaljubljenosti koja proizvodi kaos i efekata saosećajne i samopožrtvovane ljubavi koja proizvodi red u ljudskom iskustvu“ (225). Iako je Tomsonov zaključak sasvim validan, u našem čitanju hronotopa razorene idile prva dva poglavlja tematski i stilski su srodna jer daju fragmentirane odbleske idiličnog sveta, dok druga dva, koja su sa njima stilski kontrastirana, prikazuju pustoš razorene idile.

sceni Kventinov i Kedin dijalog isprepletan je, na nekim mestima sasvim neodvojivo, od prirodnog ambijenta u kome se odvija.<sup>78</sup>

lice joj je bilo bleđa mrlja koja se zahvaljujući njenoj kosi izdvajala na belini peska

[...]

prešao je sve okeane obišao je ceo svet onda je govorila o njemu obujmivši svoja mokra kolena lica zabačenog u sivoj svetlosti miris koznjaka videla se svetlost u maminoj i u Bendžijevoj sobi gde ga je Ti-Pi polagao u postelju

[...]

ne valja to što činiš zar ne znaš da ne valja pusti me

kozniak je sipao i sipao kao izmaglica mogao sam da čujem zrikavce kako nas u krugu posmatraju ona je uzmakla obišla me i uputila se drveću (Faulkner 2001: 160-161)

Blekastan je primetio da je u Bendžijevim i Kventinovim sećanjima Kedi izjednačena sa svim prirodnim elementima – zemljom, vatrom, vetrom, a pre svega vodom. Hronotop razorene idile, ostvaren pomoću Kedinog lika, može se povezati i sa jednom od latentnih mitoloških potki *Buke i besa* – sa mitom o Persefoni, koji ima korene u prorodnom ciklusu smrti i obnavljanja vegetacije. Kedin odlazak iz kuće Komponovih da se uda za Herberta Heda simbolički predstavlja otmicu od strane Hada, boga podzemnog sveta. Za njom ostaje pustoš, zbog žalosti njene majke Demetre, boginje plodnosti (kako fizička, jer je domaćinstvo u vreme kada Kedi tu više ne živi ostalo i bez pašnjaka koji je prodat za Kventinovo školovanje, tako i emotivna – pre svega u srcima Bendžija i Kventina; takođe, Kventin izvršava samoubistvo upravo nakon Kedinog venčanja). Kao što ukazuje Tomas Mekhejni, aspekti priče o Persefoni se evociraju upravo u Bendžijevom i Kventinovom poglavlju (McHaney u Bloom 2008:

---

78 Zanimljivo je da je upravo ovaj odeljak Kventinovog poglavlja Fokner napisao u istom kreativnom zamahu kada i Bendžijevo poglavlje. Naime, kao što je Gejl Morison (Gail Morrison) pokazao na osnovu detaljne analize različitih verzija rukopisa *Buke i besa*, u inicijalnoj verziji drugo poglavlje počinjalo je svadom između Kventina i Kedi u potoku, povodom njenog prvog ljubavnika, Doltona Emza (na šest strana), ali ga je Fokner kasnije premestio, odlučivši da ponovi strukturalni obrazac iz Bendžijevo poglavlja, koji će potom takođe primeniti i u Džejsonovom (ne počinje *in medias res*, već ima strukturu jutro-podne-veče određenog dana). (Morrison u Bloom 2008: 16-17)

164)<sup>79</sup>. Tematska i stilska srodnost prva dva poglavlja u smislu živog evociranja sećanja na Kedi na takav način da se maltene re-kreira njena prisutnost (s obzirom na specifičnost Bendžijevog i Kventinovog unutrašnjeg preživljavanja), koja je u oštrm kontrastu sa druga dva poglavlja u kojima Kedi ne živi više među Kompsonovima i u kojima preovlađuje realistična distanca ili hladan stav prema njoj mogu se simbolički povezati sa smenom sezona u mitu o Persefoni, jer je njena majka uspela da je otme od Hada, ali samo na prvih šest meseci u godini, dok je narednih šest meseci Persefona prinuđena da se vraća u podzemni svet.

Blekastan u svom tumačenju Kedinog lika takođe potvrđuje dve crte koje smatramo važnim za rekreiranje idiličnog sveta – neposrednost i utopijski kvalitet prikaza Kedi. On primećuje izuzetnu živost i plastičnost sećanja kojima se Kedi rekreira.

Drveće, voda, sumrak, orlovi nokti – sve slike prirode povezane sa Kedi, daleko od toga da privlače pažnju na sebe na način simbola, čini se da izrastaju iz plodnog tla subjektivnog iskustva, dok su istovremeno nerazdvojno povezane sa osetilnim svetom. Nikad se ne stvrđavaju u fiksne obrasce alegorije, njihov višestruki simbolizam proizlazi iz dinamične razmene između jastva i njegovog okruženja. (Bleikasten 1990: 1531)

Blekastan upozorava da i pored toga što Kedi predstavlja stvaran lik i imamo dovoljno informacija da o njoj izgradimo sliku kao o stvarnoj osobi, njenoj psihologiji i moralnosti na primer, to bi značilo promašiti Foknerovu poentu. Njegovo tumačenje Kedinog lika takođe stavlja naglasak utopijsku crtu, koju tumači kao poruku Foknerove književne estetike.

Kedi je bila neuhvatljiva za njenog tvorca; takva je i za svoju braću u romanu, i takva mora ostati za čitaoca. Ona se ne može ocenjivati istim kriterijumima kao i drugi likovi, jer u krajnjoj liniji ona pripada drugom prostoru, onome što se može nazvati utopijom romana. „Istinski život je odsutan“, pisao je Rembo. Kedi je patetičan emblem tog željenog drugog života, dok njena sudbina bolno potvrđuje njegovu nemogućnost u svetu otuđenja i bolesti [...] Njena

---

<sup>79</sup> O mitu o Persefoni u *Buci i besu* vidi takođe Doreen Fowler u Fowler, Abbadie 1991:140-156.

prisutnost/odsutnost u centru i na periferiji romana signalizira neispunjenost piščeve želje, kao i neizbežnu nedovršenost njegovog dela. (Bleikasten 1990: 1554).

Mi međutim ne bismo proterali Kedi u tako daleku utopiju kao što je neuspeh jezika da izrazi iskustvo. Takva tumačenja se uglavnom zasnivaju na Foknerovim autobiografskim izjavama o tome da mu je lik Kedi bio suviše dragocen da bi ga direktno prikazao (te je zato odabrao da je prikaže kroz monologe trojice braće Komponovih), da je predstavljala njegovu čežnju za sestrom koju nikada nije imao i za ćerkom koju je izgubio po rođenju ili o tome da je, kao njegovo najzahtevnije spisateljsko čedo, ovaj roman predstavljao njegovu težnju za književnim savršenstvom (njegovu „rimsku vazuu“)<sup>80</sup>. Stejsi Barton je u svom bahtinovskom čitanju *Buke i besa* ukazala da je neophodan oprez kod ovakvih tumačenja, jer se u prevelikoj meri oslanjaju na Foknerov autorski glas kojim je naknadno pokušavao da kontroliše svoj inicijalno raznorečni i polifoni roman<sup>81</sup>. Kedi je bila važna, ako ne i najvažnija osoba u životu Bendžija i Kventina, a njene osobine učinile su je pogodnom postane simbol svega što su izgubili u odnosu na period detinjstva (ne samo topline i sigurnosti, već i porodične časti i boljeg materijalnog statusa), pa i projekcija onog što nikada nisu imali. Kao što je Bahtin istakao, idila poznaje ovaj mehanizam kojim se ceo sistem vrednosti, čitav jedan svet može personalizovati i svesti na međuljudske odnose.

Pored toga što je specifičnom konstrukcijom monologa Bendžija i Kventina (pre svega smenom vremenskih planova) Fokner izgradio utisak kontinuiranog javljanja i nestajanja – istovremene prisutnosti i odsutnosti idiličnog sveta, on je ovaj efekat dodatno pojačao i na planu širih kompozicionih celina, stilskim kontrastima između poglavlja romana. Naime, kako je još Bruks istakao, prva dva poglavlja „po opštoj strukturi podsećaju na dela o raspoloženju, čak i na pesme o raspoloženju, pre nego na

---

80 O ovim i drugim Foknerovim izjavama kojima je mitologizovao *Buku i bes*, vidi npr. kod Dejvida Mintera ili Blekastana (Minter 2001, Bleikasten 1990).

81 Barton ističe da je Fokner u naknadnim izjavama i intervjuima nastojao da mitologizuje *Buku i bes* pripisujući joj centralno i misteriozno mesto u svojoj karijeri i pri tom namećući sopstvena tumačenja likova (posebno u Dodatku dodatom 16 godina nakon objavljivanja romana). Primećujući da je kritika velikim delom nekritički usvojila ovaj naknadno dodati autorski glas, Barton šaljivo primećuje da autor u foknerovskim studijama izgleda nikada nije umro. (Stacy Burton: „Rereading *The Sound and the Fury*“, 2001)



narativne transakcije“ (Brooks 1963: 345)<sup>82</sup>. Specifičnim stilom u prva dva poglavlja Fokner nam je otvorio prozor u idilični svet, dok poslednja dva predstavljaju otrežnjenje. Iako u prvom poglavlju vrlo brzo postajemo svesni da stičemo uvid u unutrašnje doživljaje jednog idiota, ljudskost i toplina sveta koji nam on dočarava čine da na trenutak zaboravimo njegovu intelektualnu uskraćenost, u toj meri da realističan opis Bendžijevog spoljnog izgleda, koji Fokner daje tek u četvrtom poglavlju, zvuči kao gruba defamilijarizacija:

Čula je korake kroz trpezariju, a onda su se vrata rasklopila i pojavio se Lester, a za njim jedan grmalj koji kao da je bio sazdan od neke materije čije čestice nisu htele ili nisu mogle da se slože jedna s drugom niti sa skeletom koji je nosio. Lice mu je bilo ćosavo i kao u mrtvacu; pateći i od vodene bolesti, vukao se i gegao pri hodu kao pripitomljen medved. Kosa mu je bila svetla i nežna, glatko očetkana niz čelo kao deci na starinskim fotografijama. Imao je jasne oči, pitome i bledoplave kao poljsko cveće, debela donja usna mu je visila opuštena, i sluzila pomalo. (Faulkner 2001: 269)

Naša zatečenost se pak pretvara u potpunu nevericu u poslednjoj sceni romana u kojoj je Bendži prikazan u najekstremnijoj manifestaciji svoje intelektualne ograničenosti i rigidnosti, dok užasnuto urla u momentu kada Lester sa kolskom zapregom skreće ulevo umesto udesno<sup>83</sup>. Smatramo da se snažan efekat ove defamilijarizacije najbolje može objasniti kontrastom sa verno rekreiranim idiličnim svetom. Predstavu o Bendžiju smo naime inicijalno izgradili kao deo opšte slike u kojoj su topli ljudski odnosi,

---

82 Harold Blum pak negativno ocenjuje Foknerov stil u prva dva poglavlja, sa stanovišta karakterizacije likova: „Samo je Džejson, od svih Komponovih, dovoljno individualan da se zadrži u sećanju čitaoca. Njegova dikensovska pokvarenost čini Džejsona karikaturom vrednom divljenja, dok se Kventin, Kedi i Bendži utapaju u kontinuum, figure misli za koje Fokner nije uspeo da nađe neizbežne figure govora“. (Bloom 2008:1)

83 Poznato je da u drugim interpretativnim okvirima ova scena dobija sasvim drugačije tumačenje. Tomson tumači Bendžija kao moralni reper, te stoga i ova epizoda predstavlja njegovo simboličko alarmiranje na poremećeni red. Slično tumačenje daje i Singal, koji ovu scenu čak tumači kao „klimaks Foknerovog modernističkog remek dela“, smatrajući da ona izražava Foknerov bolan odnos prema prošlosti Juga (prema Singalu, naime, Bendži nemušto iskazuje tugu i moralni stav nakon što mu zbog Lesterovog neočekovanog manevra u vidokrug ulazi statua vojnika Konfederacije).

razumevanje i komunikacija prikazani kao realna mogućnost. U neku ruku se može reći da se tek sa ovom poslednjom scenom u potpunosti raspada idilično jedinstvo kreirano u Bendžijevom poglavlju – neporecivim podsećanjem u čijem umu je stvorena ova afirmativna celina. Naglašavajući kompulsivno i besmisleno insistiranje na ustaljenom poretku ova scena asocira na anti-prirodu, automatizovanost i smrt i ponavlja utisak sa kraja Kventinovog poglavlja – situaciju u kojoj se on rigidno pridržava ustaljenog redosleda dok se pedantno doteruje za susret sa smrću. U tom završnom momentu sa užasom shvatamo da smo upravo bili svedoci poslednjeg dana u životu jednog samoubice. Potpuno siva i makabrična atmosfera nas međutim još više obuzima nakon primedbi gđe Kompson o Kventinovom samoubistvu i Džejsonovog crnog humora na tu temu, najviše zbog sebične i materijalističke perspektive iz koje oni posmatraju ovaj Kventinov tragičan čin, zbog koga su izgubili člana porodice.

Kada je reč o atmosferi četvrtog poglavlja, nasuprot gledištima koja ga tumače kao pozitivno završavanje/uokviravanje romana (dajući centralnu važnost propovedi velečasnog Šegoga), složili bismo se sa Blekastanovom analizom (iz članka sa indikativnim naslovom: „Uskrs bez uskrsnića?“<sup>84</sup>) u kojoj on upozorava da stil i jezik kojima se opisuju likovi i fizičko okruženje u četvrtom poglavlju navode na suprotan zaključak, ilustrujući to citatom iz romana o naslikanoj kartonskoj crkvi na ivici „spljoštenog“ prizora pejzaža.

To je zaista tmuran predeo, „pusta zemlja“ koju je proleće zaboravilo, i njena jalovost, razbijenost i otrcanost neobično podsećaju na prljava predgrađa Nove Engleske u kojima je Kventin šetao sa malom Italijankom na dan svog samoubistva. I kao i u Kventinovom monologu, javlja se sumnja da je ovaj svet lišen svoje supstance, da nije ništa više od optičke iluzije postavljene na ivici ambisa ili filmični, obmanjujući dekor koji maskira ništavilo [...] ( Bleikasten u Bloom 2008: 45).

U tom smislu bi se propoved velečasnog Šegoga, budući da je reč o mističkom otkrovenju dostupnom samo crnačkoj hrišćanskoj zajednici, mogla tumačiti kao jedan od mehanizama kontrasta kojim se naglašava svet razorene idile Kompsonovih. „U

---

84 Bleikasten u Bloom 2008: 41 - 66.

registru imaginarnog, mit je za poslednje poglavlje romana ono što je mašta za prethodne. Prilično nalik mašti, mit je kreiranje ljudske želje koja negira vreme i smrt.“ (Bleikasten u Bloom: 59). Takođe, ova želja je i želja za autentičnim ljudskim odnosima, jer kao što kaže Blekastan, u etimologiji reči religija je veza – veza koja spaja čoveka sa čovekom i čoveka sa Bogom (60).

Opšti utisak koji stvara unutrašnja struktura monologa iz prva dva poglavlja (naizmenični intervali bleska i gubljenja idiličnog sveta) rekreira se, u vidu okvirnog *mise-en-abyme* i na planu kompozicije romana: Osećamo se kao da je nam je Fokner najpre odškrinuo prozor u ovaj svet, da bi ga potom grubo zalupio pred našim nosom. U analizi sa aspekta Bahtinovog hronotopa razorene idile još jednom se dakle potvrđuje jedinstvo tematike i forme koje je tako genijalno ostvareno u Foknerovom delu, a na koje je prvi ukazao Konrad Ejken<sup>85</sup>. Oštar kontrast između dva vremenska plana – tragične krize od pre dvadeset godina i njenih efekata danas izvanredno je podvučen stilskim i kompozicionim inovacijama *Buke i besa*, koje ujedno dočaravaju dva stadijuma razaranja idile. U nasumičnim sećanjima Bendžija i kompulsivnim reminiscencijama Kventina naslikani su odblesci jednog već izgubljenog sveta, dok duhovno osiromašenje Džejsonovog monologa i „realizam“ Dilsinog<sup>86</sup> poglavlja prikazuju njegove ruševine. Sartr je bio sasvim u pravu kada je rekao da se ovaj roman ne može ispričati drugačijim redosledom, jer bi to onda bio drugačiji roman.

U romanu koji po oceni kritičara predstavlja njegovo prvo modernističko remek delo, Fokner je, eksperimentišući sa književnom formom, inovirao i tradicionalni hronotop razaranja idile, karakterističan za porodični roman i roman generacija. Glavne hronotopske celine: idila – razorena idila ovde nisu izgrađene hronološkim sledom, već

---

85 Aiken, Conrad. „William Faulkner: The Novel as Form“ u: Hoffman, Vickery 1963.

86 Ustalo se naziv „Dilsino poglavlje“, iako tačka gledišta četvrtog poglavlja ne pripada crnoj sluškinji Kompsonovih (poglavlje samo počinje njenim opisom). Kao što kaže Blekastan, nije u pitanju ni sveznajući narator, ni nepristrasni posmatrač. „Narativni pristup je onaj koji nalazimo u mnogim Foknerovim romanima: slobodan i fleksibilan, koji budno drži pažnju na onome šta se dešava, dok se istovremeno angažuje u procesu tumačenja“ (Bleikasten u Bloom 2008: 41). Blekastan to dalje ilustruje ukazujući na ponavljanje komparativno-kondicionalnih rečenica ili reči i fraza koje označavaju nesigurnost.

su iz takoreći namerno izlomljenih delova rekreirane stilskim i strukturnim sredstvima. Naime, u ispretumbanim epizodama koje čine siže romana u prva dva poglavlja se stilskim i strukturnim sredstvima (mitološkim obrascima, ponavljanjem slika i simbola, tema i motiva) rekreira idilični svet, podriven nostalgijom zbog gubitka, dok se u druga dva prikazuje razorena idila. Inovacije u hronotopu nastaju kao rezultat Foknerovih inovacija na planu romanescne forme i narativnih tehnika, i dodatno su pojačane na tematskom planu, odnosno likova prema vremenu.

### 3.4. Drevna susedstva

Bahtin je idilični hronotop shvatao kao idilični tip vaspostavljanja folklornog vremena i drevnog kompleksa motiva koji su na pretklasnom zemljoradničkom stadijumu razvoja ljudskog društva činili integralnu celinu, odražavajući jedinstvo ljudske zajednice i njenu harmoniju sa prirodom. U *Buci i besu* kritičari takođe prepoznaju ove osnovne i drevne motive, primećujući da oni grade tematsku srodnost sa *Dok ležah na samrti*: kao što napominje Tredel (Nicolas Tredell), oba romana se „neustrašivo hvataju u koštac sa fundamentalnim fenomenima – rođenjem, seksualnošću i smrću“ (Tredell 1999: 7). Takođe, oba romana su usko fokusirana na porodične odnose, skoro sasvim izolovane od društveno-istorijskog konteksta, i u njima te osnovne realnosti ljudskog života dobijaju posebnu težinu, pa čak i mitske proporcije.

Prva dva poglavlja *Buke i besa*, u kojima se rekreira idilični svet, dele ove zajedničke drevne motive (seksualnost, rođenje (trudnoća), venčanje, smrt, priroda), ali se sa prelaskom sa Bendžijevog na Kventinovo unutrašnje doživljavanje dominantna čitave slike menja – kod Bendžija celinu ipak uokvirava život, uspostavljavajući jedinstvo između ovih drevnih motiva, dok je kod Kventina dominantna smrt, koja stvara nepremostive kontraste. Bendžijeva ograničena mogućnost rezonovanja onemogućava povlačenje oštih granica i smrt prikazuje kao deo života, omogućavajući da osetimo neko zaboravljeno srodstvo između ovih motiva. Na primer, scena u kojoj se Kedi penje na krušku da bi videla i ostaloj deci prenela na koji način se to odrasli odnose prema smrti, u momentu kada Froni šapuće „Šta vidite“, u Bendžijevoj svesti se pretapa u scenu sa Kedinog venčanja: „*Ja sam ih video. Onda sam video Kedi sa cvećem u kosi, i s jednim dugačkim velom sličnim blistavom vetru. Kedi. Kedi.*“ (Faulkner 2001: 58).

Blekastan ukazuje da, budući da narativni red Bendžijevog poglavlja nije sintagmatski (metonimijski) već paradigmatički (metaforički),

scene ili delovi scena koji su odvojeni u vremenu teže da se grupišu i da formiraju lance na osnovu njihovih zajedničkih elemenata [...] A ovi lanci su pak sa svoje strane integrisani u veće komplekse značenja. Tako povezivanje četiri epizode smrti sa Kedinim venčanjem ukazuje na sličan značaj ovih događaja za Bendžija u smislu gubitka i najavljuje metaforičko izjednačavanje seksa i smrti koje je u osnovi drugog poglavlja. (Bleikasten 1990: 1901)

Metaforičko povezavanje u okviru većih kompleksa značenja možemo objasniti i kao rekreiranje arhetipskog izvora, jedinstva bahtinovskog folklornog hronotopa.

Scena u kojoj se Kedi penje na krušku se po Blekastanu može čitati „kao emblem dvojnog otkrića: seksualne razlike i smrti“ (1386). Izjednačavanje ova dva fenomena nije samo metaforično, već i metonimijsko:

Kada je reč o ultimativnim objektima dečje znatiželje, oni su jasno označeni kao smrt i seks, ali poenta je da u prostornom obrascu scene braća stoje prema Kedi kao Kedi prema prozoru, sugerišući virtuelno izjednačavanje seksa (prljave gaćice) sa smrću (bakin pogreb). (Bleikasten 1990: 1386).

Celokupan stil Bendžijevog poglavlja imitira život koji ide napred: preovlađuje jezik osetilnog iskustva i uverljivi, životni dijalozi, a sretni i tužni epizode neumoljivo smenjuju jedna drugu. (Inače, kritičari su često naglašavali i „objektivnost“ Bendžijevog prikaza upoređujući ga sa kamerom i ističući da on pretenduje da prikaže neposredno, nereflektovano iskustvo). Iako je idilično jedinstvo donekle podriveno samim kontekstom, jer je uprkos vedrom i životnom tonu celine čitalac u pozadini svestan činjenice da je reč o sećanjima jednog idiota, celovitost Bendžijeve slike ipak ostaje očuvana do poslednje scene romana.

U Kventinovom poglavlju takođe srećemo nizove istih drevnih motiva (npr. seksualnosti i smrti, seksualnosti i prirode), ali je njihovo jedinstvo sve vreme podrivano nasilnim cepanjem toka percepcije ili rezonovanja i erupcijom nihilističkih opsesija u Kventinovoju svesti. Kao i u drugim aspektima, i u ovom pogledu su crnci prikazani kao protivteža Kventinovom podeljenom umu, pa tako crnac Luis Hačer snažno evocira jedinstvo čoveka sa prirodom karakteristično za folklorni hronotop.

Njegovo primitivno, gotovo magijsko verovanje „da može da odvрати katastrofu prosto tako što će se starati da njegov fenjer bide čist“ protivteža je Kventinovom rascepu i „predstavlja, ukratko, alternativni identitet, čvrsto ukorenjen u fizičkoj realnosti i ljudskoj zajednici za kojim belci sa Juga iz dobrih porodica kao Kventin krišom žude – upravo stoga mu se Kventinove misli vraćaju, bezuspešno pokušavajući da probiju barijeru rase kako bi dokučili njegovu tajnu“ (Singal u Bloom 2008: 93).

Razlika u tretiranju drevnih susedstava između Bendžijevog i Kventinovog poglavlja je upravo ona koju Bahtin prepoznaje između književnosti renesanse (npr. Rablea, Bokača, Šekspira) i romantizma i simbolizma. Bahtin kao kontrast Rableu navodi jednu Poovu renesansnu novelu (*Bačva amontiljada*) koja obrađuje iste motive, ali u kojoj „izostaje zdrav pobeđnički život koji uokvirava celinu“, tako da ostaju „goli, bezizlazni i zato jezivi kontrasti“ (Bahtin 1989: 323). Slične jezive kontraste srećemo u Kventinovim nadrealnim slikama. Njegova slika smrti kao „ličnog i naročitog prijatelja“ njegovog dede, koji zajedno sa njim, „na jednoj uzvišici iza kedrova“ sedi i razgovara „čekajući na staroga pukovnika Sartorisa da sedne sa njima“ (Faulkner 2001: 181) savršeno bi pristajala kontekstu idile i nekom dostojanstvenom starcu koji u smiraj života prihvata svoj skori kraj kao deo prirodnog i generacijskog ciklusa. Kada pak shvatimo na kakav sastanak se detaljno sprema ovaj senzitivni i inteligentni mladić, opsednut pedanterijom (vrativši se u poslednjem času, kad se već uhvatio za kvaku, da opere zube i brinući da očetka svoj šešir) i opsesivno pazeći da ne zakasni kao da ga čeka voljena dragana, obuzima nas ništa manji užas nego u Poovoj priči u kojoj junak svog protivnika živog zazidava vinskom podrumu za vreme karnevala, gde je poslednje što ovaj čuje smeh i zvon lakrdijaških praporaca (Bahtin 1989: 323). I mi se osećamo kao da smo prevarom namamljeni u isti takav podrum, uprkos Kventinovim zloslutnim nagoveštajima kroz čitavo poglavlje, jer smo i za vreme njegovog monologa uspevali da iz izlomljenih fragmenata sagradimo sliku jednog divnog, mada izgubljenog sveta<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Interesantno je da Sartr takođe detektuje ovu Foknerovu prevaru, to jest „nepoštenje“ koje on u sklopu svog argumenta tumači kao manevar kojim Fokner svojim likovima oduzima budućnost, odnosno mogućnost delanja i slobode. Ova prevara je omogućena vremenskom perspektivom koju je Fokner odabrao kako bi predstavio unutrašnji život već mrtvog čoveka – birajući kao sadašnjost infinitezimalni trenutak smrti: „Tako, kad Kventinovo sećanje počinje da ređa njegove uspomene [...] – on je već mrtav. Tolika veština, da kažemo istinu, toliko nepoštenje, imaju dakle samo jedan cilj: da zamene intuiciju budućnosti koja autoru nedostaje“ (Sartr 1984: 192). U ovom kontekstu je indikativan i odnos identifikacije/distance između čitaoca i različitih naratora u *Buci i besu*. Blekastan ističe da, za razliku od

Kada je reč o Bendžijevoj celini, ona se potpuno raspada tek u poslednjoj sceni romana, što je takođe izvanredan Foknerov zahvat – da stvorenu iluziju – iluziju u čijem stvaranju smo i sami učestvovali (zbog strukturnih zahteva Bendžijevo poglavlja) na izvestan način čuva nenarušenu do samog kraja, kroz svu golgotu trećeg i četvrtog poglavlja, da bi nam je onda grubo oduzeo. „Skrenuvši na pogrešnu stranu“ Fokner nas ostavlja ništa manje ojađenim nego Bendžija.

Kao što je još Sartr uvideo, glavno značenje *Buke i besa*, metafizika koja krije ključ njegove estetike i forme, može se iskazati kao metafizika vremena. Na Bahtinovom tragu mi bismo ovu metafiziku pak preimenovali u hronotop, konkretno hronotop razorene idile. Kritičari su već primetili da kada je optužio Foknera da je „obezglavio“ vreme oduzevši mu budućnost, Sartr je neopravdano izjednačio Foknerovo viđenje vremena sa Kventinovim<sup>88</sup>. Mi pak smatramo da se na zamerke koje Sartr upućuje američkom romanopiscu može odgovoriti u kontekstu Foknerovog pokušaja da na inovativan način realizuje jedan tradicionalni žanrovski hronotop. U kontekstu prikazivanja hronotopa razorene idile mogu se objasniti i opsesivna fokusiranost na prošlost, odnosno ukidanje budućnosti, kao i specifična priroda sadašnjosti u *Buci i besu*. („Ova nedefinljiva sadašnjost; ove iznenadne invazije prošlosti; ovaj afektivni poredak suprotstavljen racionalnom poretku kome, iako je hronološki, nedostaje realnost“ (Sartre 1984: 229)).

Fokner je uvideo da nema boljeg načina da istakne sumornu sadašnjost razorene idile nego da rekreira izgubljeni idilični svet i dozvoli da ga na trenutak iskusimo, jer će time do neizdrživosti pojačati osećaj nostalgije i gubitka. Njegov genijalni potez predstavlja odabir prva dva pripovedača u čijoj svesti (pa tako i u svesti čitaoca, koji nema distancu jer je pripovedanje u prvom licu<sup>89</sup>) taj svet biva najneposrednije i

---

Džejsonovog monologa, u kome je „mogućnost identifikacije podrivena ironijom romanopisca“, sa Kventinom se najpre identifikujemo, a tek kad bolje razmislimo počinjemo da kritički posmatramo lik“ (Bleikasten 1990: 2759)

<sup>88</sup> Vidi npr. pretposlednji pasus poglavlja *Of Time and the Unreal; Quentin's Time*. (Bleikasten 1990: 2465).

<sup>89</sup> Fokner je takođe, pojačavajući čitačevo angažovanje u stvaranju smisla u Bendžijevom poglavlju dodatno pojačao njegov „osećaj vlasništva“. Vidi između ostalih: Owen Robinson, prvo poglavlje *Creating Yoknapawpha* (2006).

najrealnije rekreiran. U Bendžijevom i Kventinovom monologu taj idilični svet je suštinska realnost koja ima smisla i čiji afektivni poredak je jedini supstancijalan – bleđa sadašnjost je zaista uljez koji nas odnekud neobjašnjivo spopada. Kada potom dobijemo čvrste signale da je reč o nepostojećoj celini, kreiranoj u mozgu jednog idiota i samoubice, sekundu pred smrt, i dalje ne pristajemo da uspostavimo pravi, hronološki poredak. Čežnja zbog gubitka je toliko intenzivna, a „pusta zemlja“<sup>90</sup> trećeg i četvrtog poglavlja toliko sušna, da poprima nadrealni kvalitet. Nije stvar u tome da nas metafizika romana sprečava da uspostavimo pravi poredak između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, već sasvim neočekivano, prevareni Foknerovim majstorskim zahvatom, nalazimo sebe u situaciji da, poput Bendžija i Kventina, ni ne želimo da ga uspostavimo.

---

90 Poređenje *Buke i besa* sa Eliotovom *Pustom zemljom* je opšte mesto u kritici. Vidi, između ostalog: Robert Penn Warren 1966: 269, Donald Kartiganer 1979:135, Andre Bleikasten u Bloom 2008: 45.



## 4. Hronotop u *Avesalome, Avesalome!*

### 4.1. Odnos prema istoriji i Jugu u *Avesalome, Avesalome!*

U *Buci i besu* Fokner je primarno na terenu porodičnog romana i romana generacija, tematika i siže ograničeni su na ovo usko polje i nije jednostavno razlučiti šta nam ovaj roman govori o Foknerovom rodnom Jugu. Klint Bruks, koji primećuje da „pad porodice Kompson predstavlja vrstu degeneraciju koja se može javiti, i koja se javljala bilo gde, u bilo koje vreme“ smatra da važnost južnjačkog mizanscena leži u tome što se ova degeneracija mnogo jasnije i bolnije ocrtava u patrijarhalnom društvu, koje je usredsređeno na starinske vrednosti i na porodicu (Brooks 1963: 341). „S obzirom da su Kompsonovi bili posvećeni starinskim idealima – uključujući tesnu lojalnost porodici, kućnu negu o defektnoj deci, i nevinost neudatih ćerki – raspad porodice ima veći efekat“ (Brooks 1963: 341). Međutim, u svom neprestanom produbljivanju istih tema, Fokner će pokušati da tragediju Kompsonovih na eksplicitniji način obogati južnjačkim značenjem. U pismu izdavaču Harisonu Smitu, za koje se procenjuje da datira iz februara 1934. (dve godine pre objavljivanja *Avesalome*), Fokner jasno navodi razloge zbog kojih koristi Kventina Kompsona u svom novom romanu:

Kventin Kompson, iz *Buke i besa*, pripoveda je [Satpenovu priču], ili je sklapa; on je protagonist tako da to nije potpuni apokrif. Koristim ga jer je to neposredno pre nego što će počiniti samoubistvo zbog svoje sestre, i koristim gorčinu koju je projektovao na Jug u obliku mržnje prema njemu i njegovim ljudima da bih izvukao više iz same priče nego što bih postigao sa istorijskim romanom. (Faulkner prema Dalziel 1992: 11)

Dakle, Fokner je nastavio da istražuje na koje sve načine temu propadanja porodice i degeneracije kroz naraštaje može da iskoristi kao parabolu propasti njegovog voljenog Juga. Kao najuspešniji pokušaj pokazaće se *Avesalome, Avesalome!*, gde je temu uspona i propadanja – jedne druge porodice – izrazio kroz eksperimentisanje sa romanesknom formom, pomerajući granice romana i pružajući dotad neviđenu vizuru za sagledavanje prošlosti i za sudar starog sa novim Jugom.

Zanimljivo je da u *Avesalome, Avesalome!*, Foknerovom romanu koji se od svih njegovih dela smatra u najvećoj meri istorijskim, odnos prema istoriji ostaje sasvim neproziran. Ako bismo neupućenom čitaocu želeli da u jednoj rečenici sumiramo o čemu se radi u tom maestralnom, i možda najboljem Foknerovom delu, rekli bismo da je u njemu, iz ugla nekoliko naratora, ispričana priča o jednom južnjačkom plantažeru, njegovom uzbudljivom životnom putu od siromaštva do bogatstva, kao i o njegovoj konačnoj propasti i tragediji njegove porodice. Međutim, ako bismo pri tom propustili da ga upozorimo na izrazito složenu i nepristupačnu formu i stil romana, izostavili bismo da pomenemo ključno obeležje *Avesalome*. Dok se mozaik priče gradi postepeno na osnovu ograničenih perspektiva različitih naratora, dodatno se problematizuje sama mogućnost razumevanja prošlih događaja. Tema odnosa prema prošlosti i formalna i stilska složenost čine minimalni zajednički imenitelj *Avesalome* oko koga postoji saglasnost u kritičkoj literaturi, iako svaka dalja analiza ovih elemenata, pa čak i najjednostavniji pokušaj da se oni stave u međusoban odnos otvara niz nepoznanica. Kritičari se spore oko toga da li su složene narativne tehnike romana pomogle u vernoj rekonstrukciji prošlih događaja ili su u većoj meri mitologizovale priču.

Ketrin Ginter Kodat (Catherine Gunther Kodat) na primer prepoznaje da je „traganje za odgovarajućom formom u kojoj bi se izrazio istorijski sadržaj“ (1997: 182) eksplicitno dramatisovano u *Avesalome*, te da postaje ključna preokupacija ovog Foknerovog romana. Ona podvlači formalnu i stilsku kompleksnost i nepristupačnost *Avesalome* kao njegovo distinktivno obeležje, koje bi se moglo sumirati ocenom iz jedne od ranih kritika – da je roman „čudan pre svega zbog zapanjujuće indirektnosti sa kojom je Fokner uspeo da ispriča jednu u osnovi jednostavnu priču“ (Strauss, Harold, citirano prema Kodat 1997: 195), a potom pokušava da predupredi tumačenje *Avesalome* sa pozicije dominantnog ideološkog čitanja modernističkih tekstova, prema kome „različite strategije indirektnosti – složena sintaksa, visoko stilizovana struktura i prekidi u narativnoj sintaksi – služe sveobuhvatnom cilju da se, da parafraziram Džozefa Franka, istorija učini neistoričnom“ (184). Polazeći od Adornovog (Theodor W. Adorno) koncepta negativne dijalektike, „u kome je san o sintezi uvek blokiran nekim ostatkom, nekim viškom, nečim što ga opседа i progoni“ (182), Kodat smatra da *Avesalome* realizuje napor da se misli istorijski u vidu dijalektičkog ostatka na planu sadržaja – u vidu Džima Bonda koji preostaje na kraju romana, ne dozvoljavajući da se

poravnaju svi računi. Na taj način, prema tumačenju Ketrin Kodat, u „Foknerovom visoko modernističkom tekstu, priznati višak koji se ne da asimilovati je sama afričko-američka istorija; najpre prizvana kao neophodan dodatak Satpenovoj priči, ona jača i zahuktava se, da bi na kraju, pred završetak romana, zbrisala sve pred sobom“ (182).

Polazeći od toga da je napor da se misli istorijski i angažovan odnos prema istoriji bitna formalno – sadržajna crta *Avesalome*, predlažemo da zađemo malo dublje u formalne odlike ovog romana i da istražimo u kojim elementima se ova preokupacija još odražava, osim već pomenutog sadržajnog zaostatka. Smatramo, naime, da je određeni nediskurzivni i neasimibilni višak emfatično prisutan i na planu forme u *Avesalome*.

Konkretniju analizu dinamike između narativne forme i odnosa prema prošlosti u *Avesalome* dao je Piter Bruks, u izvanrednom eseju „Neverovatna naracija: *Avesalome, Avesalome!*“<sup>91</sup>. Na osnovu njegove analize, počinjemo da naslućujemo u čemu se zapravo sastoji ta zapanjujuća indirektnost sa kojom je Fokner zaodenuo jednu u suštini jednostavnu priču. Naglašavajući na samom početku da želi da o *Avesalome* govori kao o problemu u domenu naratologije, Bruks upozorava da za kritičara zainteresovanog za narativ, negov oblik i svrhu, ovaj roman predstavlja egzemplarni kamen spoticanja. Problematičnost narativa *Avesalome* Bruks pokazuje iz više uglova. Polazeći od Bartove koncepcije narativa kao kodirane aktivnosti, on nalazi da u slučaju *Avesalome* projuretički i heremeneutički kod, dva pokretača narativa, odbijaju da se sinhronizuju na tradicionalan način. Na primer, nailazimo na određene sekvence radnji ili događaja kojima nedostaje bilo kakav prepoznatljiv okvir za postavljanje pitanja, pa stoga i bilo kakvo jasno nameravano značenje. Neki drugi nizovi radnji se pak odvijaju do samog kraja, stalno prekidani enigmama kojima ih sami naratori dovode u pitanje, pre nego što smo mi, kao čitaoci uopšte u stanju da sagledamo kako se radnja odvija. Bruks se dalje poziva na Ženetovu tripartitnu shemu priča – zaplet – pripovedanje, i zaključuje da u *Avesalome* srednji član nedostaje, te da roman čak postaje jedna vrsta detektivske priče u kojoj je predmet potrage i misterije sam narativni dizajn, ili zaplet.

Citati iz pripovedanja i gđice Roze i g. Komposona sugerišu da s jedne strane postoji priča koju treba ispričati – možda čak i sama Istorija koju treba ispričati, dok s druge strane postoji pričanje i pisanje: ljudi koji pišu i čitaju pisma i

---

91 Brooks, Peter. “Incredulous Narration: *Absalom, Absalom!*” (1982).

dokumenta, i posebno, ljudi koji pričaju; ali nekako ono što treba da leži između  
– priča kao ispričana, narativ sa koherentnim zapletom, hermeneutička rečenica  
– nedostaju. (Brooks 1982: 251).

Tragajući za razlozima njegovog odsustva, Bruks dalje pokušava da narativno značenje potraži u svrsi, upotrebi narativa, budući da se neprekidno pričanje u *Avesalome* opasno približava, kako on kaže, narativu bez motiva. Nema jasnog autoriteta za pričanje priče, pa stoga ne može biti ni umešnosti u njenom tumačenju. Simptomatično je u tom svetlu Kventinovo objašnjenje Rozinog motiva za pripovedanje priče: „To je stoga što joj je stalo da ispriča, mislio je, da bi ljudi koje nikad neće videti i čija imena nikad neće čuti i koji nikad nisu čuli njeno ime niti videli njeno lice to čitali i najzad saznali zašto je Bog dozvolio da izgubimo Rat” (Faulkner 1978: 44). Ovo Kventinovo objašnjenje

pravi skok na nivo Istorije, na fabulu kao na nešto istinski fabulozno: ep o Građanskom ratu, tragediju Južnjačke istorije. Ali direktan skok na taj nivo predstavlja elidovanje posrednog nivoa zapleta, ili koherentno motivisanog i oblikovanog narativa: između Istorije s jedne strane i narativne rekapitulacije s druge, zaplet kao da se izgubio, kao da je bio neuspešan u svojoj ulozi kohezivne veze u narativnoj konstrukciji. (Brooks 1982: 253)

Ne samo kod Roze, već i kod drugih pripovedača, sporan je motiv. Bruks smatra da nema jasnog odgovora na to koji je Kventinov i Šrivov motiv, investiranje u priču, tako da ne uspevamo da razumemo „širi zaplet koji treba da poveže sinove sa očevima, da motiviše ne samo priču iz prošlosti, već i odnos sadašnjosti prema ovoj priči“ (264). Prema Bruksu, *Avesalome* neprestano evocira teme 19-vekovnog romana – genealogije, autoriteta, obrazaca prenosa, da bi ih neumoljivo sve od reda izneverio. Nemogućnost uspostavljanja ove veze ima i šire konsekvence, dovodi u pitanje smisleni prenos značenja kroz priču – „Može li prošlost da govori u sintaktički ispravnoj i razumljivoj rečenici?“ (265). Bruksov zaključak je da na pitanje odnosa prema prošlosti, ili drugim rečima pitanje razumevanja prošlosti iz sadašnje perspektive, *Avesalome* ne daje zadovoljavajući odgovor.

Regenerisanje prošlosti – za koje smatram da je svrha celokupne naracije – možda ne uspeva u *Avesalome*, *Avesalome!*, ukoliko pod regenerisanjem prošlosti podrazumevamo njeno integrisanje sa sadašnjošću kroz koherentan

zaplet motivisan u odnosu na pripovedače. Ipak, nameravano obnavljanje prošlosti može barem da otkrije istoriju prošle želje koja ostaje u sadašnjosti. (Brooks 1982: 267)

U tekstu „Prinuden da veruje: historiografija i istina u *Avesalome, Avesalome!*“<sup>92</sup> Kolin Doneli takođe analizira namerno nesavršene narative kojima se rekonstruiše istorija u *Avesalome*, ali za razliku od Bruksa dolazi do afirmativnog zaključka, verovatno zato što stavlja veći naglasak na intenciju (i želju) naratora nego na koherentnost njihovih narativnih konstrukcija. Na početku svog članka, ona formuliše ključno pitanje *Avesalome*:

Mnogi kritičari tokom poslednjih dvadeset godina, poput Olge Vikeri, Džona Metjuza i Lin Levins, složili su se da *Avesalome, Avesalome!* nije istorija, već pre intuitivna prezentacija istine. [...] Ipak, još uvek preostaje da se razjasni kako to ovaj tekst funkcioniše kao proza, iako se osećamo prinuđeni da ga čitamo i da verujemo u njega kao u istoriju. (Donnelly 1991: 104)

Analize Bruksa i Donelijeve sadrže neke zajedničke momente, ali dolaze do suprotnih zaključaka. Ova razlika bi se mogla posmatrati kao razlika u tumačenju intencije Foknerovog teksta. Donelijeva ovaj roman čita kao Foknerov epistemološki iskaz o prirodi istorijske fikcije, dok Bruks pokušava da među različitim ponuđenim narativnim rekonstrukcijama priče nađe i onu koja bi bila uverljiva za čitaoca, jer po njemu jedino motivisan i koherentan narativ zaista regeneriše prošlost. Za Donelijevu ovaj momenat nije toliko bitan – činjenica da su Kventin i Šriv pronašli narativ koji je uverljiv za njih za nju je dovoljna potvrda mogućnosti rekonstrukcije istorijske istine. Ona se poziva na konstruktivističku teoriju historiografije Hejdene Vajta (White Hayden). Smatra da nakon što je doveo u pitanje tradicionalnu distinkciju između činjenica i fikcije, Fokner sebi postavlja zadatak da pokaže koliku eksplanatornu moć nose različiti modusi istorijske rekonstrukcije i pokazuje da su „istorijska rekonstrukcija i književna imaginacija udružene u potrazi za uzrocima i objašnjenjima koji dovoljno objašnjavaju događaje“

---

92 Donnelly, Colleen E. “Compelled to Believe: Historiography and Truth in *Absalom, Absalom!*” (1991).

(112). U ovom procesu metaistorijske analize sam zdravorazumski pojam istorije biva redefinisana.

Ono što je važno jeste da objašnjenje do kog smo došli – tapiserija izatkana od činjenica, spekulacija, logičkih izvođenja, snova i vizualizacija – čini istorijsku rekonstrukciju mogućom, ukoliko istoriju definišemo kao proces pomoću koga otkrivamo psihološka, moralna, i estetska objašnjenja prošlosti koja nam onda izgledaju neodoljivo uverljiva. (O' Donnelly 1991: 118)

Po mišljenju Doneli, pred kraj osmog poglavlja, kada Kventin i Šriv bivaju bukvalno teleportovani u kamp konfederacijskog puka u vreme pre četrdeset šest godina, oni dostižu tačku psihološke istine (118), čime se završava njihova potraga za objašnjenjima. Ovim pasusom, koji je jedini u celom poglavlju u istorijskom prezentu (*progressive tense*), i predstavlja iskustvo u koje su naratori uvedeni senzacijom, a ne vizuelnim ili auditivnim sredstvima (Fokner inače koristi najsnažniji senzorni okidač – miris) „prešli smo sa slušanja, gledanja i intelektualizacije na osećanje i življenje istorije“ (118). Pri tome je „pravi test za istorijsku rekonstrukciju da li osoba angažovana u istorijskom procesu uspeva da pomoću njega osvetli svoj život i život svojih bližnjih“ (116-117). Donelijeva je uverljivo pokazala da se *Avesalome, Avesalome!* može čitati kao metaistorijski narativ u kome su naglašeni narativni i lingvistički momenti koji će doći u prvi plan tek sa postmodernom historiografijom, i pri tom je registrovala bar dva kulturna činioca iz perioda s početka dvadesetog veka koja su omogućila ovaj donekle preuranjeni historiografski senzibilitet kod Foknera. Pozivajući se na Hejdenu Vajtu, ona navodi da su „Nakon Prvog svetskog rata, intelektualci postali sve više neprijateljski raspoloženi prema istoričarima, koje su optuživali za ‘propadanje senzibiliteta ili volje’“ (108), između ostalog i zato što su, kao što je Niče istakao, vrednost čovekovog delanja premeštali u prošlost, u vreme predaka.

Tako su, prema Vajtu, pisci nakon Prvog svetskog rata kao što su Man i Jejts videli „istorijsku svest“ kao tiransku silu od koje se čovek mora osloboditi kako bi mogao humanistički i kreativno da se odnosi prema sadašnjosti (*Tropi* 39-40). Fokner ne osuđuje jednostavno istoriju kao mnogi od njegovih savremenika, niti je prosto zamenjuje „poetskom istinom“, umesto toga, Fokner temeljno preispituje celokupan poduhvat istorijskog ispitivanja, pretvarajući proces

upoređivanja i prikupljanja podataka u proces istorijske spekulacije i konačno ponovno oživljavajući „istorijsku imaginaciju“ za koju se činilo da je nestala u vreme Prosvetiteljstva. (Donnelly 1991: 109).

U procesu preispitivanja razlike između činjenica i fikcije Fokner između ostalog problematizuje i snove kao izvor saznanja. Naime, narativne tehnike u Rozinom pripovedanju često proizvode kvalitet naracije nalik snu. Na taj način, „Iako njeno sećanje ne prikazuje uvek verno ono što ‘je bilo’, do momenta kada završimo čitanje njenog odeljka, samim načinom predstavljanja, ‘nalik snu’, postajemo uvereni u njegovu snagu da evocira ono ‘što je moglo biti’; postajemo uvereni u njegovu moć da ispita i otkrije psihološke motive likova, da objasni ‘istoriju za nas’“ (111). Kako Doneli primećuje, kada nas Fokner uverava da san može sadržati psihološke istine važnije od proverljivih činjenica, on se implicitno poziva na post-frojdijansku kulturu.

Slično Kolin Doneli, koja problem odnosa fikcije i istorije u *Avesalome* premešta na meta ravan, posmatrajući ga kao problematizovanje istorijskog saznanja, i Mekhejl (Brian McHale) tumači *Avesalome* kao paradigmatično delo koje demonstrira epistemološku dominantu modernističke književnosti. U svom delu *Postmodernistička proza*, u nastojanju da definiše dominante modernističke i postmodernističke proze i transformaciju jedne u drugu, Brajan Mekhejl posmatra Foknerov *Avesalome*, *Avesalome!* kao granični primer. Po Mekhejlu, ovaj tekst u celini gledano ispoljava sve odlike visokog modernizma i organizovan je oko modernističke dominante epistemološke sumnje i metalingvističkog samorazmatranja. Pri ilustrivanju logike ove dominante Mekhejl koristi metaforu detektivskog ispitivanja, kao epistemološkog žanra *par excellence*.

Foknerovi protagonisti, kao i likovi u mnogim klasičnim modernističkim tekstovima – Henrija Džejmsa i Džozefa Konrada, na primer – stavljaju pod lupu svedočenja svedoka kojima se u različitoj meri može verovati da bi rekonstruisali i rešili „zločin“ – osim što se u Foknerovom slučaju mogu izostaviti navodnici iz reči zločin, jer se ovde stvarno radi o rešenju tajanstvenog ubistva. (McHale 1989: 285)

Ostajući u Mekhejlovom okviru epistemološke dominante, mi bismo metaforu detektivskog istraživanja zamenili metaforom etnografskog istraživanja, jer na drugom



tematskom nivou, Foknerova priča je etnološka – priča o tome ko je ubio Bona, i ko je ubio Satpena ujedno je i priča o Foknerovom voljenom Jugu i upravo je ta veza svojevrsna enigma. Kventinova priča o Satpenu odgovor je na Šrivovo: „Pričaj mi o Jugu“ i iako je ova veza (skok) intuitivno jasna, ona je naratološki nepotkrepljena. Zajedno sa Kolin Doneli, smatramo veoma važnim pomicanje odnosa između istorije i fikcije u *Avesalome!* na metaistorijsku ravan, ali kao i Bruks, ne bismo tako lako prešli preko činjenice da nijedan od ponuđenih intradijegetičkih narativa ne nudi koherentan narativni zaplet. Za razliku od Doneli, koja smatra da su Kventin i Šriv na kraju uspjeli da izgrade uverljivu narativnu rekonstrukciju Satpenove priče, time što su se uživali u nju, mi smatramo da njeno specifično „južnjačko“ značenje za Kventina ipak ostaje nerazrešeno ili neosveščeno, što je sugerisano njegovim dvosmislenim insistiranjem na tome da ne mrzi Jug. To znači da objašnjenje koje je Kventinu psihološki uverljivo ipak ne prolazi u dovoljnoj meri ni krajnji test Donelijeve – jer Kventin ne uspeva da pomoću njega dovoljno osvetli svoj život. Bruks je ovaj problem dobro detektovao kao nemotivisani skok narativa „na nivo Istorije, na fabulu kao na nešto istinski fabulozno: ep o Građanskom ratu, tragediju Južnjačke istorije“ (253). Ovaj skok bismo mogli posmatrati kao epistemološki i metodološki problem uopštavanja sa konkretnih ljudskih priča i situacija na „velike“ realnosti ljudskog postojanja. Iako je ovaj problem zajednički svim humanističkim naukama, sa njime se u naglašenom smislu susreće etnologija.

Čini nam se da shvatanje etnografije Kliforda Gerca, predstavnika semiotičkog i interpretativnog pristupa antropologiji, može da posluži i kao metafora Foknerovog pristupa njegovom voljenom Jugu. Zahvaljujući tome što je Gerc opisao antropološki poduhvat u književno-teorijskim terminima, iz perspektive interpretativne antropologije Foknera možemo razumeti i kao jednog izuzetno posvećenog i talentovanog etnografa američkog Juga njegovog doba<sup>93</sup>. *Avesalome, Avesalome!* se tako može čitati kao

---

<sup>93</sup> Etnografska metafora se može lako primeniti na (Foknerovu) književnost upravo zato što je Gerc metodološki približio ove dve humanističke nauke. Mi se ovde ne možemo baviti naučnom opravdanošću ovakvog Gercovog pristupa etnografiji, osim napomene da on u etnografskim krugovima ima i oponente, koji se protive tzv. „Gercovoj redukciji“. O tome vidi npr. Milenković: „'Gercova redukcija' deo je šireg procesa redukcije ukupne saznanje aktivnosti na etnografiju, koji je vremenom stvorio kontekst u kojem je kritičari mogu podrugljivo da konstatuju 'sva nauka je etnonauka'“ (Milenković 2006: 54).



odgovoran etnografski zapis o jednoj kulturi kojoj pisac pokušava da se približi sa punom svešću o mikroskopskoj prirodi etnografskog opisa koja nameće opreznost u uopštavanjima i imperativ da se ostane veran onome „što u dato vreme ili na datom mestu određeni ljudi govore, rade, ili što se njima radi“<sup>94</sup> (događajnoj konkretnosti, bahtinovskim rečnikom). Formulišući (epistemološki i metodološki) problem uopštavanja sa konkretnih ljudskih priča i situacija kojima se bavi etnolog, Gerc napominje:

On [etnolog] se suočava sa istim velikim realnostima sa kojima se i drugi – istoričari, ekonomisti, politikolozi, sociolozi – suočavaju u mnogo sudbonosnijim okolnostima: Moć, Promena, Vera, Represija, Rad, Strast, Vlast, Lepota, Nasilje, Ljubav, Prestiž; ali on ih sreće u kontekstima koji su tako opskurni – na mestima kao što je Marmuša i životima kakav je Koenov – da ne zaslužuju velika slova. Ove krajnje ljudske konstante, ‘te velike reči koje nas sve straše’, dobijaju svakidašnju formu u tako svakidašnjim kontekstima. Ali u tome je upravo prednost. U svetu već ima dovoljno onoga što je duboko skriveno.“  
(Geertz 1998: 34)

Ambicija ovakvog naučno odgovornog pristupa kulturi daleko je od grandioznih teorija i prosvetljujućih odgovora na velika pitanja čovekovog postojanja i Gerc je izražava sasvim bahtinovskim jezikom: „Suština semiotičkog pristupa kulturi sastoji se, kao što sam rekao, u tome da nam pomogne da uđemo u pojmovni svet u kome naši subjekti žive tako da možemo da, u nekom proširenom smislu te reči, razgovaramo sa njima [...]“ (38). Ili, kako Gerc na drugom mestu to formuliše, pozivajući se na izvod iz svog dnevnika sa terena<sup>95</sup>: „Suštinski poziv interpretativne antropologije nije da odgovori na naša najtemeljnija pitanja, već da nam učini dostupnim odgovore koje su drugi ljudi, čuvajući druge ovce u drugim dolinama, dali, i tako ih uključi u dostupan dokument o tome šta je čovek rekao“ (46). Ova rečenica neodoljivo podseća na Džuditina

---

<sup>94</sup> Geertz 1998: 26.

<sup>95</sup> Priču jednog informanta ispričanu 1968. godine o događaju koji se desio u planinama centralnog Maroka 1912. godine, a uključuje više učesnika: francuske legionare, berberska plemena, jevrejske sitne trgovce i odnosi se na krađu ovaca u kontekstu institucije *mezraga*, sistema sporazumne trgovine. Primer je iskorišćen kao ilustracija toga koliko je za tumačenje događaja bitno razumeti koja tumačenja mu pridaju berberski, francuski ili jevrejski učesnici.

razmišljanja dok predaje Bonovo pismo na čuvanje gđi Kompson, intuitivno osećajući da to fragilno parče papira u koje je investiran ljudski smisao ima veću važnost od mermernih nadgrobnih kamenova koji opstaju dugo posle čovekove smrti. Ako primenimo metaforu etnografskog istraživanja, roman *Avesalome, Avesalome!* može se na jednom nivou čitati kao etnografski zapis u kome pisac – etnograf zapisuje zapažanja informanata (članova date kulture – u ovom slučaju gđice Roze, Kventina, Šriva) o onome što su u dato vreme i na datom mestu određeni ljudi govorili i radili (protagonisti Rozine i Kventonove priče) i njihova tumačenja tih događaja, obojena stepenom njihovog razumevanja/nerazumevanja sopstvene kulture (i, naravno, ličnim posebnostima, jer kao što svaki etnograf zna, nije svaki informant jednako sposoban da opiše i protumači događaj). Na drugom, meta-nivou, ovaj roman pak predstavlja etnografov zaključak o datoj kulturi zasnovan na opreznim uopštavanjima, prožet svešću o ograničenosti koju nameće sam predmet proučavanja, to jest o tome da su ta uopštavanja „neodvojiva od neposrednosti koje podroban opis<sup>96</sup> predstavlja“ (Geertz 1998: 38). Posmatrana kroz ovaj model etnografskog interpretativnog poduhvata, posebnost Foknerovog specifičnog pristupa njegovom rodnom Jugu u *Avesalome, Avesalome!* dobija više smisla. Ona se naime najbolje može sumirati začuđenošću gospodina Kompsona:

– Da, Džuditu, Bona, Henrija, Satpena: sve njih. Oni su tu, pa ipak nešto nedostaje; oni su kao hemijska formula iskopana zajedno sa pismima iz onog zaboravljenog kovčega, brižljivo, jer je hartija stara i požutela i raspada se a rukopis izbledeo, gotovo nečitljiv, ali pun značaja, prislan po obliku i smislu, oni su kao oznaka i prisustvo isparljivih i osetljivih snaga; ti ih spajaš u potrebnim razmerama ali ništa se ne događa; ti ponovo čitaš iscrpen, napregnut, ne dižući glave, proveravajući da nisi nešto zaboravio, pogrešno izračunao; opet ih spajaš i opet se ništa ne događa: samo reči, simboli, sami oblici, mutni, nedokučivi i

---

<sup>96</sup> Inače, termin podrobni opis (*thick description*) Gerc preuzima od britanskog filozofa Gilberta Rajla. Podroban opis ljudskog ponašanja podrazumeva ne samo opis ponašanja, već i konteksta, na takav način da to ponašanje dobije smisao za spoljnog posmatrača (Rajl i Gerc navode primer namigivanja dva dečaka, pri čemu kod jednog ono predstavlja zaverenički signal upućen prijatelju, a kod drugog tik, nevoljni trzaj). Podroban opis je, drugim rečima, opis onog što vidimo, ali i toga šta ti znaci i gestovi znače za učesnike, pa i preko toga – on nam ukazuje šta to govori o datoj kulturi.

spokojni na truloj pozadini jezivih i krvavih nesreća u ljudskim delima. (Faulkner 1978: 119-120)

Upravo na takav način, po Gercu, i etnograf pristupa svom predmetu: „Bavljenje etnografijom slično je pokušaju da se pročita (u smislu 'konstruisanja tumačenja') rukopis – stran, izbledeo, pun praznina, nedoslednosti, sumnjivih ispravki i tendencioznih komentara, koji pri tom nije ispisan tradicionalnim simbolima za glasove, već promenljivim primerima formiranog ponašanja“ (Geertz 1998: 18). Inače, pri demonstriranju modernističkih odlika *Avesalome*, Brajan Mekhejl koristi upravo gorenavedeni citat g. Kompsona da bi pokazao kako ovaj Foknerov tekst uvlači svog čitaoca duboko u svoje epistemološke preokupacije. „Priča g. Kompsona o čitanju i iščitavanju sumnjivih tekstova o priči Satpenovih je, ukratko, *mise-en-abyme*, koja se odnosi na čitaoca *Avesalome*, *Avesalome!* isto koliko i na čitaoce u *Avesalome*, *Avesalome!*“ (McHale 1989: 284). Problem etnografskog čitanja kulture zaoštren je odabirom samih informanata, jer Kventin, iako je južnjak, kao da poseduje najveći stepen začuđenosti nad sopstvenom kulturom i ispoljava radikalnu nesposobnost da stupi u dijalog sa njom, dok je Šriv posmatrač, odnosno slušalac koji priznaje svoju poziciju autsajdera i pokazuje entuzijizam dok pokušava da pronikne u značenje događaja iz perspektive učesnika. Ova višeslojnost perspektiva (i višestruko narativno uokviravanje priče), gde Fokner tumači sopstvenu kulturu (i dokumentuje je u vidu *Avesalome, Avesalome!*) koristeći svedočenja Kventina, kao informanta koji opet daje svoje tumačenje događaja i kulture, može se čitati kao antropološki problem reda, jer su antropološki zapisi tumačenja drugog ili trećeg reda (a mogu, narativno, biti i višeg reda) dok „informanti često, čak uobičajeno, daju drugi red tumačenja – ono što je postalo poznato kao 'domorodački modeli'“ (Geertz 1998: 25).

Posmatrajući kroz etnografsku metaforu Foknerov kulturološki senzitivani i višeslojani pristup njegovom Jugu, postajemo još začuđeniji nemotivisanim skokom na Velika slova na oba stepena intradijegetičke naracije – i u Kventinovom razjašnjavanju motiva Rozine priče i u razrešenju drame Satpenovih potomaka. Na prvi skok – Kventinovu pretpostavku o tome koji je Rozin motiv za pripovedanje priče, ukazao je Bruks:

To je stoga što joj je stalo da ispriča, mislio je, da bi ljudi koje nikad neće videti i čija imena nikad neće čuti i koji nikad nisu čuli njeno ime niti videli njeno lice to čitali i najzad saznali zašto je Bog dozvolio da izgubimo Rat. (Faulkner 1978: 44).

Drugi skok je još zagonetniji i još manje obrazložen. Na njega nailazimo na nižem intradijegetičkom stepenu i to na samom vrhuncu tragedije Satpenovih. Upravo metaforom o porazu Juga Čarls Bon saopštava Henriju, a potom i Henri ocu svoju konačnu odluku, koja vodi kulminaciji porodične tragedije. U zimu 1864. godine, prilikom povlačenja Bonovog i Henrijevog puka iz Alabame u Džordžiju, Bon, koji je bio oficir, saznaje da Li šalje neke trupe njima u pojačanje i dobija nadu da će među njima biti i džefersonski puk, koji prevodi njegov otac. U Bonu se tada poslednji put javlja iskra nade da će od Satpena dobiti bilo kakav mig ili gest priznanja očinstva, ali nailazi samo na njegovo hladno i bezizražajno lice. Tada konačno donosi odluku da će se oženiti Džuditom, i to saopštava Henriju na nadasve neobičan način:

*„Neće još dugo potrajati i onda nam neće ništa ostati: neće nam čak ništa ostati ni da radimo, čak ni privilegija da se lagano povlačimo zbog nekog razloga, zbog časti, zbog onoga što nam je preostalo od ponosa. Ne zbog boga; mi smo očigledno mogli bez njega ove četiri godine a o nije pomislio da nam na to ukaže; i ne samo da nam neće ostati cipele i odelo nego čak nećemo imati ni potrebu za njima, i ne samo da ćemo biti bez zemlje i bez ikakvog sredstva da dođemo do hrane nego nećemo ni osećati potrebu za hranom pošto smo naučili da živimo i bez nje; i zato ako čovek nema boga i ne oseća potrebu za hranom i odelom i skloništem, ne postoji ni šta uza šta bi se čast i ponos mogli uspuzati i za šta bi se mogli držati i cvetati. A ako se nemaju čast i ponos onda ništa nije važno. Ali postoji nešto što ne mari za čast i ponos a ipak živi, čak se povlači celu godinu samo da bi živelo; što će verovatno čak i kad ovo bude svršeno i kad ne ostane ni poraz još uvek odbijati da sedi mirno na suncu i da umre nego će biti napolju u šumi, lutajući i istražujući tamo gde volja i istrajnost nisu u stanju da ga pokrenu, čupajući iz zemlje korenje i slične stvari – staro osetljivo meso bez razuma i bez sna koje čak ne poznaje nikakvu razliku između očajanja i pobeđe, Henri.“ A onda je Henri počeo da govori „Hvala bogu“[...]Imam li*

*tvoju dozvolu, Henri?” a Henri? „Piši. Piši. Piši“ Tako je Bon napisao pismo, posle četiri godine, a Henri ga je pročitao i poslao. (Faulkner 1978: 339-340).*

Južnjačka vojska nakon toga nastavlja svoje mučno povlačenje i u jednom momentu ukazuje se prilika da Tomas Satpen vidi svog sina Henrija. On ga poziva u svoj šator i tada bez uvoda počinju razgovor na temu Džudite i Bona. Za Henrija je logično da njegov otac na neki volšeban način zna za pismo koje je Bon poslao Džuditi, a Henri ga odobrio. U ovom ključnom razgovoru Tomas Stapen insistira da se Henri ne može oženiti Džuditom. Međutim, glavni razlog – činjenicu da Bon ima u sebi crnačke krvi, Satpen će otkriti tek na kraju razgovora. To priznanje je u određenoj meri iznuđeno Henrijevim stavom, budući da sin još uvek prkosi ocu, ostavljajući ga u dilemi oko toga šta će učiniti. Henri saopštava ocu svoju odluku u skoro identičnim formulacijama u kojima ju je Bon saopštio njemu – metaforom o propasti Juga.

*– On se ne može oženiti njome, Henri.*

*Sada je Henri progovorio.*

*– Rekao si to ranije. Ja sam ti kazao svoje tada. A sada, sada neće proteći mnogo vremena i onda nam ništa neće ostati: ni čast ni ponos ni bog pošto nas je bog napustio pre četiri godine, samo on nikad nije smatrao potrebnim da nam to kaže; ni cipele, ni odelo, ni potreba za njima; ne samo zemlja da iz nje proizvodimo hranu nego ni potreba za hranom a kad čovek nema ni boga, ni časti, ni ponosa, ništa nije važno osim da postoji staro meso bez razuma kome je čak svejedno da li je posredi poraz ili pobeda, koje čak neće ni da umre, koje hoće da ide u šume i polja da čupa korenje i korov. – Da. Odlučio sam, brat ili ne, odlučio sam. Hoću. Hoću. (Faulkner 1978: 344)*

Dakle, pri kraju romana, dok željno iščekujemo Čarlsovu i Henrijevu odluku motivisanu neuzvraćenom ljubavlju prema ocu, odnosno ljubavlju prema sestri ili odbrani porodične časti, ili pak strahom od rodoskrvnuća (motiv misagenacije je još uvek skriven), na neki način bivamo uskraćeni – odjednom nam se podmeće izgubljeni rat kao objašnjenje. Očekujući da otkrijemo motive ove porodične tragedije, „odgovore koje su drugi ljudi, čuvajući druge ovce u drugim dolinama“ dali, sudaramo se sa Istorijom i Porazom Juga, sa velikom početnim slovom. Sve navodi na zaključak da

ovaj skok nipošto nije slučajan i da sadrži piščevu poruku. Cilj predstojeće analize, u naredna dva odeljka, jeste da dešifruje šta Fokner na ovaj način pokušava da nam kaže.

Ostajući u okviru epistemološke paradigme Mekhejla i Donelijeve, pokušali smo da Foknerovu i Kventinovu zapitanost nad njihovim rodnim Jugom predstavimo kroz metaforu etnografskog istraživanja. Poznato je međutim da je Mekhejl posmatrao *Avesalome* kao granični slučaj, kao delo visokog modernizma koje takođe sadrži i neke postmoderne elemente, zahvaljujući kojima se može posmatrati u svetlu još jedne paradigme. U momentu kada Kventin i Šriv prelaze sa rekonstrukcije priče na čisto nagađanje, odnosno sa „epistemološkog procesa“ na „maštovitu projekciju“, dominantna se menja: „Ukratko, osmo poglavlje *Avesalome*, *Avesalome!* dramatiizuje prelaz dominantne sa problema saznanja na probleme vidova postojanja – sa epistemološke dominantne na ontološku“ (McHale 1989: 286).

U svom eseju o intertekstualnosti, transferu, i postmodernizmu u *Avesalome*<sup>97</sup> Martin Krajsvirt dopunjava Mekhejla i uz ontološku dodaje i intertekstualnu dominantu – „otvoreno realizovanu u prostorima između tekstova i psiha, i između istorijskog i fiktivnog“ (120). Krajsvirt smatra da dijaloška produkcija različitih narativa u *Avesalome*, na koju je stavljen jednak naglasak kao i na sam proizvod, reprodukuje „ekscentričnu formu i energije psihoanalitičkog transfera“ (118) i služi kao način za prevazilaženje postmoderne logike kontradiktornosti i neodređenosti uvedene specifičnim (postmodernim) načinom problematizovanja istorijskog narativa u romanu. Po njegovom mišljenju, sugerišući način za recepciju ovih kontradiktornih naracija, ova dominantna predstavlja i Foknerov zaokret nazad ka modernizmu „gde je moguće kreirati koherentne estetičke svetove, makar i samo kroz fikcije želje“ (121)<sup>98</sup>. Ilustraciju ovog modela recepcije Krajsvirt nalazi u osmom poglavlju, u neobičnom pasusu kada Šriv poziva Kventina da govore o ljubavi. Po Krajsvirtu, ova pauza u rekreaciji narativa kao da je tu umetnuta u svrhu teorijske samorefleksije „i transfer-

---

97 Kreiswirth, Martin. “Intertextuality, Transference, and Postmodernism in *Absalom, Absalom!*: The Production and Reception of Faulkner’s Fictional World”. (1999).

98 U ovom pogledu je Krajsvirt dakle na istoj liniji sa Kolin Doneli, koja smatra da su Kventin i Šriv uspeli da izgrade zadovoljavajući narativ, a na suprotnoj poziciji od Bruksa.

*ljubav* i sama postaje subjekt i objekt Šrivovih i Kventinovih spekulacija i pragmatike“ (118).

„A sad ćemo govoriti“ reče Šriv, „o ljubavi“. Ali nije imao potrebe da kaže ni ovo kao što nije imao potrebe da određuje poimence koga podrazumeva pod on, pošto nijedan od njih nije mislio ni o čemu drugom; sve što se dogodilo ranije moralo se samo sažeto ponoviti a nije bio niko prisutan osim njih da to učini, kao što neko uvek mora da pograbulja lišće pre nego što se od njega može zapaliti vatra radosnica. Zbog toga nije ni za jednog od njih bilo važno ko priča, pošto se to nije činilo samo pričanjem, to sažeto ponavljanje nije se izvodilo i izvršavalo samo pričanjem, nego nekakvim srećnim spojem govora i slušanja u kome je svaki pre nego što bi tražio, zahtevao, popustljivo praštao i zaboravljao omašku onog drugog – omašku i u stvaranju ove utvare o kojoj su raspravljali (bolje reći, u kojoj su živeli) i u slušanju i prorešetavanju i odbacivanju lažnog i zadržavanju onoga što izgleda istinito, ili što odgovara unapred stvorenom pojmu – da bi prešli na ljubav, gde može biti paradoksa i nedoslednosti, ali ne može biti ničeg pogrešnog ni lažnog. (Faulkner 1978: 311).

Krajsvirtova teza je da ovaj odnos – psihoanalitičkog prenosa iz *Avesalome* pruža model ne samo za recepciju kontradiktornih naracija iz ovog romana, već i celokupnog imaginarnog konstrukta Joknapatofe, kreiranog u intertekstualnim odnosima Foknerovih šesnaest romana i brojnih kratkih priča.

Na Mekhejlova zapažanja nadovezuje se i Terel Tebets (Terrell Tebbetts), autor poglavlja o postmodernističkoj kritici u Pik-Hamblinovom *Priručniku za studije Foknera*<sup>99</sup>, ispravno primećujući da Kventin i Šriv u *Avesalome, Avesalome!* ne prelaze samo granicu svog znanja (time što nastavljaju da projektuju jedan svet), već i dve druge granice – granicu između prošlosti i sadašnjosti i između pripovedača i priče (Peek and Humblin 2004: 146). Tebetsovo zapažanje je dato uzgredno, u svrhu ilustrovanja u kojoj meri su Foknerovi tekstovi otvoreni za postmodernistička tumačenja, u ovom slučaju za postmodernističku subverzivnu sklonost ka

---

99 Peek A.Charles, Hamblin W. Roberts. (eds.) *A Companion to Faulkner Studies*. (2004).



prevazilaženju granica<sup>100</sup>. Mi bismo se međutim malo detaljnije zadržali na sva tri pomenuta tipa kršenja granica (između prošlosti i sadašnjosti, pripovedača i priče i znanja i mašte) u *Avesalome, Avesalome!* i pokušali da ih obuhvatimo u okviru jednog eksplanatornog sistema. Takav sistem je moguće potražiti u teorijama žanra i hronotopa Mihaila Bahtina.

## 4.2. Epski hronotop u *Avesalome, Avesalome!*

Formalno-sadržajno problematizovanje mogućnosti rekonstruisanja prošlosti iz sadašnje perspektive u *Avesalome* moguće je posmatrati i kroz prizmu Bahtinovog hronotopa. Naime, u ovom Foknerovom romanu zaoštrena je tenzija između epa i romana, dva po Bahtinu uzajamno isključiva žanra i u ovoj tenziji moguće je potražiti ključ odnosa prema istoriji u *Avesalome*.

Džejms Justus je prvi prepoznao epske odlike *Avesalome*<sup>101</sup> i istakao da se ovaj Foknerov roman ne može pravilno oceniti ako ga ne sagledamo u svetlu pomenutog žanra. Smatrao je da su inicijalne kategorizacije *Avesalome* kao sociološke alegorije ili gotskog mita umanjivale njegov ton, temu i opseg, dok su kasnija čitanja, kao tragedije (vidi npr. tumačenje Ilse Dusoira Lind<sup>102</sup>) adekvatno sagledavala impresivan Satpenov karakter, kao i uzvišeni ton i svrhu u evociranju legende, ali su sadržala strukturne poteškoće, pre svega zato što nisu bila u stanju da adekvatno objasne pažnju posvećenu zapletu sa mlađim Satpenovima – Henrijem, Džuditom, i Bonom, pored glavnog pretpostavljenog tragičnog junaka Tomasa Satpena<sup>103</sup>. Prema Justusu, ako isključimo

---

100 Kritičari često Foknera stavljaju na samu granicu između modernizma i postmodernizma, a tekst za koji se najčešće smatra da prelazi tu granicu i koketira sa postmodernizmom je *Avesalome*. Izvor ove transgresivnosti za većinu kritičara je upravo enigmatičan odnos prema istoriji u ovom romanu i neka od egzemplarnih kritičkih čitanja smo razmotrili u ovom odeljku (Kodat, Mekhejl, Krajsvirt). Međutim, treba pomenuti da i u nekim drugim aspektima *Avesalome* kritičari nalaze taktike koje bi se mogle nazvati postmodernim. Dorin Fauler na primer čita roman iz lakanovske perspektive i iznosi tezu da u *Avesalome* Fokner razotkriva lažnost slike patrijahalne moći koju je Kventin usvojio u *Buci i besu*, i to pomoću podteksta „koji istražuje i demistifikuje kulturno konstruisanje subjektiviteta i značenja” (Fowler 1999: 98), a glavni predmet njene analizi su Satpen i Vaš Džouns.

101 Justus James H. “The Epic Design of Absalom, Absalom!” (1962).

102 Lind, Ilse Dusori. “The Design and Meaning of *Absalom! Absalom!*” (1955).

103 U novijim (i postmodernim) čitanjima, međutim, kritičari se manje usredsređuju na način prikazivanja sage o Satpenu, a više na inicijalni čin uspostavljanja njegovog plana (njegovo rezonovanje



tragediju, žanr koji je jedini u stanju da objasni uzvišeni stil i širinu *Avesalome*, jeste ep. Na osnovu relevantnih referenci, Justus izdvaja minimalnu definiciju epa za koju će pokazati da je *Avesalome* zadovoljava: „likove na visokim pozicijama angažovane u nizu avantura, organski narativ koji se kreće oko centralne figure herojskih proporcija, radnju važnu za naciju ili rasu konkretnoj tački njenog razvoja, i stil koji je dostojanstven, veličanstven i uzvišen“ (Justus 1962: 159). On detaljno razmatra elemente koje je Fokner pažljivo ugradio u herojski Satpenov lik, koji postaje legendaran, mitski, poistovećen u jednom momentu čak i sa samim Stvaraocem, a sa druge čovek koji je sam sebe stvorio i uzdigao, u svojoj apoteozi – što je po Justusu možda jedina verzija epskog junaka kojoj bi moderni američki pisac mogao da udahne život. Od same Satpenove karakterizacije, u koju je Fokner, po Justusovom mišljenju, uložio više energije nego u građenje bilo kog drugog junaka u celokupnom svom opusu, interesantnije su epske odlike na planu narativa. Distinktivna odlika epske naracije je sam ritual pripovedanja. „Umesto spontanosti, ključ je u svečanom tonu“ (167). *Avesalome* je ispričan upravo takvim svečanim tonom, i u tom kontekstu Justus takođe ističe da svečani i bezličan odnos epskog barda i slušaoca u najvećem delu romana nije npr. narušen ličnim Kventinovim preispitivanjima, sa kojima se susrećemo tek na kraju knjige. S druge strane, Kventinovo poreklo jeste važno, jer „kao tradicionalni epski narator, on izražava osećanja ljudi iz svog regiona. Iako njegovo intelektualiziranje prevazilazi njegovu ulogu barda, on ipak odražava grupnu svest svoga vremena i svoje zemlje“ (169). Šrivove upadice takođe imaju ulogu, kao stalni podsetnik „da se narativ ni u jednom momentu ne odvaja od bazične fizičke situacije epa: rituala između pripovedača i njegove publike“ (169). Čak su i podnaracije jednako strukturirane – u svečanoj atmosferi, sa uzvišenom ili pojačanom retorikom, dok Kventin kao slušalac zauzima stav poštovanja. Dokazujući da i na nivou stila roman ima obeležja epa, Justus se poziva na stavku oko koje postoji opšti konsenzus, a to je da je prozni stil *Avesalome* svečan, maltene do neizdrživosti, otkrivajući da razlog leži u

---

nakon što ga je livrejisani crnac oterao sa vrata plantažerove kuće), koji potom dekonstruišu. Tedijus Dejvis npr. smatra da „zbog toga što zasniva svoj plan na negativnom, nezdravom modelu, Satpen nema status čoveka koji je propao u pokušaju da dostigne nešto veličanstveno ili hvale vredno.“ (Davis u Hobson 2003: 74). Dorin Fauler ovaj čin posmatra kroz lakanovsku prizmu i smatra da predstavlja konstruisanje identiteta na osnovu gubitka (Fowler u Duvall 1999: 98).

samom predmetu. Satpenova legenda je paradigma za uništenje domovine, i tome duguje svoj „horski kvalitet“, ali uz to sadrži i određeniju notu nedostatka ljubavi. Od svih Foknerovih velikih dela (sve do Bajke (*A Fable*)), ovo je jedino u kome je humor oštro suzbijen. Takođe, stil pripovedanja nije preterano individualizovan po naratorima (u poređenju npr. sa *Bukom i besom*), upravo zato što Fokner želi da zadrži sve modulacije različitih pripovedača pod kontrolom glavnog stila. Neke od konkretnih epskih tehnika koje Justus izdvaja su npr. česta jednodimenzionalnost glavnog junaka (za razliku od dramskog junaka), nepredvidljivost epskog pripovedača koji, zanemarujući koherentnost i hronologiju, ponekad čak zaključuje poglavlje uvodeći novo otvoreno pitanje koje sugerise novu liniju radnje (npr. Rozino: „Ima nešto u toj kući...“ na kraju petog poglavlja), epske formule, koje u ovom slučaju Fokner koristi u dve svrhe: „da distinktivno obeleži podnaratora po karakteru i govoru i da unifikuje određeni narativni segment retoričkim varijacijama fraza koje se ponavljaju“ (173) (npr. opisivanje Eleninog svadbenog života pomoću slike leptira, ili njenog venčanja pomoću slike suza itd.). Rozina retorika je takođe u različitim segmentima, u zavisnosti od toga o čemu govori, obeležena slikama sanjalice, vistarije itd. Slično epskim opisima, u opisima Tomasa Satpena po povratku iz rata pažnja se posvećuje odeći, konju, oružju, dok su okupljanja u nezavršenoj Satpenovoj stotini ironijska verzija gozbi iz epske poezije. Justus zaključuje da njegovo čitanje *Avesalome* ne znači rigidnu kategorizaciju, jer se naravno mnogi tradicionalni aspekti epa kao specijalizovanog žanra ne mogu naći u ovom romanu, ali ističe da ono najmanje ograničava širinu i uzvišenost njegove radnje i teme.

Malo detaljnije smo se zadržali na Justusovoj interpretaciji upravo zato što se slažemo da poređenje *Avesalome* sa epom pomaže da se artikuliše njegova posebnost. Smatramo međutim da ta posebnost leži kako u onome u čemu ovaj roman uspeva da rekreira ep, tako i u onome u čemu ne uspeva, jer je pre svega roman, i da povrh toga, što je možda najzanimljivije, njegova posebnost leži i u sasvim jedinstvenoj meta-elegiji koja ga prožima zbog tog neuspelog pokušaja stapanja sa epom. U našoj analizi, koja polazi od Bahtinovih razmatranja, interesovaće nas pre svega kako se u *Avesalome* ostvaruje tenzija između epske o romaneskne forme. Kritičari su saglasni da ovaj Foknerov roman u formalnom pogledu predstavlja smeo eksperiment sa granicama romanesknog žanra, a da bismo sagledali u čemu leži neuhvatljiva smelost i snaga ovog

eksperimenta, okrenućemo se Bahtinovom pokušaju da definiše roman. Bahtinov pristup epu i romanu posebno je koristan jer nam pomaže da proniknemo u glavnu temu i enigmu *Avesalome*, a to je mogućnost rekonstruisanja prošlosti iz sadašnje perspektive.

Nastojeći da definiše osnovna strukturalna obeležja romana, kao najplastičnijeg žanra i žanra u nastajanju, koji se stoga najviše opire definisanju i kanonizaciji, Bahtin je u eseju *Ep i roman*<sup>104</sup> stavio naglasak upravo na vremensku dimenziju. On naime otkriva da se od tri osnovne definišuće odlike romana, dve tiču vremena.

Nalazim tri takve osnovne odlike, po kojima se roman načelno razlikuje od svih ostalih žanrova: 1) stilsku trodimenzionalnost romana, povezanu s višejezičnom svešću koja se u njemu ostvaruje; 2) korenitu izmenu vremenskih koordinata književne slike u romanu; 3) novu zonu građenja književne slike u romanu – upravo zonu maksimalnog kontakta s nezavršenom stvarnošću (savremenošću). (Bahtin 1989: 443).

Ove specifičnosti romana Bahtin je pak ilustrovao poredeći ga sa epom. Nastojeći da definiše roman poredeći ga sa epom, i to sa naglaskom na vremenskoj dimenziji, Bahtin prepoznaje tri konstitutivne crte epa. Apsolutna (nacionalna) prošlost je predmet epa, neprikosnoveno predanje (a ne lično iskustvo, saznanje ili mašta) je njegov izvor, iz čega proizlazi i treće obeležje epa, apsolutna epska distanca kojom je epski svet odvojen od savremenosti, tj. od vremena pevača i njegovih slušalaca. Prema Bahtinu, konstitutivna crta epa je prenošenje prikazivanog sveta u „apsolutnu prošlost nacionalnih početaka i vrhova" (447). Pri tom, ova apsolutna prošlost nije samo vremenska, već i vrednosna (hijerarhijska) kategorija.

Na prvi pogled se može učiniti da nema dovoljno osnova da učitamo apsolutnu distancu između prošlog (prikazivanog) vremena i vremena pripovedača u *Avesalome*. Na kraju krajeva, pripovedačeva (Kventinova) priča počinje upravo scenom u kojoj on sedi u sobi i razgovara sa jednim od protagonista svoje priče (gospođicom Rozom). Sa drugim protagonistom (iz još „daljeg“ vremena, jer budući da se nije pojavljivao 43 godine imamo utisak kao da se digao iz mrtvih) i Roza i Kventin se takođe fizički

---

104 Ovaj esej kod nas je uključen u zbirku Bahtinovich radova *O romanu* (1989).

susreću na kraju romana, i na taj način Roza, a što je još čudnije, i Kventin, na neki način zakoračuju u sopstvenu priču. Takođe, Kventin i Šriv koriste svakako svoju maštu, a donekle i sopstveno iskustvo (npr. Kventin doživljava iz detinjstva) u rekonstruisanju prošlih događaja o kojima pripovedaju, tako da bi se reklo da čine radikalno zaokret od pokloničkog stava i prekoračuju, kao što bi Bahtin rekao, iz svog epa u svet romana, i u vreme žive, nezavršene sadašnjosti. Međutim, Foknerova genijalnost u balansiranju na samoj granici romaneskne forme, onako kako je Bahtin definiše, ogleda se upravo u tome što sva ova prividna zakoračenja u svet sadašnjosti zapravo samo potvrđuju epsku distancu.

Gospođica Roza, Kventinov savremenik koji sa njime deli svoja sećanja, ne predstavlja prelaz od prošlosti ka sadašnjosti, nego je prikazana maltene kao avet koja govori, prema kojoj potomci imaju upravo poklonički stav karakterističan za ep. Roza je na više mesta nazvana utvarom (čak i vampirom), a njenu krutu ceremonijalnu molbu da je sasluša Kventin doživljava kao poziv „gotovo iz nekog drugog sveta“ (Faulkner 1978: 44). Iako nevoljno, on se odaziva na ovaj poziv, jer oseća da tvrdoglave utvare o kojima Roza govori predstavljaju uznemirujući deo njegovog sopstvenog identiteta.

Kventin je odrastao s tim; sama imena su se mogla međusobno zamenjivati a bila ih je gotovo mirijada. Njegovo detinjstvo je bilo puno imena, a njegovo telo je ličilo na praznu dvoranu koja je odjekivala od zvučnih poraženih imena; on nije bio biće, jedinka, bio je skupina. Bio je kasarna ispunjena tvrdoglavim utvarama, zagledanim u prošlost [...] (Faulkner 1978: 45)

Takođe, njegovo nasleđe, kao južnjačkog džentlemana, ali i kao potomka Kompsonovih, obavezuje ga da sasluša Rozu i ostale utvare.

„Ah“, reče gospodin Kompson. „Pre mnogo godina mi smo na Jugu napravili naše žene gospođama. Onda je došao Rat i ove gospođe napravio utvarama. Šta drugo možemo činiti, mi koji smo gospoda, nego slušati njih koje su utvare?“ Zatim reče „Hoćeš li da znaš pravi razlog zašto je tebe izabrala?“ [...] „Zato što će joj biti potreban neko da ide s njom – neki muškarac, gospodin, ali još uvek dovoljno mlad da čini ono što ona želi, i to onako kako ona želi. I izabrala je tebe zato što je tvoj deda bio najbliži pojmu prijatelja koga je Satpen ikad imao u ovom kraju [...] Ona možda veruje da Satpen, da nije bilo

prijateljstva tvog dede, ne bi nikad mogao steći uporište ovde, i da se on, da nije bilo tog uporišta, ne bi mogao oženiti Elenom. Tako ona tebe možda smatra delimično odgovornim kroz nasleđe zbog onoga što se dogodilo njoj i njenoj porodici preko njega.“ (Faulkner 1978: 46)

Daleko od toga da predstavlja sponu sa starim vremenima, tetka Roza je i sama pretvorena u maltene preparirani raritet i svedočanstvo minulih vremena: jedan o retkih preživelih primeraka „južnjačke gospođe“, kojima savremenik *duguje* to da ih sasluša (poklonički stav) – i to je ujedno i jedini odnos koji mu preostaje sa ovim neobičnim bićima.

Susret sa Henrijem na kraju romana predstavlja Kventinov i Rozin „ulazak“ u njihovu sopstvenu priču, od koga s pravom očekujemo da će razbiti epsku distancu. Međutim, svojom zagonetnom formom on je još više pojačava. Umesto da junake Kventinove i Rozine priče (a time i prikazani svet) stavi u istu, kako bi Bahtin rekao, „vrednosno-vremensku ravan“ sa njima samima, da ih učini savremenicima, i da njihove reči stavi u dijaloški odnos, dijalog između Kventina i Henrija ima cirkularnu formu palindroma.

*I vi ste – ?*

*Henri Satpen.*

*I vi ste ovde – ?*

*Četiri godine.*

*I došli ste kući – ?*

*Da umrem. Da.*

*Da umrete?*

*Da. Da umrem.*

*I vi ste ovde – ?*

*Četiri godine.*

*I vi ste – ?*

*Henri Satpen.* (Faulkner 1978: 360)

Ovaj dijalog u obliku konkavnog ogledala (ovu metaforu dugujem Bruksu) neizbežno iskrivljuje sliku i umesto da služi kao tačka susreta, predstavlja slepu mrlju, začarani krug. Kventin stoga, uprkos fizičkom susretu, i dalje ne uspeva da smisaono

premosti distancu i na psihološkom planu njegovo sećanje na susret sa Henrijem (čak i neposredno nakon što se odigrao) više liči na san nego na sećanje o stvarno doživljenom događaju. Ritmična fraza o gubljenju razlike između jave i sna ponavlja se u nekoliko navrata, uz gradacijsko pojačavanje, poput izgovaranja magijske formule: „bilo je svejedno, nije bilo nikakve razlike: budan ili u snu, išao je gornjim predsobljem“; „budan ili u snu, bilo je isto; postelja, požuteli čaršavi i jastuk“; „budan ili u snu, bilo je isto i biće uvek isto dok god je živ: I vi ste–? Henri Satpen“ (Faulkner 1978: 359).

Piter Bruks daje sličnu analizu ove scene. On od nje takođe očekuje da bude tačka koja će osvetliti kako priču, tako i njen zaplet, i ponuditi ključan uvid u Kventinov odnos prema narativu, „budući da označava momenat u kome se vreme pripovedača preseca sa vremenom pripovedanog; momenat u kome se otkriva da jedan od protagonista drame iz prošlosti živi i dalje u sadašnjosti propovedanja, obećavajući da se prošlost može obnoviti u sadašnjosti“ (Brooks 1982: 264). Budući da ne nudi nikakvo otkrovenje, već predstavlja „šuplju strukturu, konkavno ogledalo ili crnu rupu u centru narativa“, ova scena je bolno podsećanje da još uvek ne razumemo „širi zaplet koji treba da poveže sinove sa očevima, da motiviše ne samo priču iz prošlosti, već i to kako se sadašnjost odnosi prema njoj“ (Brooks 1982: 264).

Bahtin ističe da se ep oslanja na predanje i pamćenje, ne samo kao na svoj izvor, već je to predanje imanentno i samom obliku epa i predstavlja njegovu formalno-sadržajnu crtu.

Epska reč je reč predanja. Epski svet apsolutne prošlosti je po samoj svojoj prirodi nedostižan ličnom iskustvu i ne dozvoljava individualno – lično gledište i ocenu. Ne može se videti, opipati, dodirnuti, ne može se osmisliti sa *bilo koga* gledišta, ne može se ispitivati, analizirati, raščlanjavati, ne može se prozreti njegova unutrašnjost. Dat je samo kao predanje, sveto i neprikosnoveno, koje u sebi sadrži samo opšte prihvaćenu ocenu i zahteva da se prema njemu odnosi s poštovanjem. (Bahtin 1989: 449).

Iako je Kventin, uz veliku pomoć Šriva, kao nepristrasnog i objektivnog slušaoca, aktivno angažovan u poduhvatu rekonstruisanja i analiziranja sage o Satpenovima na osnovu onoga što je čuo od gđice Roze i svog oca, gospodina Kompsona, ali i opšteg mnenja i sujeverja stanovnika Džefersona o kojima nosi maglovito sećanje iz dečaćkih dana, on ipak ne uspeva da ispriča svoju priču, odnosno da istinski prevrednuje i

preosmisli događaje iz prošlosti koji predstavljaju deo njegovog nacionalnog i kulturnog nasleđa, što ga stavlja u šizofreno stanje nemogućnosti da istinski razume i zadobije celovitost sopstvenog identiteta. Ova identitetska rascepljenost uvodi se u prvim pasusima kojima Kventin započinje svoje pripovedanje, i ponovo potvrđuje na završetku romana, u njegovim histeričnim povicima da ne mrzi Jug, što ukazuje da se, uprkos svim naporima na rekonstruisanju priče, Kventin nije pomerio iz prvobitne situacije u kojoj oseća rasep između dva odvojena Kventina, između kojih kao da ne postoji veza, jer oni „razgovarahu jedan s drugim u dugom ćutanju neljudi, na nejezicima“ (Faulkner 1978: 43).

Kventinovo i Šrivovo rekonstruisanje priče, u kome uspevaju da popune neke od praznina koje su ostavili drugi pripovedači (poput enigme sa slikom i ramom koju rešavaju na kraju osmog poglavlja) ne uspeva da naruši zatvorenost i apsolutnost prikazane priče, odnosno da je vrednosno preosmisli i da podrije njenu neprikosnovenost<sup>105</sup>. Čitaocu do samog kraja ponašanje glavnih protagonista ostaje nejasno i enigmatično i ne možemo da se otmemo utisku da se tragedija možda i mogla izbeći, da nisu svi tako neobjašnjivo, stilizovano i mehanički težili tragičnom kraju, kao „ispunjenju“ nekakve svoje sudbine ili usuda. Ako je već Henri, pritisnut rasnim tabuom koji mu je usađen vaspitanjem i zaštitničkim stavom prema sestri, i pored svoje ljubavi prema Bonu morao da učini bratoubistvo, satpenovska ili „ženska“ tvrdoglavost, pa čak i ljubav izgledaju kao nedovoljni motivi da Džuditu nagnaju da se uda za svog polubrata. Slično tome, i motivi Bona, pa i samog Tomasa Satpena deluju suviše rigidni i svakako se čini da bi neki „savremeniji“ ljudi, neki likovi koji bi bili manje apstraktni, i imali više krvi i mesa, makar pokušali da se nekako iskobeljaju, umesto da hrle u zagrljaj svojoj kobi.<sup>106</sup>

---

105 U ovom pogledu se dakle ne slažemo sa Donelijevom.

106 Filip Vajnstajn, u svom čitanju *Avesalome* kao misterije rase i identiteta (Weinstein u Tfrezer, Abbaide 2009) donekle uspeva da pronikne narativni mehanizam kojim je Fokner uspeo da zaoštri ovu nerazumljivost pripovedane priče za njene pripovedače. Po Vajnstajnovim rečima, Fokner dramatiizuje „ono što je moglo biti“ (10). On gradi jedan utopijski svet harmonije rasa, nezamisliv za Satpenov, ali i za Kventinov Jug, i dopušta da on zavrti zamajac priče (da Bon stupi u duboke lične odnose sa glavnim likovima) – što je moguće jedino zahvaljujući narativnom mehanizmu skrivanja Bonovog identiteta sve dok duboko ne zagazimo u priču. Zbog toga, kada nastupi naglo skidanje maske, delići se nikako ne uklapaju, već liče na delove davno izgubljene formule iz monologa g.Kompsona. Iz ugla ove inspirativne

Kventinove seanse slušanja Roze podsećaju na slušanje reči predaka, sa jasnom namerom da je on sačuva i prenese dalje. To predanje Kventin doista dalje usmeno prenosi Šrivu, koji ga usvaja sa očekivanom dozom neverice i povremeno šaljivim tonom: „Isuse, taj Jug je sjajan, zar ne. Bolji je nego pozorište, zar ne. Bolji je nego Ben Hur, zar ne. Nije nikakvo čudo što ponekad morate da odete otuda, zar ne“ (Faulkner 1978: 226). Bahtin ukazuje na to da smeh ima funkciju da potire epsku distancu, budući da prizemljuje i približava predmet prikazivanja. „Smeh je najvažniji činilac u stvaranju one pretpostavke neustrašivosti bez koje nije moguće realističko shvatanje sveta“ (Bahtin 1989: 456). I dok se Šriv upušta u ovakav zdrav, neustrašiv i eksperimentalan pristup predanju, Kventin ostaje gluv za njegove pokušaje. Interesantno je dakle da je u ovom prenošenju predanja „prizemljenje“ ili familijarizacija putem smeha pokušana, ali osujećena, jer tokom čitavog pripovedanja Kventin ne reaguje na Šrivove provokacije, zadržavajući istu dozu ozbiljnosti. Njegovo sećanje je heroizirajuće sećanje tipično za ep, a ne memoarsko sećanje iz koga se rodio roman (Bahtin 1989: 457). U razgovoru sa studentima Univerziteta Virdžinija o *Avesalome, Avesalome!* (koji inače predstavlja nešto najbliže piščevom intervjuu o ovom romanu<sup>107</sup>), na pitanje o tome koliki deo priče su rekonstruisali Šriv i Kventin i kako da čitalac razluči šta je objektivno istinito, a šta odraz njihovih ličnosti, Fokner odgovara:

Pa, priču je istpričao Kventin Šrivu. Šriv je bio komentator koji je tu stvar saobražavao nečemu poput realnosti. Da je Kventin ostavljen sam da je ispriča,

---

analize Foknerovog pristupa rasnom pitanju u *Avesalome*, kritika Tedijus Dejvis, koja smatra da je Fokner olako pretvorio Bona u crnca jer mu „ni incest ni bratoubistvo ne pružaju sredstvo za transcendiranje unutrašnjih tenzija njegove narativne situacije“ (Davis u Hobson 2003: 94) izgleda kao da promašuje poentu. Dejvis navodi da i Kventin i Šriv, tipično južnjački, olako pribegavaju ovom rešenju u rešavanju kompleksnosti ljudskih interakcija i motivacija (95). Dejvis ide čak toliko daleko da sugeriše da „možda problem koji Crnac predstavlja za belca južnjaka zamagljuje njegove percepcije i ograničava njegove imaginativne moći“ (96), te otud Fokner i Kventin olako pribegavanju ovom rešenju. Iako smatra da svođenjem na rasno pitanje Fokner simplifikuje priču, Dejvis ipak ističe, isto kao i Vajnstajn, da druga (crna) rasa ostaje enigma. Henrijevo „ti si moj brat“ i Bonovo „Ne, ja sam crnac koji će da spava sa tvojom sestrom“ za Vajnstajna postaje najbolniji izraz sudara imaginarnog-utopijskog sveta sa surovom realnošću, jer Bon zaista predstavlja oba ova eskrema, dok za Dejvisovu predstavlja olako i donekle banalno rešenje detektivske narativne enigme u kojoj se nudi mnogo mogućnosti, a bira ona najjednostavnija.

107 Vidi napomenu Freda Hobsona (Hobson 2003: 283).



ona bi postala potpuno nestvarna. Morao sam imati nekog solventnog da je održim stvarnom, uverljivom, kredbilnom, inače bi nestala u dimu i besu. (Faulkner u Hobson 2003: 283).

Budući da je roman, po Bahtinu, žanr nezavršene sadašnjosti, u njemu se javlja i usmerenost ka budućnosti, za razliku od epa u kome se sadašnjost i budućnost osiromašuju na račun glorifikovane prošlosti. U *Avesalome* nema sumnje da je za Kventina i Šriva savremena stvarnost na neki način „nižeg“ reda u poređenju s epskom prošlošću o kojoj govore. Njihovo shvatanje sadašnjosti odgovara osećaju vremena i hijerarhiji vremena koji prožimaju ep:

Sadašnjost je nešto što je prolazno, to je tok, nekakvo večno trajanje bez početka i bez kraja; ona je lišena stvarne završenosti, pa, prema tome, i suštine. Budućnost je zamišljena ili kao po prirodi stvari ravnodušno nastavljanje sadašnjosti, ili kao kraj, konačna propast, katastrofa [...] Početak se idealizuje, kraj je pomračenje (katastrofa „propast bogova“). (Bahtin 1989: 452-453)

Šrivovo predskazanje o Džimi Bondovima koji će osvojiti zapadnu hemisferu ima upravo prizvuk konačne degeneracije koja će nastupiti pukim ravnodušnim nastavljanjem sadašnjeg stanja.

Međutim, nema sumnje da je Fokner gradio Kventinov Jug, svoj Jug, ne u daljinskoj slici apsolutne prošlosti, već u zoni neposrednog kontakta sa nezavršenom sadašnjošću, i taj višak, ono što prevazilazi zaokruženu i nepromenljivu epsku priču, očigledno je ugrađen u formalno-sadržinsku orijentaciju *Avesalome* (u vidu tenzije između epske i romaneskne forme) i najočiglednije, u okvirni narativ – situaciju pripovedanja. Pričanje priče posredovano je odnosom između Kventina i Šriva koji, iako evociraju funkciju epskog pripovedača, nose i određeni parodijski višak, kao i Kventinovima odnosom prema sopstvenom identitetu. Nije dakle reč o epu, već o romanu koji je sa određenom svrhom epizovan, što nas vraća na problem organskog odnosa forme i sadržine u *Avesalome*, na koji su mnogi kritičari ukazali. Složili bismo se sa Ketrin Ginter Kodat da formalna složenost *Avesalome* nije znak nekakvog modernističkog bežanja iz istorije u mit, već da je reč o jednom drugačijem, možda postmodernom (kako Kodat sugerise), a svakako angažovanom odnosu prema prošlosti. Epizacijom priče iz ne tako davne prošlosti Juga (neki protagonisti, npr. Roza i Henri,

još su živi) i potenciranjem epske distance Fokner je problematizovao pitanje razumevanja sopstvene istorije u vremenima nakon velikih promena i poremećaja u vrednosnim sistemima, kada se nužno stvara ogroman identitetski rascep jer sopstvenu nacionalnu i kulturnu prošlost posmatramo kroz uveličavajuće ili umanjujuće staklo.

Priroda ovog odnosa prema prošlosti možda se najbolje može dešifrovati polazeći od Bahtinove definicije romana u opoziciji prema epu. Ispostavlja se da je „epizovan“ Kventinov narativ samom svojom formom u koliziji sa romanesknom formom u koju je ugrađen, i stoga je, na izvestan način, dekonstruiše iznutra. To je pripovedanje o dedovima, praocima i prapočecima, uz uspostavljanje ogromne epske distance koju Kventin, ipak, kao da ne priznaje, budući da se ne prepušta oduševljenosti i divljenju, već je očajan zbog nemogućnosti da se sa tim svetom spoji ili da ga barem razume. Ključna je Kventinova nesposobnost da uspostavi most između tog sveta i svoje sadašnjosti, i uprkos tome, tvrdoglavo insistiranje da upravo ta, nerazumljiva prošlost čini okosnicu njegovog identiteta, u toj meri da potire sve ostalo – npr. širi se na račun budućnosti.

Naša je teza dakle da *Avesalome* jeste donekle epizovan, ali da se u znatnoj meri i poigrava sa epom, i da je to jedna od njegovih posebnosti, jer upravo u ovom aspektu Fokner vodi roman u njegovu suprotnost i eksperimentiše sa granicama romaneskne forme. Pokazali smo da se ova tenzija epske i romaneskne forme, kao suštinsko obeležje *Avesalome*, najbolje može sagledati iz bahtinovske perspektive. Nerešiv susret/sudar vrednosno superiornog vremena prikazane (pripovedane) priče i vremena pripovedača (Kventinovog, Šrivovog, pa i Foknerovog vremena), jedna je od ključnih tema i poruka *Avesalome*, koju njegova narativna forma savršeno odražava. Kventinov lik takođe oličava ovu tenziju koja je u njemu realizovana i kao psihološki motiv. Ista tema je dakle prikazana na dva plana – kao žanrovska neuklopljenost „epskog“ hronotopa u savremenom romanu i kao tragedija junaka otvorene, nezavršene sadašnjosti u sudaru sa epskom prošlošću, neprobojnom za njega. Nakon što smo pokazali da se motiv susreta/sudara može iskoristiti u dešifrovanju formalne složenosti i umetničko-ideološkog smisla *Avesalome!*, upustićemo se u detaljniju analizu teksta romana, koristeći Bahtinov hronotop susreta.

### 4.3. Hronotop susreta u *Avesalome, Avesalome!*

Bahtinov hronotop susreta pokazuje se izuzetno heuristički plodnim u analizi *Avesalome, Avesalome!*. Naša teza je da se jedna od ključnih scena romana – scena susreta Roze i Kliti na stepeništu Satpenove stotine – najbolje može interpretirati kao hronotop susreta. Druga teza je da upravo ova scena u kompoziciji romana ima stožernu „organizatorsku“ funkciju i da takođe predstavlja ključ za umetničko-ideološki smisao romana. Budući da je ona sama strukturirana kao hronotop susreta, sledi da je ovaj hronotop centralni hronotop romana, iako ne i jedini, tako da ćemo razmotriti i odnos centralnog hronotopa *Avesalome, Avesalome!* sa jednim sveobuhvatnijim, nazvaćemo ga „foknerovskim“ hronotopom, koji je u osnovi *Avesalome*, ali se može prepoznati i u drugim Foknerovim delima.

Pre nego što pristupimo analizi, želimo da naglasimo da u konsultovanoj literaturi nismo naišli na pristup *Avesalome* sa stanovišta ovog Bahtinovog hronotopa, ali i da primetimo, nezavisno od bahtinovskog pristupa, da kompoziciona funkcija bitnih susreta u romanu generalno nije dovoljno istražena, što je pomalo iznenađujuće, imajući u vidu važnost ovog motiva za *Avesalome*. Takođe, kritičari najviše pažnje po pravilu posvećuju susretu Kventina i Henrija, enigmatičnoj i nedorečenoj sceni koja svojom neobičnom kružnom formom priziva komentar, dok jednako važna scena susreta Roze i Kliti često ostaje neprimećena. Jedino čitanje u kome se generalno priznaje značaj motiva susreta za ovaj Foknerov roman na koje smo mi naišli jeste esej Tedijus Dejvis „Označavajuća apstrakcija“<sup>108</sup>. Osim što posvećuje dve-tri strane svog eseja analizi susreta Roze i Kliti (koji po našem mišljenju predstavlja centralnu scenu romana), Dejvis u jednom pasusu nabraja i ostale bitne susrete u romanu:

Rozin susret sa Kliti je centralna scena jer odzvanja svim tenzijama između crnaca i belaca, između klasa i rasa koje su korišćene da definišu Jug i da uspostave glavna pitanja u romanu. Jedna od najupadljivije iskrenih scena u Foknerovom kanonu, ovaj susret istražuje psihološke i kulturne realnosti rase i srodstva. Ona sugerise sve dramske surete koji se dešavaju u *Avesalome* (Satpen i „majmunoliki crnac“, Čarls Bon i Henri, čak i Šriv i Kventin). Dok je po

---

108 Davis, Thadeous. "The Signifying Abstraction: Reading 'the Negro' in *Absalom, Absalom!*". (2003).

intenzitetu prevazilazi samo Kventinov susret sa Henrijem, to je jedina duža naracija konfrontacije između crnog i belog u delu čije značenje očigledno zavisi od serije takvih konfrontacija. (Davis u Hobson 2003: 90)

Kritičari koji uviđaju značaj scene susreta između Roze i Kliti<sup>109</sup> su obično oni koji u analizi sage o Satpenovima stavljaju naglasak na rasno pitanje. Jedan od njih je i Erik Sandkvist<sup>110</sup> koji ispravno primećuje da ova scena stavlja u fokus „konfliktne strasti i zaprepašćena priznanja krvnog srodstva koja iznuđuju čitav roman“ (Sundquist u Hobson 2003: 122). Sandkvist čak ide toliko daleko da tvrdi kako ova scena na neki način nagoveštava i ono u pogledu čega nas roman sve vreme drži u „strastvenoj neizvesnosti“ (123) – to da je Bon crnac (mada ne objašnjava na koji tačno način je ovo nagovešteno). Ovo saznanje je po njemu ono što povezuje dve ključne scene susreta, iako priznaje da i u drugoj sceni ono ostaje neizrečeno: „zašto ne bi Rosa [...] videla sada u Klitinom tamnom licu ono što mi treba da zamislimo da Kventin vidi pola veka kasnije? Fokner ne predstavlja to priznanje jasno ni u jednom slučaju; njegov jezik je međutim o potpunosti prožet njime [...]“ (125). Ono što ove dve scene nagoveštavaju po Sandkvistu je upravo tragičnost ropstva prikazana kroz bolno pitanje misagenacije, sa fizičkim i emocionalnim nasiljem koje ona podrazumeva.

Tedijus Dejvis takođe u analizi romana posvećuje pažnju ovim dvema scenama, mada između njih ne uspostavlja potpuni paralelizam. Po njoj, prva scena susreta, Rozinim ponašanjem prema Kliti nagoveštava Satpenov odnos prema Bonu („srodstvo, bilo fizičko ili duhovno, može se poreći ako je jedna strana 'Crnac““ (92), dok druga scena predstavlja Kventinovo iniciranje u tajnu njegovog nasleđa, greh Juga koji i njemu pada u amanet. Interesantno je da Dejvis ne pridaje toliki značaj pretpostavkama o tome na koji način je Kventin saznao da je Bon crnac (npr. da li mu je Henri to saopštio prilikom susreta) – „to na kraju nema značaja jer u srcu enigme nije crna krv, već ono nepoznato, misteriozno i neobjašnjivo ispisano na Henrijevom protraćenom životu i na Kventinovom licu 'budnom i u snu““ (104). Dejvis zapravo čita Foknerov

---

109 Dejvisova ističe, pozivajući se na Džeralda Langforda (Gerald Langford), da kao merilo značaja ove scene može da posluži i podatak da ju je Fokner vrlo temeljno revidirao, u čak četiri navrata. „Rukopis pokazuje da se veliki deo Foknerovog revidiranja scene sastojao u naglašavanju dramatičnog efekta konfrontiranja“ (Davis u Hobson 2003: 106).

110 Sundquist, Eric. *Absalom, Absalom! and the House Divided*. (2003)

roman kao narativnu replikaciju procesa otuđenja južnjaka od svoje crne braće, u kome su crnci od bližnjeg ljudskog bića pretvoreni u apstrakciju, „moćno bezimeno, metafizičku 'tamu' koja je protraćila Henrijev život i obećava da će protraćiti i Kventinov“ (105). Crnci su tako predstavljeni samo iz ugla belaca i predstavljaju apstrakcije, otelovljenja njihovih nesigurnosti i strahova. Dejvis takođe uočava da Fokner u *Avesalome* koristi crnca kao metaforu za ono nesaznatljivo, ne samo u životu južnjaka, već i u čovekovom postojanju uopšte. „Neuhvatljivi, uznemirujući 'crnja', konkretno Džim Bond, možda predstavlja metaforu za ono nesaznatljivo, ili za kontradikcije, inherentne u južnjačkom životu i u životu uopšte“ (101).

Dok je analiza scene susreta Roze i Kliti koju daje Dejvis usredsređena na rasu i srodstvo, naša nastoji da istraži kako su ovi fenomeni povezani sa hronotopskim (pre svega vremenskim) odrednicama i kako se njihovo značenje obogaćuje kroz takvo hronotopsko predstavljanje. Takođe, Dejvis se ne bavi kompozicionom funkcijom ove scene, pa stoga ni njenom kompozicionom povezanošću sa drugom najvažnijom scenom susreta (između Kventina i Henrija), dok je to centralni fokus naše analize (zajedno sa umetničko-ideološkim smislom ovih kompozicionih veza).

U onim kritikama koje uočavaju njihovu centralnu ulogu u *Avesalome*, scene susreta predstavljaju dakle čvorišna mesta na kojima se presecaju glavne teme i koje kriju ključne poruke romana. Naša analiza će pokazati da se kompoziciona funkcija i višeslojnost značenja dve glavne scene susreta u romanu najbolje može dešifrovati primenom Bahtinovog hronotopa.

### **Hronotop susreta**

Jedan od najvažnijih među Bahtinovim „manjim“ hronotopima je hronotop susreta, koji često ima kompozicionu funkciju, odnosno „služi kao zaplet, ponekad kao kulminacija, ili čak rasplet (finale) sižea“ (Bahtin 1989: 208). Definišuće obeležje ovog hronotopa je neraskidivo jedinstvo prostornih i vremenskih odrednica, odnosno „vremenska odrednica („u jedno te isto vreme“) neodvojiva je od prostorne odrednice („na jednom te istom mestu“)“ (Isto: 208). Zanimljivo je da i u negativnom motivu ostaje hronotopičnost, samo što je jedan ili drugi član hronotopa dat sa suprotnim znakom: „nisu se sreli zato što nisu dospeli na određeno mesto u isto vreme, ili su se u isto vreme nalazili na različitim mestima“ (Isto: 208). Ostala važna obeležja hronotopa

susreta su da je on uvek deo šireg hronotopa, da često dobija konkretne, na primer emocionalno-vrednosne nijanse, da može dobiti metaforičko ili polumetaforičko značenje, ili čak postati simbol (ponekad veoma dubok). Tesno je povezan sa drugim motivima, npr. sa hronotopom puta, sa motivom prepoznavanja-neprepoznavanja, ili npr. sa motivom prikazanja (epifanije) u religiji. U analizi scene susreta u *Avesalome, Avesalome!* videćemo da je Fokner iskoristio sve ove potencijale motiva susreta i da svesno igra na kartu njegove hronotopičnosti, to jest da se o sceni susreta u *Avesalome, Avesalome!* može u punom smislu govoriti kao o hronotopu susreta. Pokušaćemo dalje da sagledamo centralno mesto ovog hronotopa u Foknerovom romanu – kako na kompozicionom, tako i na umetničko-ideološkom planu.

#### **4.3.1. Scena susreta u *Avesalome, Avesalome!***

Negde na sredini *Avesalome, Avesalome!*, nakon što su nas gospođica Roza i gospodin Kompson već duboko uveli u priču, Fokner zaustavlja naraciju na jednoj u najmanju ruku čudesnoj sceni. Reč je o sceni susreta Roze i Kliti na stepeništu Satpenove stotine, nakon što je Roza dojurila na mesto zločina čuvši vest da je njen sestrić Henri ubio verenika svoje sestre, Čarlsa Bona. Uprkos specifičnom tonu koji su priči dala prva dva naratora, iz kojeg je čitaocu jasno da nije reč o običnoj priči i da ona neće biti ispričana na uobičajen način, pred ovom scenom ostajemo začuđeni i ošamućeni i neprestano joj se vraćamo, poput same Roze, ili, Foknerovim rečima, „kao što plašljiva ošamućena ptica, zarobljenik noći, usplahireno naleće na prkosnu i kobnu svetiljku“ (Faulkner 1978: 152).

Budući da ova scena – zvaćemo je „scena susreta“, svoju snagu delimično crpe iz načina na koji izranja iz ostalog tkiva romana, pre analize teksta same scene osvrnućemo se nakratko na ton i dinamiku pripovedanja koje su u prethodnim poglavljima nametnula prva dva naratora u romanu.

Rozin gotski, bajkoviti, predimenzionirani prikaz priču začinjava zloslutnim proricanjem i neumitnošću udesa. Njeno pripovedanje, pristrasno i ogorčeno uprkos vremenskoj distanci, zadržava prizvuk perspektive sputanog i puritanski vaspitanog deteta kome se ljudi i prilike prikazuju u džinovskim razmerama, obavijeni velom misterije. Dramsko-detektivski prikaz Kventinovog oca pak sociološki i psihološki „ispunjava“ Rozine utvare i „spušta“ ih na dimenzije ljudske drame, ali opet na

grandiozne dimenzije „ljudi starog kova“ koji su, kao u grčkoj drami, sazdani tako da neumitno teže svom udesu. Na osnovu prikaza ova dva naratora jasno nam je šta se zapravo desilo, iako nam motivi protagonista još uvek nisu dovoljno jasni, a donekle naslućujemo i da nas je Fokner možda čak zaveo na pogrešan trag, kao u najboljem detektivskom romanu.

U svakom slučaju, priča je tečno tekla i pisac ju je vešto približio kulminaciji. I baš u tom momentu, krajem četvrtog poglavlja, kada je glavne protagoniste sučelio u dvoboju i mi napeto iščekujemo...pucanj.., Fokner zamrzava sliku i zaustavlja nam dah, i usred scene pravi rez i prelazi na drugi kadar, iz drugog registra, iz drugog vremena i perspektive – odjednom smo se obreli u nekom bajkovitom svetu, između jave i sna, u kome vreme kao da je zaustavljeno, i u kome nam se kazuju neke duboke i nerazumljive istine koje dopiru do nas u magnovenju, kao kroz zamagljeno staklo.

Rozin gotski i proročki ton ovde dobija metafizičku težinu i ona kao da služi kao medijum za prenošenje nekog dubljeg uvida... tkanje teksta je toliko gusto, da naziremo, iako ne razumemo, da nam na ovih nekoliko strana Fokner govori mnogo više nego što bi gospođica Roza bila u stanju da nam kaže čak i na vrhuncu svoje poetske imaginacije.

U odnosu na dotadašnji tok naracije, scena susreta je oštar presek – bukvalno sudar, zaustav, filmsko zamrzavanje slike da bi se potom ovaj momenat produbio i proširio – rastegao kroz čitavu individualnu i ljudsku istoriju. Na planu realne radnje, Roza se na stepeništu susreće sa Kliti koja je pokušava da je spreči da se popne na sprat kuće, što ne može trajati duže od nekoliko trenutaka. Međutim, u ovoj sceni je na delu ono što Bahtin naziva subjektivnom igrom s vremenom, ili emocionalno-lirskim razvlačenjem vremena (Bahtin 1989: 273). Usplahirena Roza, nestrpljiva da stigne do svoje sestričine ili sestrića i pomogne nakon tragedije koja se odigrala, zaprepašćena je zbog susreta sa nečim neobjašnjivim na stepeništu i u dugoj digresiji (na čitavih sedam strana) pokušava da pronikne u prirodu te prepreke. Po svojoj unutrašnjoj strukturi, scena je monotono ritmična. Rozina uranjanja u metafizička razmišljanja povremeno prekida zvuk, ili glas koji se čuje sa vrha stepeništa, koji nas vraća u „realnost“ fizičke radnje, odnosno njen pokušaj da se popne uz stepenice. Ova ritmičnost, prikazana kao neprekidno i uporno ponavljanje sudara, stvara efekat jedne monotone i jalove

beskonačnosti, poput metafore ošamućene ptice koja nemoćno udara u „kobnu“ svetiljku.

Fokner motiv sudara varira i u sadržini ove scene, kontrastiranjem niza binarnih elemenata – crno/belo, čula/razum, telo/kultura („dodir puti sa puti“ koji raseca „dostojanstveno naređivanje“), nepomičnost/trčanje, realnost, više od realnosti/san.

#### 4.3.2. Vremenski aspekti u sceni susreta

Već naslućujemo da scena susreta u velikoj meri duguje svoju privlačnost pažljivo osmišljenoj formi kojom su postignuti posebni vremenski efekti – pisac naglo prekida i zamrzava narativni tok da bi nas uronio u duboko i raskošno traganje za smislom, a scenu vešto vodi ritmom koji dočarava jednu cikličnu, ali monotonu i jalovu beskonačnost, opisujući krug i vraćajući nas tamo odakle smo krenuli – i to praznih ruku<sup>111</sup>.

U ovoj sceni poseban značaj, i na formalnom i na sadržinskom planu, pridat je vremenu, a videćemo da nam ona otvara i „prozor“ koji će nam omogućiti dublji uvid u Foknerovu ontologiju vremena. Pre svega, ona nam pruža presek, mali dijapazon eksperimenata na leksičkom i strukturnom planu posvećenih vremenu.

Strukturni zahvat obuhvata prekid u linearnoj naraciji i uvođenje cikličnog tj. „vanvremenskog“ kretanja. Pisac čitaoca uvodi u ovu scenu izlažući ga svojevrsnom šoku, odnosno vremenskoj dezorijentaciji, tako što mu na vrhuncu uzbuđenja i neizvesnosti u realističkom pripovedanju naglo izmiče sve orijentire pod nogama, i baca ga u jedan bajkovit i maglovit svet koji naseljavaju Kerberi i Sfinge i u kome naracija tone u vanvremenske ponore iz kojih kao da se nikada neće vratiti. Naime, našu predstavu o tome šta se dogodilo i stoga naša očekivanja od scene susreta (na šta će Roza naići u Satpenovoj Stotini) oblikovala su dva brza i „akciona“ pasusa, koja pojačavaju napetost i traže razrešenje.

Na završetku četvrtog poglavlja pisac gradi scenu kulminacije tako što zamrzava naraciju na jednom maltene filmskom kadru dvoboja:

---

111 O „opisivanju kruga“ i povratku na početnu tačku, vidi kasnije, u sklopu razmatranja onog sa čime se Roza susreće.



Stajali su jedan prema drugom na dva mršava konja, dva čoveka, mlada, još nezrela, koji se nisu još dovoljno naživeli da bi ostarili ali sa staračkim očima, neurednom kosom i izmršavelim i ogrubelim licima kao izlivenim od bronze nekom spartanskom i škrtom rukom, obojica u pohabanoj i iskrpljenoj sivoj uniformi koja je sada imala boju suvog lišća, jedan sa potamnelim oficirskim širitima, drugi bez narukvica, sa neuperenim pištoljem preko unkaša, dva lica mirna, glasovi čak i nepovišeni: *Nemoj preći senku ovog direka, ove grane, Čarlse*; i *Preći ću je, Henri* – a zatim je Vaš Džons na neosedlanoj mazgi pred kapijom gospođice Roze viknuo njeno ime kroz sunčani i spokojni mir ulice i rekao 'Jeste vi Rozi Koldfild? Onda bolje hajdete onamo. Henri je ustrelio tog prokletog Francuza. Ubio ga na mestu'. (Faulkner 1978: 147/8)

Takođe, neposredno pre scene susreta, na samom početku petog poglavlja, u jednom sličnom „akcionom“ pasusu Roza opisuje šta je jedino uspela da sazna o tragičnom događaju koji ju je nagnao da pređe na taj put od dvanaest milja dve godine posle Elenine smrti:

...pucanj su čule, slab i dalek i čak neodređenog pravca i porekla, dve žene, dve mlade žene same u kući koja je propadala, gde nikakva muška noga nije kročila dve godine – pucanj, zatim su nastali trenuci prestravljene slutnje između tkanine i igala koje su ih zaokupljale, zatim su odjeknuli koraci u predsoblju a zatim na stepenicama, koraci nekog muškarca koji je trčao, hitao: I Džudita je upravo imala vremena da zgrabi nedovršenu haljinu i da se njome zakloni pre nego što se vrata naglo otvoriše ispred njenog brata, divljeg ubice koga nije videla četiri godine i za koga je verovala da je (ako je uopšte još postojao, živeo i disao) hiljadu milja daleko: a zatim se njih dvoje, ova dva ukleta deteta na koje je prvi udarac njihove đavolske baštine pao upravo tog časa, pogledaše preko nezavršene venčanice koju je Džudita držala pred sobom. Dvanaest milja sam se vozila put ovoga... (Faulkner 1978: 149)

Vidimo da je Fokner na ovom mestu u romanu, pomoću dva „filmska“ akciona pasusa sa brzim nizanjanjem scena, sa grananjem i nagomilavanjem rečenica koje nas bez zadržavanja vodi ka kulminaciji, u najvećoj mogućoj meri ubrzao radnju i zaoštrio iščekivanje kod čitaoca. U prvom pasusu, kadru dvoboja, to je postignuto paralelnim

nizanjem koje se ubrzava – rečenica kao teniska loptica skače sa opisa Henrija na opis Čarlsa, sa sve kraćim „poluprečnikom“, do krajnje konciznosti i zaoštavanja, nalik na opis iz filmskog scenarija nekog kaubojskog filma – „dva lica mirna, glasovi čak i nepovišeni: *Nemoj preći senku ovog direka, ove grane, Čarlse*; i *Preći ću je, Henri*.“ U drugom pasusu, susretu Henrija i Džudite, nizanje se ubrzava, požuruje veznikom „zatim“, a ritam je organizovan kao ubrzavanje radnje između „stakato“ zvučnih udara (pucanj, koraci, vrata se otvoriše)<sup>112</sup>. U srpskom prevodu se bliska, neposredna svršenost radnje dočarava aoristom (vrata naglo otvoriše, pogledaše preko nezavršene venčanice). Kao i scena dvoboja, i ova scena se završava sučeljavanjem likova u momentu kulminacije neizvesnosti – a onda, naglo, čitalac je bačen bukvalno sa konja na magarca, sa „dva mršava konja“ na „neosedlanu mazgu“ i ritam brzog potezanja revolvera i pucnja usporava se do beskonačnosti, klackanja na izgadneloj mazgi celih dvanaest milja do Satpenove Stotine, naizgled da bismo saznali šta se zapravo desilo, a u stvari tek da bismo se osetili sićušni pred ogromnom tajnom priče...

Naracija dalje napreduje ritmičnim smenjivanjem pasusa Rozine subjektivne emotivno obojene percepcije koja ima snagu metafizičkih uranjanja u neku dublju stvarnost i obično kratkih naredbodavnih ili eksklamatornih rečenica – izranjanja iz misli u zvuk – koje „daju takt“ ovoj metafizičkoj progresiji, čime se na nivou ritma i dinamike naracije plastično dočarava efekat „plašljive ošamućene ptice“ koja „usplahireno naleće na prkosnu i kobnu svetiljku“.

Na leksičkom planu, značaj vremena u sceni susreta naglašen je brojnim vremenskim odrednicama. Roza je došla „ne suviše dockan“, „već suviše rano“. Lice koje je susrela je „prethodilo vremenu i kući i sudbini i svemu, čekajući tu“, ono je „bez pola i godina“, „isto takvo sada u njenoj sedamdeset četvrtoj godini“ kao onda kada je „gledalo dole sa tavana one noći pored Džuditinog“ i sada, „kao da je znalo u sekund kad ću ući, čekalo tu za vreme onih čitavih dvanaest milja iza mazge koja je išla hodom“. Takođe, to je „Lice od koga sam stala kao ukopana (ne moje telo: ono je još

---

112 Inače, Džozef Urgo (Joseph R. Urgo) u članku koji podseća na činjenicu da je *Avesalome, Avesalome!* najvećim delom napisan u Holivudu (dok je Fokner honorarno radio kao pisac scenarija) i koji se bavi se uticajem filma na *Avesalome, Avesalome!*, ističe da su „stakato“ rečenice bile popularne u filmovima toga doba, tj. 30-ih godina dvadesetog veka. (Urgo, Joseph R. "*Absalom, Absalom!*: The Movie", 1990)

uvek išlo napred, trčalo dalje: nego ja, sama ja, onaj život koji vodimo u dubini..." (Faulkner 1989: 150/151).

Ono što se izdvaja kao bitna karakteristika vremena u ovim odrednicama jeste njegovo saobražavanje jednom nepokretnom, uvek istom poretku koji ne priznaje protok vremena. Kroz čitavu scenu susreta nanovo se naglašava da je Kliti ono čudovišno i – nepomično:

„lice od koga sam stala kao ukopana“ (151), „granitni i nepomični antagonizam koji me je zaustavio“ (151), „gola stopala boje kafe prikovana za goli pod“ (151), „tada me dodirnu i tada zaista stadoh kao ukopana“ (153), „čitavo moje biće kidiše u punom zaletu na nešto čudovišno i nepomično“ (153), „ja nepokretna u stavu i akciji trčanja, ona kruta u toj pomamnoj nepomičnosti“ (154).

Sabirajući dvanaest milja klackanja na mazgi u jedan sekund sveznanja i čekanja sfinge koja je prethodila „vremenu i kući i sudbini i svemu“, Fokner scenom susreta pravi ne samo oštar rez u stilu i ritmu naracije – to je pre svega ontološki prelaz u bezvremeno vreme mita i sudar ljudskog/istorijskog sa mitskim vremenom.

#### **4.3.2. Interpretiranje scene susreta kao hronotopa susreta**

U sceni susreta u *Avesalome, Avesalome!* ne samo da možemo prepoznati sve odlike hronotopa susreta koje opisuje Bahtin, već neka od ovih obeležja, zahvaljujući Foknerovom pripovedačkom umeću, stupaju u iznenađujuće simbioze i bivaju obogaćena novim elementima. Scena svoj „nestvarni“ kvalitet između ostalog duguje naglašenom odsustvu očekivanog susreta, dok poigravanjem sa vremenskim predznakom hronotopa i otvaranjem provalije nepremostivih suprotnosti između Roze i Kliti Fokner na izvestan način istovremeno slika i susret i mimoilaženje, u zanimljivom sadejstvu. Motiv susreta u ovoj sceni tesno je povezan sa motivom neprepoznavanja i čak motivom prikazanja ili epifanije, kao i sa hronotopom kuće Satpenovih (koja u sebi objedinjuje hronotope praga i gotskog zamka). Takođe, Fokner je kulminaciju i rasplet šireg sižea uobličio u formu scena susreta (prvobitne scene i njene varijacije koja se odigrava četrdeset godina kasnije) i time ovom hronotopu dodelio centralnu kompozicionu funkciju, ali je u njega pohranio i simbolički potencijal koji nam otkriva ideološki smisao *Avesalome, Avesalome!*.

## Scena susreta u funkciji „dematerijalizacije“ (razaranja „suvo-realne“ ravni pripovedanja)

Peto poglavlje počinje užurbanim polaskom gđice Roze sa Vašom Džonsom u Satpenovu Stotinu, koji nagoveštava da ćemo sada o samom dvoboju nešto saznati barem post festum, i čitalac (kao i sama Roza) opravdano očekuje da će Roza na mestu zločina svakako naići na leš Čarlsa Bona, možda čak susresti sestrića Henrija, počinioa ubistva, a bez sumnje ožalošćenu verenicu Džuditu. Međutim, sva čitaočeva očekivanja su izjalovljena i Fokner vešto izbegava sva „materijalna svedočanstva“ o zločinu. Možemo reći da je ova scena na izvestan način **bremenita odsustvom očekivanog susreta**. U sceni se ne vidi mrtvo telo Čarlsa Bona, nema tragova o odmetnutom Henriju, a Rozu na spratu dočekuju zatvorena vrata i „satpenovski“ ledena i pribrana Džudita. I sam „susret“ sa Kliti višestruko je relativizovan zaoštavanjem binarnih suprotnosti koje između njih dve produbljuju jaz dva raznorodna sveta čiji susret uopšte nije moguć. Uvođenjem scene susreta sasvim druge vrste od onog koji očekujemo, Fokner na izvestan način dematerijalizuje-dekonkretizuje (u bahtinovskom smislu) ono što se dogodilo. Pored enigmatičnosti onog sa čim se Roza susreće, scena je sva istkana od „razmišljanja, lirskih odstupanja, metaforičnih sublimacija“, odnosno od onog što, po Bahtinu, „razara jedinstvo suvo-realne“ ravni pripovedanja (Bahtin 1989: 349). U daljem toku romana Fokner daje sve od sebe da ovu dematerijalizaciju još više naglasi, pojačavajući našu glad za „suvo-realnim“ sižejnim materijalom, odnosno potrebu da saznamo kako je zapravo došlo do kulminacije i kako se obračun odigrao. Međutim, u sećanju Roze koja je, kao i mi, ostala uskraćena za scenu ubistva i čak za njene materijalne tragove, događaj se dodatno relativizuje, dok ne iščeznu i sam pucanj, leš i ubica. Već nakon same scene susreta i Rozinih naglašeno lirskih izliva o „letu glicinije“, sledi oštro prizemljenje – kurtoazna rečenica satpenovski pribrane Džudite koja dočekuje Rozu kao neočekivanog gosta koji će se porodici pridružiti na večeri kao i bilo kog drugog dana: „Kliti, gospođica Roza će ovde večerati; dobro bi bilo da izneseš nešto više jela“: zatim „Hoćemo li sići? Moram da govorim s gospodinom Džonsom o nekim daskama i ekserima“ (misleći, naravno, na potrebu da se hitno sačini kovčeg za leš Čarlsa Bona) (Fokner 1989: 165). Neverica se produžava nakon sahrane, kao i za preostalo vreme rata, tokom spartanskog životarenja tri žene na zapuštenom imanju u očekivanju Satpenovog povratka. Nakon sahrane:

Da. Jednoga dana nije bio. Onda je bio. Onda nije bio. Razmak je bio suviše kratak, suviše žuran, suviše brz; šest časova jednog letnjeg popodneva videlo je sve to – suviše kratko vreme da se ostavi čak obris tela na dušeku, a krv može teći ma otkuda – ako je bilo krvi, pošto ga ja nikad nisam videla. Koliko je meni bilo dopušteno da znam, nismo imali leš: nismo čak imali ni ubicu (nismo čak ni govorili o Henriju toga dana...“ (Faulkner 1989: 167).

Džudita je tokom dva jesenja popodneva sama otišla na Čarlsov grob, ne pominjući kuda ide, mada su Kliti i Roza to naravno naslućivale.

– tu humku koja je lagano tonula u zemlju, ispod koje nismo zakopali ništa. Ne, nije bilo nikakvog pucnja. Taj zvuk je bio samo oštar i konačan tresak vrata između nas i svega što je bilo, svega što je moglo biti – retroaktivno razdvajanje bujice događaja: zauvek kristalizovan trenutak u nemerljivom vremenu koji su ostvarile tri slabe a ipak nesavladljive žene i koji je, prethodeći svršenoj činjenici koju smo odbile, koju nismo prihvatile, oteo bratu plen i lišio ubicu žrtve za sam njegov kuršum. (Faulkner 1989: 172)

### **Poigravanje sa predznakom hronotopa – susret i mimoilaženje u sadejstvu; motiv neprepoznavanja; poseban hronotop generisan oko Klitinog lika u romanu**

Već smo pomenuli da je, prema Bahtinu, hronotopičnost svojstvena kako motivu susreta, tako i njegovoj suprotnosti, mimoilaženju, samo što je u negativnom motivu jedan ili drugi član hronotopa dat sa odrečnim znakom: „nisu se sreli zato što nisu dospeli na određeno mesto u isto vreme, ili su se u isto vreme nalazili na različitim mestima“ (Bahtin 1989: 208). Fokner u sceni susreta Roze i Kliti postiže izuzetan efekat upravo poigravajući se predznakom vremenskog dela hronotopa – dve žene se zaista sreću na određenom mestu, samo kao da se nalaze u dva nesamerljiva vremena koja između njih otvaraju ogroman jaz. Fokner ovo poigravanje sa predznakom hronotopa pojačava motivom neprepoznavanja (koji se često kombinuje sa motivom susreta, kao što ukazuje Bahtin).

Ono sa čim se Roza susreće, ili pre bi se moglo reći, sudara, ono s druge strane, onostrano, otelovljeno je u Kliti, čime je efekat višestruko pojačan. Najpre time što ona pre ove scene jedva da je i pomenuta, dakle to je lik o kome ništa ne znamo i koji je sasvim enigmatičan – Roza je čak naziva Sfingom i Kerberom. Ona je mešavina, ali pre

svega je crna; istovremeno i đavolska, kao i Satpen, ona potiče iz „starije i čistije rase nego što je moja“ i „prihvata neobjašnjivo neviđeno“, i istovremeno je i nedostatak i višak. Zamrznuta slika se odmrzava glasom i to imenovanjem onog neizrecivog što se ne imenuje na prethodne tri strane – time je raskinut spoj, odnosno otvoren jaz, koji ćemo iznova i iznova pokušavati da zatvorimo do kraja romana. „Dok nas taj glas nije razdvojio, dok nije narušio zanos. Rekao je jednu jedinu reč: „Kliti“ (Faulkner 1978: 156). Možda nije slučajno što metafizički jaz koji je otvorio scenom susreta Fokner zatvara glasom, nečim što je između čula i razuma (govor), a svakako je značajno što ovaj glas priziva baš Klitino ime – scena na taj način opisuje pun narativni krug, i iz digresija, iz dubine, vraćamo se tamo odakle smo krenuli – do Sfinge, Kliti.

Kao sudar naracije sa telom, i to sa crnim telom, kao sa nepremostivim i nesvodivim zaostatkom koji preostaje kao nediskurzivan ishod i ključ priče, scena sudara predstavlja minijaturnu vinjetu motiva kojim se završava *Avesalome, Avesalome!* u često citiranim Šrivovim rečima o jednom crncu koji preostaje kad se istrgnu sve stranice glavne knjige i o Džim Bondovima koji će nadživeti sve i naseliti zapadnu hemisferu.

Pored ključne uloge koju ima u građenju ovog „dvoznačnog“ hronotopa susreta, Klitin lik ima i dublju hronotopsku funkciju. U sceni susreta oko Kliti se generiše nedokučivo i tajanstveno vreme, a pošto je ona nerazdvojiva i od ključnog mesta u romanu (kuće), možemo reći da njen lik i sam stvara oko sebe poseban hronotop. Pominjanja Kliti u romanu često su u funkciji izgradnje svojevrsne gotske atmosfere neumitnosti i zle kobi. Ona i nije građena kao ljudski lik, već kao sama zla kob koja se nadvila nad, ili pre koja je jedno te isto sa ukletom kućom Satpenovih<sup>113</sup>. Kliti je takođe vidljiv pandan Čarlsu Bonu, za koga se nigde u romanu „ne vidi“ da ima u sebi crnačke krvi, i stoga predstavlja skriven, ali oduvek prisutan simbol propasti „velikog plana“ Tomasa Satpena. U dva najznačajnija pominjanja Kliti istaknuta je njena funkcija predskazanja Satpenove propasti. U pripovedanju gospodina Kompsona:

---

113 Specifičnost građenja Klitinog lika uočava i Tedijus Dejvis. „Kliti je pokušaj inovativnijeg i psihološki modernog lika, iako je njena karakterizacija manje uspešna od Dilsine [...] Klitina jedinstvena pozicija može inicijalno da sugerise realističan način karakterizacije crnaca; međutim, prozni metod koji joj udahnuje život, pre svega kroz imaginativne konstrukcije Roze Koldfild, predstavlja raskid sa konvencionalim praksama. [...] evocira dualnost ljudske prirode. [...] imaginativna projekcija naratora o nekoj mračnoj suštini satpenovskog bića.“ (2003: 83)

Samo, uvek sam bio sklon da verujem kako je imao nameru da Kliti nazove Kasandrom, podstaknut nekom čisto dramatičnom štednjom ne samo da rodi nego i da imenuje vrhovnog augura svoje sopstvene propasti, i da je prosto pobrkao ime greškom što je prirodno kod čoveka koji je morao gotovo sam da uči da čita. (Faulkner 1978: 86)

I kasnije, u Rozinim razmišljanjima tokom teškog života tri žene na Satpenovoj Stotini, pred kraj građanskog rata:

– Kliti koja je u samoj pigmentaciji svoje puti predstavljala poraz koji je Džuditu i mene doveo do onoga što smo tada bile i koji je načinio od nje (Kliti) ono što je ona odbila da bude isto onako kao što je ranije odbila da bude ono što je prouzrokovalo njegov cilj da je oslobodi ropstva, kao da je upravljajući iz daleka novim namerno ostajala da predstavlja za nas preteće znamenje starog. (Faulkner 1978: 171)

Svoju ulogu Kerbera, čuvara kuće, zadržaće do samog kraja romana kada je konačno zapalila Satpenovu rezidenciju i u njoj izgorela zajedno sa Henrijem, kao crnac koji je zaključio glavnu knjigu Satpenovih, osim poslednjeg zaostatka, crnog potomka – Džima Bonda.

## **Hronotop kuće**

Još jedan hronotop koji pominje Bahtin (Bahtin 1989: 378) je i hronotop praga, kome su bliski hronotopi stepeništa, predsoblja i hodnika (značajni npr. kod Dostojevskog). Hronotop praga prožet je visokim emocionalno-vrednosnim intenzitetom i može se podudarati i sa motivom susreta, ali njegovo suštinsko ispunjenje je hronotop krize i životnog preokreta. Ovaj hronotop je u *Avesalome, Avesalome!* realizovan kao širi hronotop kuće koji u sebi višeznačno sadrži i hronotop praga: upravo na kapiji svoje porodične kuće Henri je ubio Čarlsa Bona ne dozvoljavajući mu da pređe prag („Nemoj preći senku ovog direkta, ove grane, Čarlse“ (Faulkner 1978: 148)), dok se na stepeništu kuće odigravaju scene susreta – krizni momenti Rozinog i Kventinovog svojevrsnog „prelaska preko praga“, odnosno ulaska u priču Satpenovih. Kuća Satpenovih međutim u punoj meri koristi i potencijale hronotopa zamka iz gotskog romana koji je zasićen vremenom istorijske prošlosti i nosi tragove vekova i generacija,

porodičnog i dinastijskog nasleđa vlastelina feudalne epohe. „Najzad, legende i predanja sećanjima na minule događaje oživljavaju sve kutkove zamka i njegovu okolinu“ (Bahtin 1989: 375). Satpenova Stotina nosi „đavolski“ žig svog gospodara i u puritanskoj zajednici Džefersona o imanju su kolale najraznovrsnije priče i legende – od nagađanja o volšebnoj đavoljskoj pogodbi kojom je Satpen uspeo da prenese na sebe vlasništvo nad sto jutara indijanske zemlje, do onih o krvavom i nelegalnom poreklu novca koji je pribavio da bi izgradio i opremio kuću, ili o životinjskim borbama Tomasa Satpena i njegovih divljih crnaca u štali iza kuće. Sa propašću Satpenovih, oronulo i opustošeno imanje sve više je žigosano kao ukleto mesto, čega se Kventin dobro seća iz svojih dečaćkih dana. U Rozinom gotskom prikazu, kuća je zatvor u kome je njena sestra Elena živela i umrla kao tuđinka i ono što na momente, naizmenično sa enigmatičnom Kliti, otelovljuje pravu silu koja je sprečava da se popne uz stepenice u sceni susreta:

Nemoj ići tamo gore Rozo. – Tako je to kazala: tako mirno, tako tiho, i opet je izgledalo kao da to nije ona govorila nego kao da je sama kuća izrekla te reči – kuća koju je sagradio on, koju je nekakvo gnojno izlučivanje iz njega samog stvorilo oko njega, kao da je znoj njegovog tela proizveo neku (čak makar i nevidljivu) čauri sličnu i dopunsku ljušturu u kojoj je Elena morala da živi i da umre kao tuđinka, u kojoj će Henri i Džudita morati da budu žrtve i zarobljenici, ili da umru. (Faulkner 1978: 152)

Već na samom početku scene susreta kuća predstavlja predskazanje neke dublje zle kobi za koju Roza oseća da je poranila i da tek treba da se desi: „Sa crvotočnim tremom i zidovima koji su se ljuštili, ona je stajala, ne opustošena, ne opljačkana, ne okrzuta metkom ili vojničkom gvozdenom petom, nego bolje reći kao zadržana za nešto više: neku pustoš dublju od razvalina...“ (Faulkner 1978: 150). Na kraju petog poglavlja Fokner u mračnom i gotskom stilu obnavlja interesovanje čitaoca za kuću, nagoveštavajući da i posle tragičnog ubistva koje se dogodilo i Rozinog „uviđaja“ u sceni susreta, kuća nastavlja da krije tajnu.

- Gospođo? Šta je to? Šta ste kazali?
- Ima nešto u toj kući.
- U toj kući? To je Kliti. Zar ona–



- Ne. Nešto što živi u njoj. Sakriveno u njoj. Nalazi se tamo već četiri godine, živeći sakriveno u toj kući. (Faulkner 1978: 187)

Čak i u završnoj sceni požara, kada je tajna već u potpunosti odgonetnuta, Fokner nas ne izneverava i gotski hronotop kuće do kraja začinjava jezivim efektima, starajući se da ova „čudovišna, kao trud suva crvotočna ljuštura“ izgori uz neartikulisane krike nečeg što je iza nje vrebalo, „što je rikalo, nešto ljudsko, pošto je ovo rikanje zvučalo kao ljudski govor, čak i ako razlog za ovo nije izgledao ljudski“ (Faulkner 1978: 161).

#### **4.3.3. Kompoziciona funkcija scene(a) susreta**

U svetlu Bahtinove napomene o tome da se u hronotopu događaji snabdevaju svojom „ploću i krvlju“, tj. da dok nas o nekim događajima pisac samo obaveštava, druge odlučuje da plastično prikaže snabdevši ih konkretnim vremenom i mestom tako da oni postaju scene u romanu, scena susreta Roze i Kliti dobija poseban značaj. Naime, pre nego što se zapitamo šta je njome prikazano i sa kakvom funkcijom, bitno je upitati se za šta je ona supstitut, drugim rečima šta je to što je Fokner odlučio da ne prikaže upravo na tom „mestu“ u romanu. Centralni događaj romana je kulminacija porodične dame Satpenovih (koja se poklapa ujedno sa tragedijom Juga) – Henrijevo ubistvo njegovog nepriznatog brata Čarlsa Bona, da bi sprečio Čarlsovo venčanje sa njihovom sestrom Džuditom. Upravo pred samu kulminaciju Fokner je zamrznuo naraciju – u jednoj filmskoj sceni dvoboja sučelio je Henrija i Bona i doveo naše iščekivanje do vrhunca, a potom napravio nagli rez, da bi uveo narednu scenu u kojoj o ishodu dvoboja čujemo samo šturo i posredno, iz povika Vaša Džonsa ispred kuće gospođice Roze, i odmah potom zaključio poglavlje, nagoveštavajući da je to zasad sve što ćemo čuti o obračunu koji se odigrao i da će se na njega vratiti možda tek s neke druge tačke gledišta. Međutim, razrešenje ove neizvesnosti je odloženo i umesto toga sledi dalje pojačavanje napetosti, samo sada na simboličkom planu, jer je scena susreta Roze i Kliti (na početku petog poglavlja) uobličena u formu beskonačnog sudaranja zaoštrenih binarnih suprotnosti. Ovaj niz scena nikako nije slučajna, već je plod Foknerovog kompozicionog zahvata. Sve eventualne sumnje u tom pogledu definitivno bivaju raspršene pred kraj romana kada se Fokner ponovo vraća odloženoj kulminaciji, ovog puta snabdevši scenu obračuna Henrija i Čarlsa „ploću i krvlju“ i temeljno je motivišući detaljnim prikazom događaja koji su joj prethodili. Sasvim neočekivano i ničim

motivisano, u nju se ponovo upliće scena susreta – zapravo varijacija prvobitne scene koja se odigrava četrdeset godina kasnije.

Prilikom povlačenja južnjačke vojske Henri je pozvan u pukovnikov šator. Kako Čarls vidi, to je poslednja prilika da mu Satpen, makar preko Henrija poruči da se povuče i time prizna da je on njegov sin. Umesto toga, Satpen ništa ne poručuje Čarlsu, ali objašnjava Henriju da je Čarls, osim toga što mu je brat, uz to i crnac, što je on saznao tek po njegovom rođenju. Nakon što se otkriva da je mešavina rasa, a ne rodoskrvljenje ono što Satpenovi ne mogu da podnesu i pošto Čarls, posredno primivši poruku preko Henrija, doživljava istu uvredu koju je doživeo Tomas Satpen kao dečak kada je oteran sa vrata plantažerove kuće, on donosi konačnu odluku.

U opisanoj epizodi priče, u momentu kad je ordonans našao Henrija i pozvao ga u pukovnikov šator, priča se premešta na konačni odlazak Kventina i gđice Roze u Satpenovu Stotinu – ono što iščekujemo od početka romana, i što će se ispostaviti kao ponavljanje originalne „scene susreta“ u Satpenovoj Stotini.

„Satpene, pukovnik želi da dođeš u njegov šator“,

- I tako ste ti i stara dama, tetka Roza, otišli tamo one noći, i stara crnkinja Kliti je pokušala da zaustavi tebe, da zaustavi nju. ... (Faulkner 1978: 340).

I opet se pravi rez, ne otkriva sa tajna do kraja, i priča se vraća u pukovnikov šator, nakon čega Bon donosi odluku, i Henri i Bon jašu nazad u Satpenovu Stotinu, gde je na pragu kuće Henri ubio Bona. Tajna druge scene susreta otkriva se nekoliko stranica kasnije, u poslednjem poglavlju romana, u akcionom opisu punom napetosti i iščekivanja. Ovog puta Rozu, zajedno sa Kventinom, ponovo na stepeništu pokušava da zaustavi Kliti, ali oni uspevaju sa se popnu i da otvore vrata sobe na spratu koja su za Rozu u prvobitnoj sceni susreta zauvek ostala zatvorena. U sobi susreću Henrija, koji je sada na samrti. I ova druga scena susreta, mada brza i akciona, bez ikakvih metafizičkih i lirskih sublimacija ili ritmičnog ponavljanja, ipak se zaključava u lošu cikličnu beskonačnost, zahvaljujući originalnom sredstvu koje Fokner primenjuje – palindromskoj konstrukciji dijaloga između Kventina i Henrija.

Različit „ton“ ove dve scene susreta proističe iz njihovog različitog mesta, ili funkcije u širem sižeu romana. Naime, šira sižejna linija u romanu razvijena je sa Kventinove tačke gledišta i obuhvata pripovedanje događaja koje je proživeo sa

gospođicom Rozom i priče koju mu je ispričala. Uža sižejna linija, na nižem intradijegetičkom stepenu, je sama priča o udesu Satpenove porodice. Prva scena susreta je zapravo kulminacija Rozine i Kventinove priče, trenutak u kome se Roza u punoj meri uključuje u sudbinu Satpenovih i susreće sa zagonetkom koju će nastojati da odgonetne narednih četrdeset godina. Druga scena susreta (sa Henrijem) je rasplet Kventinove i Rozine priče, kada je ona konačno smogla snage da razreši zagonetku „iza zatvorenih vrata“. Iz same funkcije u široj sižejnoj liniji – kulminacija, odnosno rasplet – proističe napeti i uzlazni ton prve scene susreta, odnosno silazni i smirujući ton druge scene. Sa aspekta hronotopičnosti, međutim, obe scene susreta imaju istu strukturu ciklične ili loše beskonačnosti, zato što obe imaju istu funkciju u užoj sižejnoj liniji. U oba slučaja kulminacija (obračun Henrija i Čarlsa) na neki način „uvire“ u ovaj hronotop koji mu daje smisao.

#### **4.3.4. „Foknerovski“ statični hronotop udesa Juga**

Citirajući vremenske odrednice iz scene susreta, koje pokazuju u kojoj meri Fokner svesno gradi njenu hronotopičnost, ukazali smo da je njihov zajednički imenitelj saobražavanje „vremena scene“ jednom nepokretnom, uvek istom poretku koji ne priznaje protok vremena. To je najvidljiviji indikator jednog šireg hronotopa koji je dakle već „leksički“ prisutan u sceni susreta, ali sa kojim ona stupa i u druge, veoma složene odnose.

U osnovi *Avesalome, Avesalome!*, naime, nalazi se jedan statičan hronotop začaranog kruga koji dočarava vanvremensku „neumitnost“. Njemu se u punoj meri mogu pripisati kvalifikativi koje Bahtin pridaje hronotopima koji zaustavljaju vreme, poput hronotopa grčkog romana u kome su „svet i čovek apsolutno završeni i nepokretni“ i u kome nema „nikakvih mogućnosti nastajanja, rasta, promena“ (Bahtin 1978: 223), ili hronotopa u regionalističkom romanu, gde se rast „pretvara u besmisleno tapkanje života u mestu, u jednoj istorijskoj tački, na jednom nivou istorijskog razvoja“ (357). Ovaj hronotop se u različitim vidovima ponavlja kroz Foknerov opus, a njegov simbolički pandan je udes Juga. Karakteristično za Foknera je dakle to što ova vremenska statičnost ima i konkretan lik, a to, kao što vidimo kod Bahtina, nije uvek slučaj. Kojim sredstvima Fokner gradi ovaj hronotop u *Avesalome*? Pre nego što se usredsredimo na *Avesalome, Avesalome!*, osvrnućemo se najpre na

Sartra, koji je prvi prepoznao obrise ovakve koncepcije vremena kod Foknera, u *Buci i besu*.

Sartr, koji je govorio da voli Foknerovu umetnost, ali da ne veruje u njegovu metafiziku, smatrao je da je Fokner „obezglavio“ vreme, oduzimajući mu njegovu budućnost, to jest dimenziju slobodnog izbora i delanja. Prema Sartrovom tumačenju, u *Buci u besu* budućnost ne postoji, a Fokner nam prikazuje događaje kao nešto već završeno – „ništa se ne događa, sve se dogodilo“. „U tom smislu, Fokner može da učini čoveka bićem bez budućnosti, „sumom njegovih klimatskih iskustava“ (Sartre 1984: 189). Kada je reč o sadašnjosti u Foknerovom delu, Sartr je vidi kao iracionalnu – „to je događaj, monstrozno i nepojmljiv, koji iskrsava pred nama kao lopov – iskrsava i nestaje“ (Sartre 1984: 188). Druga njena karakteristika je suspenzija, vrsta zaustavljenog kretanja u vremenu. Ova zaustavljenost, prema Sartru, posledica je činjenice da za Foknera ne postoje budućnost i progresija, niti očekivanje te budućnosti – sadašnjost je stoga nešto što se pojavljuje bez ikakvog razloga i što je suspendovano. Fokner stoga zaustavlja kretanje u samom srcu stvari, a ovo eluzivno i nepojmljivo stanje verbalizuje se prikazivanjem događaja kao završenih.

Osnovno sredstvo, dakle, koje Fokner koristi u *Buci i besu* da bi dočarao jedan tip vremenske statičnosti jeste ograničavanje naracije na retrospektivno prikazivanje događaja. Na koji način je statičan hronotop ugrađen u *Avesalome, Avesalome!?*

Prepoznamo najmanje tri načina: 1) stilskim sredstvima, odnosno svojevrstnim „vremenskim preticanjima“ na nivou rečenice, 2) direktnim naznakama u pripovedanju i 3) strukturno-kompozicionim sredstvima, odnosno samom strukturom hronotopa susreta koji je umetnut na ključnim mestima u sižeu.

1) Specifična atmosfera neumitnosti i fatalizma, koja zaista stvara utisak kao da nema budućnosti, odnosno kao da nema slobodnog izbora i delanja, „prokrijumčarena“ je već na nivou rečenice. Za Rozino pripovedanje karakteristična su zloslutna vremenska preticanja u kojima pri prvom pomenu nekog lika u rečenicu odmah navire i provaljuje čitava njegova sudbina i on je uvek već sve ono što tek treba da postane i do čega bi naracija tek trebalo nekim hronološkim sledom da nas dovede:

...u toj kući u kojoj nije bilo nikoga osim ćerke koja je već bila isto što i udovica iako nikad nije bila nevesta i koja će, posle tri godine sasvim sigurno – postati udovica a da uopšte ništa nije ni bila, i sina koji je odbacio sam taj krov pod

kojim se rodio i kome će se vratiti još samo jednom pre nego što nestane zauvek i to kao ubica i gotovo kao bratoubica. (Faulkner 1978: 48)

Ili u pripovedanju gospodina Kompsona:

Mora da je rekao samom sebi, mora da je rekao kad je poslednji put zatvarao za sobom vrata biblioteke one badnje večeri i mora da je ponavljao dok su on i Bon jahali jedan pored drugog kroz surovu tamu tog božićnjeg jutra, odlazeći od kuće u kojoj se rodio i koju će videti još samo jednom i to sa svežom krvlju čoveka koji je sada jahao pored njega na svojim rukama: *Hoću da verujem; hoću. Hoću.* (Faulkner 1978: 111)

Kao što Kventin i sam primećuje o Rozinom kazivanju:

Činilo se (njemu, Kventinu) da ono (pričanje, kazivanje) krije u sebi svojstvo ruganja logici i razumu nekog sna za koji spavač zna da se morao dogoditi, mrtvoroden i potpun, u jednom trenu, pa ipak samo to svojstvo od koga mora zavisiti da će onome koji sanja prividnost biti istina – odvratnost ili zadovoljstvo ili zapanjenost – zavisi potpuno od izričitog priznavanja i prihvatanja proteklog vremena i vremena koje još uvek protiče kao u muzici ili štampanoj bajci. (Faulkner 1978: 55)

Ovim ukidanjem vremenskog toka, sveprisutnošću događaja u istoj ravni, „mrtvorodenih i potpunih“, Fokner gradi specifično dramsko vreme u kome kao da se likovima ne događaju događaji, već oni dozrevaju do svoje sudbine, svoje kobi, koja ih oduvek neumitno čeka. U tim trenucima zgusnuta je njihova istina, ali i istina Juga, opšta istina njihove nacije ili rase.

2) Protok vremena takođe se negira direktnim naznakama u pripovedanju.

Henrijev i Bonov otac tako „zna“ za njihovu odluku istog trena kad su je doneli –

(Henri) Čak i ne misli Sigurno mu je Džudita pominjala ono pismo ili Mora da mu je Kliti nekako javila da joj je Čarls pisao. On ne misli ni jedno ni drugo. Za njega je logično i prirodno da njihov otac zna za njegovu i Bonovu odluku: ta krvna veza koja je morala navesti Bona da odluči da piše, njega samog da to odobri a njegovog oca **da to sazna baš u istom trenutku, posle perioda od četiri godine, izvan svakog vremena.** I evo sada dolazi, gotovo tačno kao što je predviđao... (Faulkner 1978: 343, podvukla S.M.)

Odluku Bon saopštava Henriju, a Henri potom ocu u identičnoj metafori o propasti Juga, ponovljenoj kao ehom, čime se dodatno pojačava efekat neumitnosti, nalik na ostvarenje nekog proročanstva.

Takođe, sam vremenski interval rata obezvređen je svojom podređenom ulogom u odnosu na tragediju porodice, jer se namerno stvara utisak da je udes Satpenovih potomaka prizvao američki građanski rat kao svoje konačno razrešenje. Na jednom mestu se izričito kaže da je taj „vremenski zev“ u raspletu drame Satpenovih bio izlišan. Naime, nakon što se odrekao krvnog prava nasledstva i zajedno sa Čarlsom odjahao iz Satpenove stotine, Henrija će u Nju Orleansu Čarls povesti svojoj kući gde će se uveriti u ono za šta je još tokom razgovora sa ocem podsvesno znao da je istina – u to da je Čarls „u najmanju ruku bio bigamist iz namere, ako ne i preispoljna hulja“ (Faulkner 1978: 110) koji je bio u braku i imao dete sa mulatkinjom i koji uprkos tome želi da se oženi njegovom sestrom.

To je bilo sve. Trebalo je da bude sve; **ono popodne četiri godine docnije trebalo je da se dogodi sledećeg dana, te četiri godine, taj vremenski razmak, čist su antiklimaks: ublaženje i odugovlačenje ishoda već zrelog za nastup**, zbog Rata, zbog glupog i krvavog lutanja u uzvišenoj (i nemogućoj) sudbini Sjedinjenih Država, možda podstaknutog udesom te porodice koji je, pored svih drugih okolnosti, pokazivao onaj čudni nedostatak uzroka i posledice koji je uvek karakterističan za zlu kob kad se ona ograničava na to da ljudska bića upotrebljava kao oruđa, kao građu. (Faulkner 1978: 135, podvukla S.M.)

Dakle, kao što smo već ranije ukazali, s jedne strane nam se umesto motiva koji vode kulminaciji porodične tragedije podmeću Čarlsovi i Henrijevi govori o izgubljenom Ratu, dok se s druge strane značaj samog tog istorijskog događaja umanjuje, sugestijom da je „možda podstaknut udesom te porodice“. Ovo je jedan od mehanizama kojima se udes Satpena i njegovih potomaka proizvodi u parbolu o propasti Juga.

3) Najjači efekti u zaustavljanju vremenskog toka postignuti su međutim specifičnom strukturom hronotopa susreta koji je umetnut na ključnim mestima u siže. Najpre kulminacija, data samo u vidu šture, posredne informacije uvire u „lirska odstupanja i metaforične sublimacije“ (Bahtin 1989: 349) scene susreta Roze i Kliti.

Već ovde se stvaraju prvi obrisi hronotopa jalove beskonačnosti: na planu realne radnje iznova i iznova se naglašava udaranje u prepreku i ukopanost u mestu koja se na simboličkom planu prikazuje kao ciklično kretanje i udaranje u nepremostive protivrečnosti. U ponovljenoj sceni susreta, dijalog između Kventina i Henrija strukturiran je u vidu začaranog kruga, konkavnog ogledala koje takođe sugeriše neumitnost i bezizlaz:

*I vi ste – ?*  
*Henri Satpen.*  
*I vi ste ovde – ?*  
*Četiri godine.*  
*I došli ste kući – ?*  
*Da umrem. Da.*  
*Da umrete?*  
*Da. Da umrem.*  
*I vi ste ovde – ?*  
*Četiri godine.*  
*I vi ste – ?*  
*Henri Satpen. (Faulkner 1978: 360)*

Još jedna snažna slika statičnosti u *Avesalome* jeste suspenzija sadašnjeg trenutka, vrsta zaustavljenog kretanja u vremenu. Ovo obeležje tumačimo malo drugačije od Sartra. Sadašnji momenat nije zaustavljen zato što nema progresije koja bi ga „uvukla“ u svoje kretanje, već zato što predstavlja kulminaciju, kvintesenciju celog tog kretanja, prošlog i budućeg, odnosno, u jednoj statičnoj metafizici vremena, on je jedino što postoji, i u čemu se ogleda sve ostalo.

Recimo, u sceni susreta, ovo vreme/trenutak je stvarniji nego stvarnost, više nego stvarnost, vreme izmenjeno da bi odgovaralo snu koji se, spojen sa snevačem, prinosi na žrtvu i slavi.

Ja, sanjalica koja se još grčevito drži sna, kao što se bolesnik grčevito drži poslednjeg mutnog nepodnošljivo ekstatičkog trenutka agonije da bi pooštrio ukus prestanka bola, budeći se u stvarnost, više nego u stvarnost, ne u nepreinačeno i neizmenjeno staro vreme, nego u vreme izmenjeno da bi odgovaralo tom snu koji se, spojen sa onim koji sanja, prinosi na žrtvu i slavi... (Faulkner 1978:155)

Možemo reći da je scena susreta tipičan primer vremenske epifanije, karakteristične za modernizam. Za Sartra je ova tehnika savremenih pisaca takođe

predstavljala jednu vrstu sakaćenja vremena – lišavanje prošlosti i budućnosti da bi se vreme svelo na čistu intuiciju trenutka. Međutim, smatramo da bi naglasak trebalo staviti na gnoseološki aspekt epifanije kod Foknera, kao na pokušaj da se upravo prodre u suštinu vremena i da se ono neizrecivo nekako imenuje. Metafora za vremensku epifaniju u *Avesalome, Avesalome!* je cvat glicinije. I nije slučajno što se scena susreta završava upravo ovom metaforom, cvatom glicinije koja se zgusnula i kapitulirala u jednom letu. „Bilo jednom... jedno leto glicinije. Sve je prožimala glicinija (bilo mi je četrnaest godina tada) kao da se skupila iz svih proleća da bi kapitulirala, zgusnuta u jedno proleće, jedno leto:...” (Fokner 1978: 158). Kao i mnogi drugi modernisti, Fokner se u upušta u bergsonovsko eksperimentisanje s vremenom, potiskujući hronološku-kvantitativnu, a naglašavajući njegovu subjektivnu-kvalitativnu dimenziju. Scena susreta – jedan fizički trenutak rastegnut u nepreglednu širinu Rozinog subjektivnog doživljaja – uliva se u jednostavnost cveta glicinije, na tragu bergsonovske ideje da je moguće velike opsege iskustva zahvatiti nediskurzivno, slikom ili verbalnom formulom.<sup>114</sup>

Ono što je međutim najzanimljivije i posebno kod Foknera jeste to što je vremenska epifanija istovremeno susret pojedinca sa sopstvenom sudbinom, a često i otkrovenje kolektivne istine, istine nacije ili istine Juga. Fokner sa izvanrednom lakoćom, i često potpuno nemotivisano, premešta priču na plan Istorije i mita. Već smo pomenuli da upravo metaforom o porazu Juga Čarls Bon saopštava Henriju, a potom i Henri ocu svoju konačnu odluku, koja označava kulminaciju porodične tragedije, čime se pojačava utisak da oni samo izvršavaju ono što im je sudbina, udes, odavno dodelila. Dakle, pri kraju romana, dok željno iščekujemo Čarlsov i Henrijevu odluku motivisanu neuzvraćenom ljubavlju prema ocu, odnosno ljubavlju prema sestri ili odbrani porodične časti, na neki način bivamo uskraćeni – odjednom nam se podmeće izgubljeni rat kao objašnjenje, iako to nikako ne može biti motiv. Upravo suprotno – ne možemo se oteti utisku da je rat tu bio sporedan – kao da je tragedija Satpenovih potomaka sama prizvala rat kao svoje razrešenje. U eseju *Neverovatna naracija: Avesalome, Avesalome!*, Piter Bruks ovaj problem prepoznaje kao problem pripovedanja u kome nedostaje jedan nivo – „postoji podela i polarizacija: s jedne strane pripovedanje, s

---

114 Vidi Kershner 1997: 57.



druge strane epska historijska priča, a bez narativnog zapleta ili plana koji bi ih povezao“ (Brooks 1982: 254). Smatramo da ovaj nedostatak *Avesalome, Avesalome!* nije slučajna, već je proizvod svesnog piščevog napora da nas suoči sa onim nedokučivim u pokušaju da se rekonstruiše i ispriča priča. Scena susreta na gnoseološkom planu simbolizuje sudar sa onim nesvodivim u susretu sa prošlošću (sećanjem), kako ga Fokner vidi i postavlja sebi u zadatak u stalnom re-kreiranju, re-angažovanju ljudskog sećanja i re-kreiranju istorije kroz njega.

Upravo su ove dve scene susreta kompoziciona čvorišta *Avesalome*, ali i slepe mrlje, crne rupe u tumačenju – i Fokner ih je namerno tako konstruisao. Šta se može iščitati iz elemenata koji su nam poznati, kao vidljivih površinskih tragova skrivenog piščevog manevra? Ono što je nesumnjivo jeste da prva scena pre svega gradi misteriju oko rasnog pitanja, a druga oko pitanja identiteta (iako neki kritičari pokazuju kako na indirektan način rasa i identitet figuriraju u obe scene<sup>115</sup>). U analizi Filipa Vajnstajna<sup>116</sup>, koji nudi izvanredno čitanje *Avesalome* kao misterije rase, nalazimo argumente koji potvrđuju naše tumačenje koje u centar stavlja ove dve scene i među njima nalazi duboku povezanost. Vajnstajnova teza je da se genijalnost Foknerovog zahvata u *Svetlosti u avgustu* i u *Avesalome* sastoji u tome što je pristupio rasnom pitanju ne kao pitanju jedne potlačene i marginalizovane grupacije, već kao pitanju identiteta. On ga je postavio kao problem prihvatanja našeg nepoznatog drugog, i to pod velom misterije, kako bi međurasni bliski i intimni odnosi postali realnost, odnosno kako bi se ostvario jedan utopijski svet. Ono što ova rasna misterija u suštini poručuje jeste da je ova razlika u stvari socijalni konstrukt – i da je rasna ideologija koja se na njoj zasniva neodrživa. Nakon razotkrivanja vela misterije, međutim, pomalja se nepodnošljiva istina, koja je u srcu šizofrenije Juga, kao „ljudskog srca u konfliktu samog sa sobom“: da se ovaj drugi, makar bio i brat, ljubavnik ili sin – ne može prihvatiti. Foknerov pristup rasnom pitanju u *Avesalome* kroz veo misterije Vajnstajn je objasnio paralelom

---

115 Iako na prvi pogled izgleda da rasno pitanje ne igra nikakvu ulogu u susretu Kventina i Henrija (osim ako pretpostavimo da je Kventin upravo od Henrija saznao da je Bon crnac i da je to bio predmet njihovog razgovora), Tedijus Dejvis smatra da je ono indirektno i te kako važno. Po njemu, ovaj susret predstavlja susret dvojice sinova Juga dve generacije (za obojicu će se ispostaviti da su protraćili svoje živote) i Kventin upravo pri susretu sa Bonom biva iniciran u teret svog nasleđa. Kao što znamo, po Fokneru je upravo rasno pitanje „kletva“ Juga (vidi Faulkner u Hobson 2003: 287)

116 Weinstein, Philip. "Faulkner's Mysteries of Race and Identity" (2009).

sa „vrhunskim misterijskim tekstom Zapadne kulture“ (4) – Sofoklovim Edipom.

Oba su usredsređena na misteriju identiteta, na identitet *kao* misteriju. I za Edipa i za Bona se ispostavlja da su nešto što niko – uključujući i njih same – ne može da podnese. Unutrašnja koherentnost se otkriva kao socijalna transgresija – omogućena raskidom tabua. *Avesalome* ovaj problem postavlja na takav način da u najvećoj mogućoj meri pojačava užas od toga da X i ne-X budu jedno te isto. „I vi ste? – ?“ – Kventinovo prigušeno pitanje umirućem Henriju Satpenu – ovde dobija dublju rezonancu: misteriju identiteta kao istovremeno unutrašnjeg i spoljašnjeg, samoodržavajućeg i istovremeno socijalno konstruisanog. „I vi ste? – ?“ postaje pitanje na koje se ne može odgovoriti, pitanje koje je i samo dovedeno u pitanje. Rezonancu pitanja ne treba daleko tražiti ako pitamo kako crnci na Jugu mogu biti istovremeno anatema belcima i istovremeno njihovi braća i sestre, roditelji i deca – uporno držani van domova u kojima su već uvek bili unutra, kako Čarls Bon može biti istovremeno i uzor i žrtveni jarac. (Weinstein 2009: 13-14).

Iako Vajnstajn u svom eseju pominje samo scenu susreta sa Henrijem, jasno je i da prva scena susreta – Roze sa Kliti odzvanja istom ovom dubljom rezonancom misterije rase kao slepe mrlje belackog identiteta na američkom jugu.

#### **4.3.5. Uloga hronotopa u izgradnji umetničko-ideološkog smisla *Avesalome!***

Kao što smo pokazali, hronotop susreta u *Avesalome, Avesalome!* ima važnu kompozicionu funkciju. Naime, Fokner je odabrao da kulminaciju i rasplet šire sižejne linije, Rozine i Kventinove priče, prikaže upravo u vidu dve, po mnogo čemu paralelne, scene susreta. Činjenica da je obe ove scene tesno povezao sa kulminacijom užeg sižea ukazuje na mogućnost da se možda upravo u njima krije smisao tragedije Satpenove porodice. Između ostalog, to su upravo scene u kojima se Roza i Kventin, dva glavna naratora, u bukvalnom smislu „susreću“ sa pričom koju pričaju, odnosno, pokušavajući da proniknu u nju, postaju njeni protagonisti.<sup>117</sup> Međutim, obe scene na doslovnom, kao

---

117 Ipak, kao što je ukazao Bruks, nijedan od pripovedača ne uspeva da rekonstruiše koherentnu priču: „Regenerisanje prošlosti – za koje smatram da je svrha celokupne naracije – možda ne uspeva u *Avesalome, Avesalome!*, ukoliko pod regenerisanjem prošlosti podrazumevamo njeno integrisanje sa sadašnjošću kroz koherentan zaplet motivisan u odnosu na pripovedača“ (Brooks, 1982: 267). Za razliku

i na strukturnom nivou, naglašavaju samu nemogućnost zahvatanja smisla. Dakle, kompozicioni niz koji nas naglašeno navodi na traganje za smislom na nivou jezičke poruke je skoro hermetički zatvoren za njega. Izlaz iz ove foknerovske enigme treba potražiti u hronotopskoj ravni – u bogatstvu značenja simbola sudara u sceni susreta. Ono neiskazivo u Foknerovom pričanju, ono o šta se priča sapliće, na ontološkoj ravni se ispostavlja kao sudar čoveka i vremena, na istorijskoj kao sudar sage o belom američkom Jugu sa crnim telom Afroamerikanaca, a na gnoseološkoj kao sudar ljudskog razuma sa smislom vremena i sećanja. Sudar je suprostavljanje, antogonizam, ali je mesto sudara istovremeno i interfejs – „pupčana vrpca“, veza sa našom suštinom i ključ postojanja. „Samo smo stajale tamo – ja nepokretna u stavu i akciji trčanja, ona kruta u toj pomamnoj nepomičnosti, obe sjedinjene tom rukom i mišicom koje su nas držale, kao surovom, okrutnom pupčanom vrpcom, posestrimljene sa jezivom tminom koja je stvorila tu ženu“ (Faulkner 1978: 154).

„Vremenski“ enigmatična scena susreta uvire u razmišljanja o spoju vremena i ljudskog – o sećanju. „Bilo jednom“ svodi se na čulnu senzaciju mirisa glicinije koja prožima neosvetljenu sobu, svaku česticu tmine, a to je i suština sećanja: „čulno opažanje, vid, miris: mišići kojima gledamo i slušamo i pipamo – ne um, misao: ne postoji stvar kao što je pamćenje: mozak se podseća upravo onoga što mišići traže pipajući: ni više, ni manje: a zbir koji iz toga proističe obično je netačan i lažan i vredan samo imena sna“ (Faulkner 1978: 157).

Začuđenost, nedokučivost „sudara“ za Rozu na metanivou je Foknerova začuđenost i opsesija sećanjem, prošlošću. Govoreći o suštini sećanja on pokazuje da u sećanju i nema mesta racionalnosti i da je naš razum osuđen na ovakav sudar i šok, kakav doživljava Roza. Ako je ceo roman jedan veliki napor za uspostavljanje posredovanog, složenog odnosa prema istoriji i sećanju, one posredovanosti koju su kritičari od samog početka prepoznali kao definišuće obeležje *Avesalome, Avesalome!*, hronotop susreta/sudara je izvanredna piščeva demonstracija o dubini tog jaza koji on pokušava da premosti višestruko posredovanim odnosom prema priči – ujedno

---

od Bruksa, mi pokušavamo da odgonetnemo enigmnu sasvim određenog niza scena, jednog odsečka sižea za koji smatramo da krije ključ neuspeha u regenerisanju prošlosti u *Avesalome, Avesalome!*.

nepobitni argument u prilog njegovom složenom pristupu i podsmeš naivnom stavu koji misli da se onoj ljudskoj, uvek vremenitoj realnosti može neposredno pristupiti.

## 5. Hronotopi u *Svetlosti u avgustu*

Jedna od osnovnih zamerki kritičara *Svetlosti u avgustu* jeste razuđenost i nedovoljna integrisanost narativnih linija, kao i nemogućnost sagledavanja svih epizoda romana kroz koherentan obrazac značenja<sup>118</sup>. Roman karakterišu narativne linije koje se ne presecaju međusobno i mnoštvo bogatih likova sa živopisnim životnim istorijama i situacijama za koje kao da nema dovoljno osnova da se drže na okupu u jednom romanu. Drugi osnovni skup zamerki odnosi se na centralni lik Džoa Kristmasa – zamera mu se da je apstraktan, neuverljiv, opterećen viškom simbolike, pa čak i da mu je Fokner posvetio previše mesta u romanu, usled čega stiče neopravdane simpatije čitaoca, poput Miltonovog Satane<sup>119</sup>. Pokušaćemo da odgovorimo na ove glavne zamerke, polazeći od pretpostavke da ovi „nedostaci“ nisu plod nemarnosti ili neveštosti, već namerne Foknerove strategije u jednom od njegovih najvećih romana, nastalom na vrhuncu njegovog stvaralačkog genija, u romanu kojim je, štaviše, nastojao da potvrdi svoju poziciju kao romanopisca.<sup>120</sup> Perspektiva iz koje je moguće osvetliti većinu ovih „slepih mrlja“ u *Svetlosti u avgustu* jeste bahtinovska perspektiva.

Naša teza je da se integrišića struktura *Svetlosti u avgustu* otkriva tek na hronotopskom nivou. Simbolička opozicija svetlosti i tame, dobra i zla, otelovljena pre svega u centralnim likovima Lene i Kristmasa, ali reflektovana i kroz druge sporedne

---

118 Ovu primedbu izneo je Klint Bruks (Brooks 1963: 48), navodeći i druge kritičare koji dele njegovo mišljenje: Konrada Ejkena, Džordža Mariona O'Donela i Ričarda Rovera. Među novijom kritikom, Martin Krajsvirt takođe napominje da su još od prvih tumačenja, pa do nekih od najnovijih članaka kritičari generalno bili sumnjičavi u pogledu strukturne koherentnosti i jedinstva romana (Kreiswirth u Millgate 1987: 55). Krajsvirtova teza je da je priroda organizovanja materijala u romanu dijaloška u bahtinovskom smislu: „Različiti narativi se ne mogu objediniti, već samo mogu držati jedan drugog, takvi kakvi jesu, u liniji; kroz pažljivo orkestriran proces uzajamne subverzije i dekonstrukcije, čitalac stalno iznova doživljava nove i nestabilne horizonte očekivanja i, što je još važnije, nestajuće tačke tih horizonata“ (78).

119 Vidi O'Donell, George Marion u Hoffman, Vickery 1960: 89.

120 Majkl Milgejt u eseju sa indikativnim naslovom „Roman, a ne anegdota: Foknerova *Svetlost u avgustu*“ („A Novel Not An Anecdote: Faulkner's *Light in August*“) izričito tvrdi da je „*Svetlost u avgustu* spektakularno uspešan ishod Foknerove čvrste opredeljenosti da svoju karijeru postavi, jednom zauvek, na sigurne i neosporne osnove“. (Millgate 1987: 30)

likove, razrešava se simbolički smrću i rođenjem. Međutim, posmatrana iz hronotopske perspektive ova večna drama postaje ujedno drama cikličnog i sveobnavljajućeg vremena otelovljenog u zajednici koja opstaje kroz vreme dok se njeni pojedinačni delovi rađaju i umiru, a oni devijantni i opasni po zajednicu moraju da budu žrtvovani. Budući da stavljamo naglasak na odnos pojedinca i zajednice, naslućujući da upravo tu leži ključ za jedinstvo romana, početna pretpostavka naše analize je možda najbliža onoj koju je ponudio Clint Bruks u poznatom eseju „Zajednica i skitnica“<sup>121</sup>. Bruks nagoveštava da će nam odgovor na pitanje o odnosu zajednice prema značenju *Svetlosti u avgustu* sugerisati i odgovor na drugo pitanje – o jedinstvu romana. Međutim, fokus našeg rada je drugačiji od Bruksovog. Polazeći od njegovog zapažanja o tome da su skoro svi likovi u posebnom odnosu sa zajednicom, kao „izopštenici iz društva – skitnice, prkosni izgnanici, povučeni kvijetisti ili jednostavno stranci“ (Brooks 1969: 55), ostavićemo po strani psihološku i religioznu pozadinu alijenacije likova i pokušaćemo da ovaj njihov odnos prema zajednici posmatramo na simboličkom nivou. Simboličku teksturu romana ćemo analizirati usredsređujući se na nekoliko sredstava kojima Fokner gradi simboličko značenje. Pre svega ćemo razmotriti jezik vremenskih odnosa koji ovde, kao i u drugim Foknerovim romanima, igra važnu ulogu kako u karakterizaciji likova, tako i u izgradnji unutrašnjeg sveta i simboličkog tkanja romana. Drugo sredstvo je opozicija kretanja i nepokretnosti kojoj je Fokner pridao veliki značaj u romanu i kroz koju se mogu posmatrati svi glavni likovi, a suštinski je povezana sa glavnom temom romana – odnosom pojedinca i zajednice. Oba ova sredstva učestvuju u izgradnji hronotopske strukture romana. U skladu s Bahtinovom koncepcijom, smatramo da je hronotop ujedno nosilac kompozicije i umetničko-ideološkog smisla romana. U hronotopskoj analizi se stoga načelno mogu prepoznati tri dela romana: Svetli Lenin uvod u priču, središnji mračni i „ponirući“ Kristmasov deo i završni deo kao razrešenje ove dihotomije na planu pojedinac zajednica – u tragičkom, ritualnom žrtvovanju sa elementima karnevalskog spektakla. U radu ćemo pratiti ovu trodelnu strukturu i pokušaćemo da pokažemo kako se u analizi sa stanovišta bahtinovskog hronotopa profilisu Lenin hronotop, Kristmasov hronotop i njihovo karnevalsko razrešenje.

---

121 Brooks, Cleanth. "The Community and the Pariah". (1969).

## 5.1. Lenin hronotop

### 5.1.1 Bahtinov folklorni hronotop

Opisujući osećaj vremena koji je nastao na pretklasnom zemljoradničkom stadijumu razvoja ljudskog društva, Bahtin nabraja nekoliko njegovih glavnih odlika. To vreme je pre svega kolektivno i „sve što u tom vremenu postoji – postoji samo za zajednicu“. (Bahtin, 1989: 331). Ono je radno i proizvodno i ujedno vreme plodnoga rasta. To vreme je takođe maksimalno usmereno na budućnost, sasvim je prostorno i konkretno i potpuno je jedinstveno. To potpuno jedinstvo razumemo kada ga uporedimo sa današnjim apstraktnim jedinstvom vremena koje se sižejno razdvojilo, pa tako imamo jasno razdvojene sižee i različita merila za merenje događaja iz ličnog života i iz života društvene celine. Na kraju, pored pomenutih odlika folklornog vremena koje ocenjuje kao pozitivne, Bahtin prepoznaje i jednu negativnu – njegovu cikličnost. Međutim, sa klasnim i drugim raslojavanjima ljudskog društva kroz istoriju, ovaj oblik vremena izgubio je svoje utemeljenje. Drevni motivi su „izgubili stvarnu povezanost u jedinstvenom vremenu kolektivnog ljudskog života“ (340). „Ali i u književnosti, tamo gde ona biva pod dubljim i stvarnijim uticajem folklora, srećemo izvornije i ideološki duboke tragove drevnih susedstava, pokušaje njihovog uspostavljanja na osnovi jedinstva folklornog vremena“ (343).

### 5.1.2. Lena Grouv

U *Svetlosti u avgustu* Lena na emfatičan način simbolizuje princip rađanja na kome svaka zajednica počiva – i stoga i integrisanost u zajednicu, odnosno služenje pojedinca svrsi celine, produženju vrste i zajednice. Na hronotopskom planu, ona otelotvoruje folklorni hronotop – jedinstveno plodno i ciklično vreme kolektivnog ljudskog života koje je inicijalno nastalo na kolektivno-radnoj zemljoradničkoj osnovi pretklasnog društva i koje je Fokner uverljivo evocirao na fonu priče o nerazvijenom agrarnom Jugu. Tehnike koje je pri tom primenio su upravo one koje je Bahtin prepoznao kao pokušaje uspostavljanja drevnih susedstava u književnosti, „na osnovi jedinstva folklornog vremena“ (Bahtin 1989: 343). Pođimo od jedne od glavnih karakteristika Leninog lika, na koju je kritika često ukazivala<sup>122</sup> – manjka individualizacije. Bahtin bi to

---

122 Vidi npr. Majkla Milgejta, koji za Lenu kaže da njena „prošlost i sadašnjost mogu da stanu na jednu ili dve strane“ tako da se „njena individualnost jedva može odvojiti od njene bezvremene

slikovito izrazio rečima da se „unutrašnji aspekt stapa se sa spoljašnjim; čovek je čitav napolju“ (344). Svakako imamo utisak, na osnovu načina prikazivanja Leninog lika i njene životne priče u romanu da događaji iz njenog života „na neki način gube svoj lično-svakodnevni karakter, postaju ljudski-značajni“ (Bahtin 1989: 345), u svakom slučaju, značajni za datu lokalnu zajednicu. Svako koga Lena susretne na svom putu zaštitnički se odnosi prema njoj i pomaže joj u njenom poduhvatu (poput Armstida koji ju je povezo, njegove žene koja joj je poslala svoju teškim radom stečenu zalihu novčića, šerifa koji joj dopušta da boravi na imanju Berdenovih, ili Gejla Hajtauera koji joj na kraju pomaže da se porodi, da ne pominjemo Bajrona koji se emotivno vezao za Lenu). Zaštitnički impuls zajednice prema Leni je prirodni i univerzalni instinkt da se zaštiti buduća majka kako bi bezbedno stigla do destinacije do koje je naumila i donela dete na svet. Istovremeno, može se reći da je Lenina perspektiva, u njenoj potrazi za ocem nerođenog deteta, jednako univerzalizovana. Ceo njen život dat je u srednjem planu i bez poniranja u dubinu njenog ličnog iskustva. Na osnovu kratke rekapitulacije na početku romana<sup>123</sup> i Leninih razgovora sa strancima – farmerima koji joj pomažu da dođe do Džefersona, vidimo da Lena i svoj odnos sa Berčom u potpunosti razume u društveno prihvatljivim obrascima koji služe tome da život ide napred, da se deca rađaju i podižu, jer, sa stanovišta zajednice, odnos čoveka i žene tome i služi. „Računam, kad dolazi dete cela porodica mora biti na okupu. Naročito kad je to prvo dete. Računam, Gospod će se za to postarati“ (Fokner 1975: 38). Za folklorni hronotop koji Lena otelotvoruje takođe je karakteristično da „nema pejzaža, nema nepokretne mrtve pozadine; sve deštuje, sve učestvuje u jedinstvenom životu celine“ (Bahtin 1989: 344). Čuveni su Foknerovi opisi Lene u poodmakloj trudnoći koja se zaputila čak iz Alabame, i koja se nakon mesec dana napornog pešačenja po avgustovskoj žezi i vrućini obrela na prašnjavim putevima Misisipija. U njima je Lenin ritam izjednačen sa sporim ali neumitnim ritmom prirode, sa neužurbanim i naizgled beskrajno otegnutim

---

reprezentativnosti“ (Millgate 1987: 51), ili Klinta Bruksa: „ona može da ostvari svoju prirodu zato što ne mora da je dokuči: ona jeste priroda“ (Brooks 1969: 64) i „na drugom nivou, Džoana je kontrastirana sa Lenom u njenom stavu prema seksu, budući da za Lenu, sa njenim nekomplikovanim porivom da neguje život, ne bismo u tolikoj meri rekli da je normalna, koliko da je otelovljenje same norme“ (60).

123 Vidi npr. Milgejt: „Kratok tok Leninog zavođenja od strane Luke Berča, alijas Džoa Brauna, ispričan je sa odrešitom neumitnošću koja mu maltene daje karakter srednjovekovne basne“ (Millgate 1987: 35).



vremenom napredovanja kolske zaprege po letnjoj žezi. „Nestala im je iz vida tamo gore na drumu: natečena, **spora, odmerena, neužurbana i neumorna kao što i samo ovo popodne odmiče**“ (Fokner 1975: 31, podvukla S.M.<sup>124</sup>). Ona priča svoju priču Bajronu „**s onom neometanom nežurbom kao što se smenjuju godišnja doba**“ (60). Neužurbano i jednolično pešačenje bremenite Lene od Alabame do Džefersona Fokner je približio zamrznutoj slici u dva lepa opisa beskrajno sporog i jednoličnog kretanja.

sada se iza nje odvija **dug i jednoličan niz tihih i neminovnih smena iz dana u mrak i ponovo iz mraka u dan**, kroz koje se ona kretala napred u istovetnim i nepoznatim seljačkim kolima kao kroz niz ovaploćenja škripavih točkova i klempavih ušiju, **kao nešto što se večito ali bez napredovanja kreće preko nekog groba**. (Faulkner 1975: 29)

Iako mazge tegle ujednačeno i neumorno kao da su hiponotisane, dobija se utisak da se kola ne kreću napred. Izgleda kao da **su za večita vremena obešene negde na pola puta**, kreću se tako beskrajno sporo poput neke bedne đinđuve na nežno crvenoj vrpici drumu. Taj utisak je toliko snažan da ih oko izgubi iz vida, jer se vid i svest sanjivo spajaju i pretapaju jedno u drugo, kao da se sam drum sa onim spokojnim i jednoličnim prelazima iz mraka u dan **poput već jednom premerenog konca ponovo namotava na kalem**. (Faulkner 1975: 30)

U oba primera nepokretnost je asociirana sa večnošću. Ali večnost koju Lena predstavlja daleko je od večnosti nepokretne grčke vaze na koju prvi od navedenih opisa aludira (reč „grob“ u engleskom originalu je „urn“ i aludira na Kitsovu *Odu o grčkoj vazi*) i više podseća na ničeansko večno vraćanje istog. Iako oko može za trenutak „uhvatiti“ Lenino kretanje u obliku zamrznute slike, sve vreme smo svesni nezaustavljive, neprekidne sile koja se kreće u osnovi ovih „zamrznutih“ fragmenata. Pre nego na jalovo ponavljanje i ostajanje na istom mestu, ovo kretanje ipak više asociira na nezadrživu neminovnost proticanja vremena, cikličnu smenu dana i noći i godišnjih doba (već premereni konac koji se opet namotava). Važno je naglasiti da uprkos tome što Fokner stvara efekat usporenosti, pa čak i potpunog stazisa u opisima Leninog

---

<sup>124</sup> Delove citiranog teksta iz *Svetlosti u avgustu* koje želimo da naglasimo obeležavaćemo masnim slovima.

napredovanja drumom, u opoziciji kretanja i nepomičnosti koja igra važnu ulogu u *Svetlosti u avgustu* ona je jedina koja nedvosmisleno simbolizuje život i kretanje.

U razmatranju vremenskih aspekata vezanih za Lenin narativ, važno je uporediti početak i kraj romana, budući da je Fokner uokvirio roman slikama Leninog putovanja drumovima Misisipija. U prvom poglavlju, iako Lena ima cilj – traži netragom nestalog Luku Berča, čitaocu se, kao i dobronamernim farmerima koji joj uz put pomažu, čini da je na nemogućoj misiji, a naglašena je i izvesna jednoličnost Leninog kretanja, od jedne do druge slične varošice, od jednih do drugih istovetnih seljačkih kola, naizgled bez ikakvog vidljivog napretka. Kao što Verner, jedan od farmera koje je Lena srela nadomak Džefersona, rezonuje na početku romana: „Računam, ni najluđoj curi ne bi bilo potrebno da dođe čak u Misisipi da bi se uverila da ono mesto iz kog je došla nije mnogo drugačije od onog u kom se sada nalazi“ (Faulkner 1975: 41). U poslednjem poglavlju, njeno putovanje deluje jednako „besciljno“, kao što pronicljivo primećuje trgovac nameštajem:

Mislim da ona prosto hoće da putuje. Mislim da ona uopšte nema nameru da nađe onog kog traži. Mislim da ona to nikad nije ni nameravala, samo mu još to nije rekla. Rekao bih da joj je ovo prvi put u životu da se toliko udaljila od kuće da se do zalaska sunca ne bi mogla peške vratiti. I da se do tada dobro snalazila, jer su se ljudi brinuli za nju. Pa mislim da je ona tako smislila da još malo proputuje, da još vidi što više može, jer, računam, zna ona, ako se ovog puta negde nastani, tu će ostati celog veka. (Faulkner 1975: 323)

Međutim, uprkos prividnoj „besciljnosti“ njenog fizičkog kretanja, između Armstidove zaprege i kamiona trgovca nameštajem Lena je ostvarila suštinski napredak – svoj dragoceni teret više ne nosi u stomaku, već u naručju, a pored nje je budući, iako ne i biološki otac njenog deteta. Jednoličnom, ali ujedno i istrajnom i neprekidnom Leninom kretanju s početka romana, koje podseća na jednoličnu smenu dana i noći, ili godišnjih doba, dodata je jedna bitna dimenzija – dimenzija plodnoga rasta. To je vreme večne prirode, koja u svakoj svojoj pori stalno iznova re-kreira ciklus života i smrti i Lenino kretanje u okviru romana simbolizuje uzlaznu putanju jednog takvog ciklusa, do zenitne tačke stvaranja novog života.

## 5.2. Statični hronotop – Opozicija kretanja i nepokretnosti

Budući da stavljam naglasak na odnos pojedinca i zajednice, naslućujući da ovaj odnos leži u osnovi umetničko-ideološkog smisla romana, osnovna pretpostavka naše analize je možda najbliža onoj od koje Clint Bruks polazi u svom poznatom eseju „Zajednica i skitnica“. Isto kao i Bruks, i mi stičemo utisak da u *Svetlosti u avgustu* Fokner stavlja naglasak „pre svega na izopačenja, perverzije i sterilnost koje povlači izolacija iz zajednice“ (Brooks 1969: 66). Međutim, fokus našeg rada drugačiji je od Bruksovog. Polazeći od njegovog zapažanja da „skoro svi likovi u *Svetlosti u avgustu* imaju poseban odnos sa zajednicom“, kao izopštenici – „skitnice, prkosni izgnanici, povučeni kvijetisti, ili jednostavno stranci“ (Isto: 55), ostavićemo po strani psihološku i religioznu pozadinu alijenacije likova i pokušaćemo da analiziramo njihov odnos sa zajednicom na simboličkom nivou. Simbolička opozicija između svetlosti i tame, dobra i zla, personifikovana pre svega u centralnim likovima Lene i Kristmasa, ali reflektovana i kroz druge sporedne likove, razrešava se simbolički smrću i rođenjem. Međutim, posmatrana iz hronotopske perspektive ova večna drama postaje ujedno drama cikličnog i sveobnavljajućeg vremena otelovljenog u zajednici koja opstaje kroz vreme dok se njeni pojedinačni delovi rađaju i umiru, a oni devijantni i opasni po zajednicu neizbežno bivaju žrtvovani. Fokner je koristio više sredstava simboličke polarizacije u romanu, i svako od tih sredstava jasno markira likove, ne ostavljajući sumnju u pogledu toga sa koje strane simboličke podele se nalaze. Jedno takvo sredstvo je groteska, koja je obilato korišćena za obeležavanje svih likova koji su izopšteni iz zajednice<sup>125</sup>. Drugo, veoma snažno sredstvo karakterizacije i simboličke polarizacije u romanu je opozicija između kretanja i nepokretnosti. Iako u kritičkoj literaturi ovom aspektu nije posvećena dovoljna pažnja, sa jednim izuzetkom na koji ćemo se sada osvrnuti, opozicija kretanja i nepokretnosti ima ogroman značaj za simboličko značenje likova u *Svetlosti u avgustu* i u direktnoj je korelaciji sa njihovom otuđenošću od zajednice. U eseju koji se bavi simboličkom teksturom romana, „Kamen i raspeće“<sup>126</sup>, Ričard Čejs ukazuje na ovu opoziciju, iako je ne razrađuje detaljno. Čejs ističe da

---

125 O groteski kao sredstvu za obeležavanje izopštenih likova biće reči nastavku ovog poglavlja, u okviru analize Kristmasovog hronotopa.

126 Chase, Richard . "The Stone and the Crucifixion: Faulkner's *Light in August*". (1951).

„Foknerovo kontrastiranje nepokretnosti i pokreta ukazuje na prilično konzistentnu primenu polariteta karaktera“ (Chase 1951: 207).

Lena, Džo i Hajtauer svi poseduju izvesnu vrstu nepokretnosti. Lena [...] ima unutrašnju mirnoću osovine točka, nepokretnost unutar kretanja. Mirnoća iza Džoove hladne, prezirne maske je apstraktna mirnoća odvojenosti, šizoidna odvojenost od spoljnog delovanja. Hajtauerova nepokretnost [...] je negiranje volje i delovanja kroz strah, „odbijanje“ i impotenciju. (Chase 1951: 191)

Rasplet romana se prema Čejsu takođe može razumeti kao razrešenje nekoliko vrsta pokreta (208). Međutim, donekle se razilazimo sa Čejsom u tumačenju ovog razrešenja, naročito kada je reč o Hajtaueru koji je, prema njegovom mišljenju, okrenuo leđa Leninom holizmu i na kraju poludeo. Ovaj kritičar već na prvim stranicama *Svetlosti u avgustu* prepoznaje glavne suprotnosti geometrijski predstavljene u vidu isprekidane linije i krive, koje evociraju centralne slike romana: beg i poteru. Dok slika linearne diskretnosti predstavlja modernizam u njegovim negativnim aspektima, slika krive predstavlja „holističku svest, zaokruženu kulturu i tradiciju, ciklični život i smrt svih stvorenja na zemlji“ (206). Lena je nosilac ove holističke svesti, dok su „svi ostali likovi na jedan ili drugi način žrtve linearne obmane“ (206). Zanimljivo je da Čejs opoziciju kretanja i nepokretnosti vidi kao jedan od primera Foknerove upotrebe mehanicističkih metafora u romanu. Iako se slažemo sa Čejsom u glavnim poentama – pozicioniranjem Lene na jednom polu ove opozicije i u pogledu svega što ona predstavlja, donekle se razilazimo sa njim u pozicioniranju nekih drugih likova. Takođe, u našoj analizi naglasak je stavljen na korelaciju opozicije kretanja/nepokretnosti sa pripadnošću zajednici i sa bahtinovskim hronotopom. Folklorne dubine Foknerovog pripovedanja prave spontane i neplanirane simbioze sa vremenom dajući mu hronotpsku slojevitost i bogatstvo, tako da se i simboličko značenje opozicije kretanja/nepokretnosti najbolje može sagledati spram pozadine Leninog hronotopa, koji diktira glavnu i pobedničku strukturu kretanja u *Svetlosti u avgustu*<sup>127</sup>. Ova opozicija učestvuje u izgradnji simboličkog značenja likova u romanu zahvaljujući tome što stoji u direktnoj korelaciji sa jednom od glavnih tema romana – postojanjem pojedinca u jedinstvu sa zajednicom,

---

127 Sveobuhvatna hronotopska analiza *Svetlosti u avgustu* međutim zahteva razmatranje i Kristmasovog hronotopa, koji predstavlja suprotan pol od Leninog. Njemu je posvećen deo 6.4.

odnosno otuđenošću od nje. Slično kao i u hronotopskoj analizi, i u razmatranju opozicije između kretanja i nepokretnosti uputno je krenuti od Lene Grouv, kao „nosećeg“ lika koji postavlja normu u odnosu na koju ocenjujemo ostale likove. Iako se Lena neprestano kreće (makar neužurbano i često bez mnogo vidljivog napretka), kada je opisuje, Fokner često koristi prideve koji naglašavaju nepokretnost, ali i mirnoću i spokojnost, čime dočarava izvesnu opuštenost i samodovoljnost njenog kretanja. Ona u Armstidovim kolima sedi „nepomično, profil joj je potpuno miran, obrazi mirni“ (Faulkner 1975: 33), a dok razgovara sa njegovom ženom glas joj je „ozbiljan, potpuno spokojan“, i „sedi potpuno mirno, ruku nepomičnih na krilu“ (35). Na prilično osuđujuće pitanje gđe Armstid o Luki Berču Lena spokojno odgovara: „Lice joj je mirno kao da je od kamena, ali nije tvrdo. U njenoj nepopustljivosti ima nečeg blagog, nečeg što zrači spokojnom i mirnom nerazboritošću, i nezainteresovanošću“ (36). Hajtauer, koji joj je pomogao da se porodi, seća se „mladog i zdravog tela iz koga je čak i za vreme porođajnih muka zračilo nešto mirno i neustrašivo“ (30). Hitajući ka kolibi u kojoj se Lena nedavno porodila, pre nego što će postati istinski svestan te činjenice, Bajron isprva očekuje „da će je možda videti na vratima, spokojnu, neizmenjenu, kao da vreme za nju nema značaja“ (259). Lenina mirnoća i spokojnost proističu upravo iz toga što ona na hronotopskom planu predstavlja punoću i jedinstvo prvobitnog folklornog hronotopa, u kome postoji potpuni sklad između čoveka, ljudske zajednice i prirode i u kome su ljudske radnje i svrhe jedno sa poretkom prirode. Na tom nivou, Lena je potpuno zaokružena i samodovoljna i na izvestan način je čak izlišno zapitati na početku romana da li će ikada pronaći Luku Berča, a na kraju – da li će se nastaviti putovanje sa Bajronom ili bez njega. Jer, ona je pre svega simbol materinstva i rađanja novog života i celokupan komičan zaplet između nje, Berča alijas Brauna i Bajrona je u senci ove Lenine glavne funkcije u romanu. Motiv ljubavi i ljubavnih peripetija, koji ima ogroman značaj u modernom romanu, jedan je od motiva koji se osamostalio iz nekada nedeljive celine čovekovog postojanja u zajednici i u jedinstvu sa prirodom (na pretklasnom zemljoradničkom stadijumu razvoja ljudskog društva). Međutim, Bahtin nas podseća da ovaj motiv crpe svoju snagu upravo iz tog jedinstva iz koga se odvojio.

Centralni i osnovni motiv u sižeu individualnog životnog niza postala je *ljubav*, to jest sublimirani vid polnog čina i oplodjenja. [...] ali taj motiv mogao je dobiti centralno mesto zahvaljujući svome stvarnom mestu u pojedinačnom životnom

nizu, zahvaljujući svojoj vezi sa brakom, porodicom, rađanjem dece i, napokon, zahvaljujući onim suštinskim nitima koje kroz ljubav (brak, rađanje dece) povezuju pojedinačni niz sa nizovima drugih života pojedinaca, kako savremenih, tako i budućih (deca, unuci), i sa najbližom društvenom grupom (kroz porodicu i brak). (Bahtin 1989: 341)

Upravo u ovom emfatičnom smislu Lena simbolizuje „idealnu“ integrisanost u zajednicu – postojanje pojedinca samo u funkciji života zajednice i u jedinstvu sa njim. U romanu možemo dakle prepoznati Lenin sveobuhvatni folklorni hronotop koji simbolizuje kretanje u ritmu života (ljudske zajednice i prirode) s jedne strane i hronotop kretanja u jalovom krugu (različit od cikličnog hronotopa), koji simbolizuje nepokretnost, beživotnost i smrt, kome pripada većina ostalih likova.

Na prvi pogled čini se da je i Kristmasu pre svojstveno kretanje, nego nepokretnost, jer je veći deo svog života proveo ne skrašavajući se ni na jednom mestu. Međutim nonšalantnost i neusiljenost Leninog kretanja<sup>128</sup> u snažnom je kontrastu sa Kristmasovim grčevitim i usiljenim potucanjem po drumovima.

Mislio je da time želi da pobjegne od samoće, a ne od samog sebe. Međutim, njegov put je vodio dalje: sva su mu se mesta činila jednaka, kao mačke. Nije nigde mogao da nađe mira. A put je vodio dalje, svojim čudima, svojim razdobljima, ali uvek prazan: mogao je da vidi sebe u bezbrojnim reinkarnacijama, obavijenog ćutanjem, osuđenog na večno lutanje, gonjenog napred smelošću bičevanog i mamuzanog očajanja; gonjen očajanjem bičevane i mamuzane hrabrosti. (Faulkner 1975: 156)

Poput nekakvog fizičkog pandana njegovom psihološkom nepripadanju ni belo ni crnoj rasi i istrajavanju negde između ovih dveju kategorija, Kristmas je i neskrašavanje na jednom mestu pretvorio u samoodređujuću odliku svog identiteta. Na Džoanine nagovore da ostane na imanju nakon što mu je saopštila da je trudna (što će se kasnije ispostaviti kao netačno), Kristmas razmišlja u sebi:

---

128 Ovu nonšalantnost ne treba uzimati zdravo za gotovo, jer bi u nekom drugačijem romanu sam povod Leninog kretanja predstavljao snažan izvor dramatizacije – setimo se npr. očaja Djui Del u *Dok ležah na samrti* zbog neželjene trudnoće.

I tada u njemu nešto zasija: Zašto da ne? to bi značilo udobnost i bezbednost do kraja tvog života. **Više se nikad ne bi morao pokretati.** Kad je već tako, možeš je i uzeti za ženu, i misli: „**Ne. Popustim li sada, onda ću poreći svih 30 godina koje sam proživio da bih bio ono što hoću da budem**“ (Faulkner 1975: 180)

Za vreme veze sa Džoanom, naslućivao je „da ga čeka **divlji pust drum koji je on svojevolljno izabrao**“, misleći „**Ovo nije moj život. Ja ovamo ne spadam**” (Faulkner 1975: 176). Tragičnost odnosa sa Džoanom između ostalog je dočarana i oštrim kontrastom između Kristmasovog grčevitog samoodređivanja kroz kretanje i njegovog doživljaja bezizlaznosti i jalovosti njihovog odnosa u slici potpunog stazisa.

U prvoj fazi [odnosa sa Džoanom] mu se činilo da se nalazi pred jednom kućom na snegom pokrivenom tlu i pokušava da uđe u kuću; u drugoj fazi kao da se nalazi na dnu jame u vreloj, divljoj pomrčini; sada je bio **nasred poljane na kojoj nema ni kuće, ni snega, pa čak ni vetra.**

Sada je počeo da oseća strah, on koji do tada nije znao za druga osećanja osim zabune i predosećanja i fatalnosti. (Fokner 1975: 183)

To je ćorsokak iz koga oboje traže izlaz – on fantazira o povratku na stari način života, putovanje i slobodu od bilo kakvih prisnih veza, dok ona pokušava da njihov odnos transformiše u društveno prihvatljive oblike (dete, brak, društveno prihvaćene uloge). Taj stazis je pojačan razvučenim zadržavanjem priče na opisu njihovog odnosa – celo poglavlje 12 je do krajnosti statično, jer je posvećeno krupnom planu uživanja u intimni odnos dvoje ljudi, sudaru dvaju sistema vrednosti i odnosa prema životu, koji vodi u bezizlaz i potpunu paralizu – nemoć delovanja i kretanja, i na kraju se razrešava tragično. Nakon počinjenog ubistva, uprkos grčevitom insistiranju na kretanju, Kristmas i sam oseća njegovu jalovost.

Iako poslednjih sedam dana nije išao asfaltiranom ulicom, otišao je dalje nego u toku svih ranijih trideset godina. A još uvek se nalazi u krugu. „Ipak sam u toku ovih sedam dana bio dalje nego za svih ovih trideset godina“, misli on. „Međutim, nikad nisam izašao iz tog kruga. Nikad nisam probio prsten onoga što sam već uradio i nikad ne mogu popraviti“, razmišlja mirno sedeći na sedištu i odupirući se o blatobran svojim crnim cipelama koje mirišu na crnca: taj znak

na njegovim gležnjevima, koji označava onu jasnu i neizbrisivu meru crnačke plime koja mu nadolazi uz noge, penjući se od stopala nagore, sigurno kao smrt. (Fokner 1975: 224)

Lenino kretanje u harmoniji sa zajednicom i prirodom dijametralno je suprotno Kristmasovom kretanju koje će se na kraju, nakon zločina, pretvoriti u beg od zajednice i dezorijentisanost u vremenu, prostoru i prirodi. Dok je Lena takoreći srasla sa opisima pejzaža kojima prolazi dok putuje na početku romana, Kristmasove percepcije okoline (slika, zvukova) tokom bega i neposredno pre zločina odlikuju se kvalitetom „očuđenja“ ili defamilijarizacije, kao da se susreće sa nečim što prvi put vidi, čime se naglašava njegova otuđenost i izolovanost. Još jedno obeležje njegove otuđenosti je i njegova začuđenost nad pojmom vremena – za begunca Kristmasa vreme odjednom dobija neko dublje značenje u koje on ne uspeva da pronikne. Bilo bi interesantno uporediti Lenino nehajanje za vreme<sup>129</sup> sa Kristmasovom opsesivnom i kompulsivnom potrebom da se orijentiše u vremenu tokom bega (što ga tera da upada u farmerske kuće i iskače iz zasede pred prolaznike sa pitanjem „Koji je danas dan?“). Merljivo vreme simbolizuje pripadnost ljudskoj zajednici, a Kristmasova opsednutost njime žudnju da ponovo zadobije ovu pripadnost. Iako naizgled jednolično, Lenino kretanje, zahvaljujući svojoj dimenziji plodnoga rasta, predstavlja istinsko pomeranje i usmerenost unapred, ka budućnosti, dok je Kristmasovo jalovo kretanje tumananje u krugu iz koga nema izlaza. Kristmas je u statičan pre svega u smislu da nije u stanju da se odupre uslovljenostima koje ga su ga nagnale na zločin i čak nije u stanju ni da uvidi svoju situaciju do pred sam kraj romana, kada prilikom bega od gonilaca doživljava kratke momente sagledavanja „fatalizma“ koji ga je doveo do tragedije. On sebe definiše kroz kretanje i drum, ali celog života ostaje u suštini neprijemčiv za promene koje donosi iskustvo<sup>130</sup>, te je zapravo simbol jalovog kretanja i stajanja u mestu. Za Kristmasa je

---

129 „Razmišlja: *Nisam na putu ni punih mesec dana, a ipak sam već u Misisipiju, dalje od kuće no ikad ranije. Sad sam dalje od Dounz Mila no što sam ikad bila od svoje dvanaeste godine*“ (Faulkner 1978: 27); „Gle, gle. Kako čovek brzo putuje. Nema ni dva meseca kako smo krenuli iz Alabame, a evo nas već u Tenesiju“ (323); „Računam, kad dolazi dete cela porodica mora da bude na okupu. Naročito kad je to prvo dete. Računam, Gospod će se za to postarati“ (38).

130 O problemu Kristmasove nesposobnosti da uči iz iskustva biće reči u nastavku rada, u odeljku 6.3.4. „Hronotop čudaka/lude“.



„prirodni“ medijum zapravo nekakvo međustanje i nedefinljivost i tragedija u njegovom životu počinje da se zahuktava s njegovim silaskom s druma, onog dana kada se nakratko zaustavio na imanju gđe Berden, sa koga se potom nikada neće vratiti na nazad na drum, osim u kratak i očajnički beg nakon počinjenog ubistva.

Drugi glavni izgnanik, koji doduše, za razliku od Kristmasa, pred kraj romana doživljava delimično iskupljenje i povratak u život zajednice, jeste ražalovani sveštenik, velečasni Gejl Hajtauer. Iako na sasvim drugačiji način u odnosu na Kristmasa, u osnovi njegovog izgnanstva je takođe kršenje „društvenih pravila igre“, čime je po sopstvenom priznanju kriv za možda „najveći greh od svih društvenih grehova“ (Faulkner 1975: 312). Pred kraj romana Hajtauer međutim doživljava epifaniju u kojoj ova „pravila“ koja je pogrešno razumevao kao praznu formu i robovanje društvu i o koja se jednako ogrešio – npr. instituciju braka ili sveštenečki poziv, po prvi put doživljava kao oblike čovekovog autentičnog postojanja u zajednici i u svetu, kroz koje treba da se dokaže kao čovek. Konačno uviđajući svoju krivicu u tragičnoj smrti svoje žene, o svom shvatanju braka kaže da „za njega to nije značilo posvećen odnos ljudi i žena u živoj telesnoj prisnosti, već neko mrtvo stanje koje se prenosi među žive i ostaje nepromenjeno među njima kao dve senke okovane senom jednog lanca“ (Faulkner 1975: 308). Prekasno je uvideo i to da je izneverio i sveštenečki poziv, kome se posvetio iz sasvim pogrešnih pobuda. Umesto da ga shvati kao istinsku podršku čoveku u dinamičnom odnosu sa Bogom, „u kojem čovek greši, ali i nalazi oprostaj, što mu i ispunjava život“ (Isto: 312), on ga je sebično zamislio kao kulu od slonovače, u kojoj ga niko neće uznemiravati u njegovim dečaćkim maštarijama i evociranju bajki o dogodovštinama njegovog dede u građanskom ratu. Hajtauer otelovljuje motiv jalove zaustavljenosti u slavnoj prošlosti, koji Fokner često koristi. Otuda nesrazmernost i neuklopljenost ovog lika u realan život, on živi u davno prošlom vremenu – „kao da je i seme koje je u tom času deda preneo na njega bilo na konju one noći i kao da je i ono bilo ubijeno, pa se vreme tog trenutka zaustavilo za seme i otad se ništa nije dogodilo, pa čak ni njemu“ (Isto: 62). Dok Kristmas barem sebe određuje kroz prividno kretanje

(iako će se ono ispostaviti kao jalovo tumaranje ukrug), Hajtauerov životni ideal dat je u slici koja asocira na potpunu nepokretnost i jalovost.

Kad je mislio da je čuo poziv, činilo mu se da može da **vidi svoju budućnost, svoj život, neokrnjen, sa svih strana ceo i nepovrediv, kao kakva klasična i uzvišena vaza** u kojoj se duh, zaštićen od surovog vihora života, može ponovo roditi i tako umreti, spokojno, jedino praćen dalekim šumom zaustavljenog vetra, ostavivši za sobom samo šačicu trulog praha. (Faulkner 1975: 307)

Ovaj ražalovani sveštenik je i fizički i psihički opisan u terminima nepokretnosti. Njegovo telo je „debelo“, „bezoblično“, a čak i platnena stolica ulegnuta od težine njegovog tela, „koja podseća na neupotrebljivost, dokolicu i bednu odvojenost od sveta, predstavlja u neku ruku simbol i biće samog tog čoveka“ (Isto: 238). Paralelno sa napuštanjem molitve, izgubio je takođe i naviku da šeta. Na prvi pozitivan fizički opis Hajtauera nailazimo tek nakon njegovog „preobraćanja“, tj. nakon što je porodio Lenu („mršavi, trbušasti ćelavko sa plemenitim, ozarenim, pobedonosnim izrazom lica“ (Faulkner 1975: 265)), čime se simbolički vratio u život zajednice i počeo da deli sudbinu svojih bližnjih. U momentu epifanije, doživljava katarzičan uvid u svoj život koju mu se odmotava pred očima kao kretanje točka. Time što se pokrenuo iz svoje izolovanosti i beskorisnosti i uključio u život zajednice, Hajtauer je zaslužio iskupljenje, odnosno duhovno „pokretanje“, simbolički dočarano kontrastom između neokrnjene i nepokretne vaze (=izolovanost, neangažovanost) iz njegove mladalačke imaginacije i točka koji u svoje kretanje uvlači sve oko sebe iz njegove epifanije u završnom delu romana.

Džoana Berden je treći glavni lik koji ne igra po „društvenim pravilima“, usled čega biva izopštena iz zajednice Džefersona. Ova povučena žena koja usamljениčki živi na svome imanju prkosi i seksualnim i rasnim pravilima i tabuima. Pored toga što je fizički muškobanjasta (što saznajemo iz opisa njenog ljubavnika, Kristmasa), smatraju je Jenkijem i zaštitnikom crnaca. Iako u Džefersonu živi od rođenja, za svoje sugrađane ostala je stranac, a od njih je razdvajaju tragični događaji koji su zadesili njenu porodicu, abolicioniste, u sukobu sa zajednicom – „fantom nekada prolivene krvi i užasa i srdžbe i straha“ (Faulkner 1975: 52). Džoanin lik takođe je okružen aurom nekretanja, u smislu snažne vezanosti za kuću i imanje na kome je rođena, baš kao što je

i njen otac odabrao da se ne seli sa zemlje u kojoj je sahranio svog oca, sina i ženu, iako je za žitelje Džefersona ostao večiti neprijatelj.

Rekla je da ima četrdeset i jednu godinu i da je rođena u onoj kući tamo i da je u njoj uvek živela. Da nikad nije odlazila iz Džefersona na duže od šest meseci, i to samo u dužim razmacima, **jer je uvek osećala nostalgiju za samim ovim daskama i ekserima, zemljom, drvećem i grmljem ovog kraja, koji je za nju i njenu porodicu tuđina...** (Fokner 1975: 166)

Još jedan upečatljiv smisao nepokretnosti asociran sa Džoanom potiče iz slike koju je u nju usadio njen otac, o prikovanosti za krst, koja simbolizuje kaznu kojom bela rasa ispašta za svoje grehe neraskidivom vezom sa crncima koji su pak direktno prokleti od Boga. Ova psihološka „prikovanost“ je zapravo jedan od glavnih razloga koji su je držali „vezanu“ u tragičnom odnosu sa Kristmasom. Fokner dakle Džoanu dosledno obeležava atributima nepokretnosti, u skladu sa pomenutom simbolikom u kojoj su izgnanici i otuđenici od zajednice obeleženi kao nešto jalovo i nepokretno što će morati da bude odbačeno u nezadrživom kretanju života napred. Džoana Berden prva doživljava tu sudbinu, i na određeni način biva simbolički i „ritualno“ žrtvovana. Dok je ona često opisivana atributima nepokretnosti i jalovosti, nakon njene tragične smrti njeno imanje kao da biva simbolički oplodeno i na njemu se rađa novi život. Dok posmatra zgarište na kome se nekada nalazila njena kuća, Hajtauer razmišlja:

„Jadna žena“, pomisli. „Jadna, jalova žena. Da je živela bar još nedelju dana, da vidi sreću koja se vratila na ovo mesto. Da vidi sreću i život, koji su se vratili na ovo jalovo, pusto tle“. I učinilo mu se da oko sebe vidi i oseća prikaze bogatih polja i bujnog plodnog života crnačkih naselja, blage uzvike, prisustvo plodnih žena, mnogobrojnu goluždravu decu u prašini pred vratima i da ona velika kuća ponovo odjekuje od glasova sledećih pokolenja. (Faulkner 1975: 264)

Pred kraj treba pomenuti Bajrona, koji je prikazan kao naizgled statičan, iako je u stvari „pokretan“ lik, autentični predstavnik zajednice i života. Nevoljno se pokrenuo, isprva i nesvestan toga, tako što mu se put ukrstio s došljacima – Lenom i Krismasovim dedom i babom, čudnim parom pod imenom Hajns, što ga je nateralo da izađe iz svoje povučeniosti i neupadljive svakodnevice – tihi mali čovek „koji je sedam godina celom gradu izgledao kao mala zagonetka, a koji je sada već sedam dana izazivao javnu

sablazan i sramotu“ (Isto: 272). Za razliku od Kristmase, Bajron je po prirodi sklon da boravi na jednom mestu i strana mu je ideja kretanja bez neke preke potrebe. Pritisnut međutim bolom neuzvraćene ljubavi, on nerado odlučuje da napusti Džeferson, ali iza brda vidi samo ono što već zna da se tamo nalazi – strašnu i dosadnu daljinu, „kroz koju će on, gonjen krvlju, morati većito da prolazi između dvaju neizbežnih horizonata neumoljive zemlje“, a „sve to njega i ne primećuje“ (Isto: 275). Ipak, briga i odgovornost za bližnjeg u nevolji lako ga pokreću i motivišu da deluje, isto kao i ljubav, tako da ga pri kraju romana zatičemo kako se kreće u punoj brzini i svoje dane provodi bukvalno se potucajući po drumovima sa Lenom.

\*\*\*

Foknerov veliki roman *Svetlost u avgustu* na samom početku sadrži neke od najlepših delova – nezaboravne opise spore i otežale Lene Grouv koja u poodmakloj trudnoći pešači prašnjavim drumovima Misisipija. Ovi opisi se pretapaju u opise okolnog pejzaža i jednoritmično dišu sa njima, sporo i jednolično kao što odmiče i vrelo avgustovsko popodne u Misisipiju, a s druge strane dobijaju i univerzalno značenje, metaforičkim povezivanjem sa večnim i cikličnim smenama dana i noći ili godišnjih doba. Ova dva aspekta Leninog kretanja inspirisala su čitanje sa stanovišta Bahtinovog „folklornog“ hronotopa, a temeljnijom analizom pokazalo se da ovaj književno-teorijski pojam uspešno uspeva da objedini i ostale važne kritičke uvide o Leninom narativu u romanu – manjak individualnosti njenog lika, „bezvremenost“ i reprezentativnost, harmoniju sa prirodom i zaštitu koju uživa u zajednici i, shodno tome, njenu „normativnost“ u odnosu na ostale likove, budući da Lena postaje ideal sa kojim svesno ili nesvesno upoređujemo sve ostale protagoniste koji su u naglašenom smislu „otpadnici“ od zajednice i žive u nesaglasju s prirodom.

Foknerovo poigravanje atributima kretanja i nepokretnosti, koje je uvedeno već u odeljcima o Leni, a provlači se kroz ceo roman, ukazuje na potencijalno dublje simboličko značenje namenjeno ovoj opoziciji u romanu. Opozicija kretanje-nepokretnost očigledno je dosledno iskorišćena kao sredstvo karakterizacije i simboličke polarizacije likova u *Svetlosti u avgustu*. „Pokretni“ ili „pokrenuti“ likovi istovremeno služe svrhama zajednice i protagonisti su života. „Nepokretni“ likovi ili likovi koji uprkos prividnom kretanju ostaju u mestu istovremeno su voljni ili nevoljni

izgnanici iz zajednice koji ne služe njenim svrhama, simbolizuju jalovost i smrt, tako da bivaju simbolički žrtvovani u romanu. Čini se kao da Lenin hronotop nezadrživog kretanja života u pravcu plodnoga rasta uveden na početku romana teži da, poput točka iz Hajtauerove imaginacije, u svoje kretanje uvuče sve likove iz romana i da ih stavi na probu. Sve ono oveštalo i nepokretno, što ne može da prati ritam života, zajednice i prirode, uz put otpada i biva pregaženo.

Već smo nagovestili da hronotopska struktura *Svetlosti u avgustu* odslikava i razrešava glavnu temu romana – odnos otuđenih pojedinaca prema zajednici, te se stoga u romanu redom profilišu Lenin i Kristmasov hronotop, kao dva suprotna pola, i njihovo razrešenje. Lenin folklorni hronotop, koji predstavlja ljudsku jedinku u jedinstvu sa zajednicom i prirodom obradili smo u prvom delu analize *Svetlosti u avgustu*, tako da preostaje da se pozabavimo Kristmasovim hronotopom, ili tačnije, hronotopom otuđenja od zajednice, budući da je Kristmas samo jedan od nekoliko protagonista romana koji personifikuju ovaj hronotop. Statičan hronotop izopštenika iz zajednice već je delimično obrađen pri analizi opozicije kretanja i nepokretnosti. On će biti zaokružen analizom Kristmasovog hronotopa, u kome se ova izopštenost razrešava ritualnim žrtvovanjem. Bahtinov pečat u analizi ovog rituala daju karnevalski elementi. Ispostaviće se da je Kristmasov hronotop kombinacija hronotopa čudaka/lude i karnevalskog kralja.

Hronotopu Džoa Kristmasa prići ćemo postupno – njegovi obrisi će se postepeno ukazivati pri razotkrivanju prividnih kontradiktornosti i tenzija koje u većini tumačenja okružuju Kristmasov lik, te će se plauzibilnost hronotopske analize jasno očitovati kako se budu otkrivali nedostaci drugih teorijskih stanovišta sa kojih je pokušana analiza ovog lika.

### **5.3. Odnos likova prema vremenu – čovek i hronotop u *Svetlosti u avgustu***

Analizu hronotopske strukture *Svetlosti u avgustu* započeli smo na makro planu, analizom jednog od glavnih hronotopa koji grade roman kako u smislu strukture (nameću trodelnu podelu), tako i u idejnom smislu – naime, oni konkretizuju glavnu ideju romana: odnos pojedinca i zajednice. Međutim, moguće je usredsrediti se i na mikro plan, na odnos čoveka prema ovom hronotopu, jer se u *Svetlosti u avgustu*, kao i

drugde u svojim romanima, Fokner eksplicitno bavi odnosom likova prema vremenu. Dok o Leninom odnosu prema vremenu možemo posredno zaključiti, za Hajtauera, i posebno za Kristmasa, vreme postaje i predmet razmišljanja.<sup>131</sup>

### 5.3.1. Merljivo vreme kao metafora za zajednicu

Zanimljivo je uporediti nehajanje za vreme (dane, mesece) Lene Grouv koja, iako u podmakloj trudnoći, ležerno pešači ka neizvesnom odredištu, čvrsto verujući da će Bog nekako urediti da se porodica okupi pre nego što donese dete na svet, sa specifičnim odnosom Hajtauera i Kristmasa prema merljivom (mehanizovanom) vremenu. Merljivo vreme, kao društvena konvencija, pretvara se u simbol pripadnosti zajednici, te se stoga kod glavnih otpadnika od društva – Kristmasa i Hajtauera, javlja karakteristična čežnja za merljivim (mehanizovanim) vremenom i opsednutost njime<sup>132</sup>.

Hajtuer već 25 godina živi „bez ikakve veze sa mehanizovanim vremenom“, pa ipak, pretvorivši se u neku vrstu „životnog časovnika“ za događaje iz crkvenog života, on željno iščekuje crkvenu muziku i zna „gotovo u sekundu, kad treba da počne da sluša i bez džepnog ili zidnog časovnika“ (Fokner 1975: 240). Na taj način on nepogrešivo „prisustvuje“ bogosluženjima i molitvama zajedno sa svojim parohijanima o koje se ogrešio, sedeći kraj prozora u tišini svoje sobe.

Kao da iz njegove podsvesti, bez uticaja volje, on stvara ono malo kristalizacije trenutaka koji su nekada upravljali njegovim mrtvim životom u stvarnom svetu. Bez ikakvog časovnika on je mogao tačno znati gde bi u svom nekadašnjem životu bio i šta bi radio između ova dva određena trenutka koji označavaju početak i svršetak nedeljne jutarnje i nedeljne večernje službe i molitve sredom

---

131 U ovom pogledu se ne bismo složili sa Ričardom Čejksom, koji smatra da u *Svetlosti u avgustu* niko nije posebno zaokupljen vremenom, osim velečasnog Hajtauera. „U *Svetlosti u avgustu* stvari se opažaju u prostoru, a ne temporalno, kao što je slučaj u *Buci i besu*. Osim velečasnog Hajtauera, jednog o Foknerovih likova koga je vreme uništilo, niko nije posebno svestan vremena; a lik koji opstaje i istrajava, Lena Grouv, živi u bezvremenom domenu koji istovremeno predstavlja večnost i sadašnji trenutak“ (Chase 1969: 17). Inače, o vremenu kao o važnom elementu u *Svetlosti u avgustu*, samo sa bergsonističkog stanovišta, govori Karolin Porter (Porter, Carolyn „The Problem of Time in Light in August“) i Darel Abel (Abbel, Darel „Frozen Movement in Light in August“).

132 Na vreme kao simbol pripadnosti zajednici u kontekstu Kristmasovog bega ukazao je i Džon Longli (Longley, J.L. 1963: 272).

uveče; on tačno zna kad bi ulazio u crkvu i kad bi unapred proračunato završavao molitvu ili propoved. Dakle, pre nego što se sumrak potpuno ugasi on govori u sebi: *Sada se okupljaju, dolaze polagano ulicama i ulaze, pozdravljaju se međusobno...* (Faulkner 1975: 240)

Kristmasovo bekstvo nakon počinjenog ubistva obeleženo je opsesivno-kompulsivnim pokušajima orijentacije u vremenu. Ima nečeg grotesknog u scenama u kojima Kristmas, iznemogli i izgladneli begunac ucenjene glave, sa ljudskom hajkom i lovačkim psima za petama, upada u farmersku kuću, ili iskače iz grmlja pred kolsku zapregu sa sasvim neprimerenim pitanjem „Koji je danas dan?“. On koji u mladosti, na imanju kod Makrekana, nije imao sat i koji je naučio da se orijentiše po znacima prirode, nakon čina ubistva, koji je obesmislio njegovo dalje bitisanje u ljudskoj zajednici, dobija kompulsivnu maniju da to magnovenje bekstva i nespavanja – u kome su se dani i noći stopili u jedno i u kome nikakva dalja svrha više ne postoji – uredi spoljnim, mehaničkim sistemom koji ljudi inače koriste da se orijentišu u svojim aktivnostima u ljudskom društvu... da zna koji je dan, sat. Svoje konačno samoizopštenje iz ljudskog društva (zbog počinjenog zločina) Kristmas jasno doživljava u vidu metafore gubljenja veze sa kalendarskim i merljivim vremenom.

Još od srede nije spavao mnogo, a već je ponovo došla i prošla sreda, iako on to ne zna. Kad se misli o vremenu, njemu se čini da je 30 godina živeo u urednom nizu dana označenih imenima i brojevima koji su poređani kao kočiči u ogradi, da je jedne noći legao, a kad se probudio, našao se s druge strane kočića. (Faulkner 1975: 220)

Kada mu je, dok se krio u plastu sena na farmi, miris hrane nadražio čula i naterao ga da se približi ljudima, odnosno kada je bio upućen na zajednicu radi zadovoljenja bazične potrebe, ova moćna metafora merljivog vremena kao oznaka za društvenost uopšte je u njegovoj izmenjenoj svesti progutala i tu, najbazičniju, potrebu (za hranom), jer se javila u relaciji sa socijalnim.

Onda je osetio miris dima i hrane, tople, nadražujuće hrane pa je počeo u sebi da govori: *Nisam jeo od... nisam jeo od...* pokušavajući da se seti koliko je dana prošlo od onog petka u Džefersonu kad je večerao u restoranu, **dok mu se posle izvesnog vremena ležanja i čekanja da ljudi jedu i odu na rad u polje, nije**

**učinilo da mu je važnije da utvrdi koji je dan u nedelji, nego da dođe do hrane.** Jer kad su ljudi najzad otišli, i on izašao na jednolično bleđožuto sunčevo svetlo i pošao prema kuhinjskim vratima, **uopšte nije tražio hranu. A imao je nameru.** Osećao je kako mu se u mozgu, odmah iza usta ređaju pogane reči. Onda se na vratima pojavila jedna mršava žena kao da je od same kože, pogledala ga, i on je u njenim očima primetio da se iznenadila, da ga je poznala, i poplašila se, i dok je mislio: *Ona me poznaje. I do nje je doprla vest,* **on začu kako mu usta mirno govore: – Možete li mi reći koji je danas dan. Hteo bih jedino da znam koji je danas dan.**

- Koji je dan? Lice joj je bilo mršavo kao i njegovo, a telo isto tako mršavo, isto tako neumorno i isto tako iznureno. Ona reče: – Odlazite odavde! Danas je utorak! Odlazite! Zvaću muža!
- Hvala – rekao je mirno dok su se vrata zalupila. Zatim je trčao. Nije se sećao kad je počeo da trči... (Faulkner 1975: 220)

Dovoljno moćna da proguta i najbazičniju potrebu za hranom, metafora merljivog vremena – prikrivena čežnja za povratkom na stari poredak, odnosno poništenjem otpadništva od zajednice, u magnovenju bekstva i besmisla uspostavlja se kao jedina Kristmasova potreba i cilj.

Te noći mu je pala na pamet jedna neobična stvar. [...] Ta stvar je bila neobična u tom smislu što joj nije mogao pronaći ni poreklo, ni povode, ni objašnjenja. Utvrdio je da želi da izračuna koji je dan u nedelji. Kao da je tada i konačno osetio stvarnu i hitnu potrebu da izračuna – a da se ne prebaci i da ne podbaci u računu – sve protekle dane, zbog neke određene svrhe, zbog određenog dana ili čina. S mišlju o toj potrebi on utonu u neku obamrlost, koja mu je sada zamenjivala spavanje. Kad se probudio u orošenom sivilu zore, ova misao mu je bila tako jasna da mu više uopšte nije izgledala neobična. (Faulkner 1975: 222)

Shodno tome, Kristmas se ponovo pribrao i orijentisao u vremenu i prostoru tek kada je pronašao sopstvenu logiku po kojoj će se predati, odnosno ponovo prići ljudima. Ispostaviće se da ova logika podrazumeva ritualno opštenje sa zajednicom, ali i da



nužno vodi ritualnom samouništenju<sup>133</sup>. Nakon što je odlučio da se preda, pravac kojim se kreće opet postaje pravilinijski i on ponovo podseća „na čoveka koji zna gde se nalazi i kuda želi da ide i koliko mu treba minuta da donde stigne“ (Isto: 224). Značajno je da je odlučio da se preda upravo nakon što je dobio odgovor koji je dugo tražio (od zbunjenog crnca pred čiju zapregu je naglo iskočio na putu):

– Koji je danas dan? – kaže Kristmas.

– Crnac bulji u njega, otromboljivši usne: – Š-šta kažete?

– Koji je danas dan u nedelji? Četvrtak? Petak? Koji? Koji je dan? Nemoj se bojati, ništa ti neću.

Petak – kaže crnac. – Gospode bože, petak je. (Fokner 1978: 224)<sup>134</sup>

### 5.3.2. Karnevalizovano vreme<sup>135</sup>

U poglavlju šesnaest, koje predstavlja uvod u „najkarnevalskiji“, treći deo romana, nailazimo na vreme shvaćeno kao vreme krize i prelomni trenutak, ali i šire – kao karnevalizovano vreme nabijeno prelomnim događajima, promenama i katastrofama. Ovakav osećaj vremena kao epifaniju doživljava Hajtauer, na pozadini svoje lične unutrašnje borbe oko toga da li kao Božji čovek ima pravo na nemešanje u postupke bližnjih i zajednice, pred nadolazećom nesrećom. Kako bismo jasnije podvukli kontekst ove „vremenske epifanije“, ukratko ćemo rezimirati ovo poglavlje. Na početku poglavlja Bajron donosi Hajtaueru vest da je Kristmas uhvaćen i odmah potom naglašava da je on u zatvoru i da mu „još niko nije ništa učinio“ nakon čega dvojica prijatelja, obojica nemirne savesti, stupaju u prepirku zbog toga što je Bajron sebe, ali i Hajtaueru umešao u dešavanja vezana za Kristmasovo i Braunovo hapšenje. Nakon toga sledi pomenuta „vremenska epifanija“, koju Hajtauer doživljava tokom svog rituala slušanja nedeljnog bogoslužjenja sa prozora svoje sobe. Hajtauerovu kontemplaciju

---

133 O čemu će biti reči u nastavku rada, u odeljku koji govori o Kristmasu kao o karnevalskom kralju.

134 Čini se da Kristmasu ne samo što je bilo bitno da sazna koji je dan, već ga je posebno zadovoljio odgovor da je petak, budući da je odabrao da se preda u po bela dana u subotu, „kad je grad prepun sveta“.

135 Detaljnije o Bahtinovom pojmu karnevalizacije i njegovoj primeni u čitanju *Svetlosti u avgustu* biće reči u nastavku rada, u odeljku: „Kristmasov lik iz perspektive bahtinovske karnevalizacije: Kristmas kao karnevalski kralj“. U ovom odeljku bitan nam je samo pojam karnevalizovanog vremena.

naglo prekida dolazak „karnevalske“ trojke u dvorište (Bajron Hajtaueru dovodi Hajnsove, neodoljivo potsećajući na ciganina koji vodi medvede). Nakon svojevrzne „ispovesti“ Hajtaueru, priče bračnog para Hajns koja obiluje ogromnom količinom neverovatnih događaja vezanih za Kristmasovo rođenje i poreklo, gđa Hajns i Bajron obraćaju se Hajtaueru sa nejasno artikulisanom molbom da zajamči i obezbedi alibi za Kristmasa, makar na jedan dan. Hajtauer ih izbacuje napolje, ne uspevajući međutim da umiri sopstvenu savest. U poglavlju se dakle postepeno artikuliše potencijalna lična Hajtauerova uloga u spašavanju nepoznatog ubice koji počinje da poprima ljudsko lice (zahvaljujući ispovesti njegove bake – gđe Hajns) koja se nadovezuje na Hajtauerovo mučno predosećanje i snažno proživljavanje opasnosti od linča. Ražalovani sveštenik je odjednom suočen sa odgovornošću kako za nepoznatog bližnjeg, tako i za zajednicu, za koju oseća da se nalazi na korak od velike nesreće i greha. Fokner priprema scenu za ovu dilemu „vremenskom epifanijom“ koju Hajtauer doživljava slušajući muziku sa nedeljnog bogoslužjenja. U njegovim razmišljanjima su isprepletana razmišljanja o protestantskoj muzici i veri i „naravi“ sopstvenog naroda, uz naglašavanje težnje ka smrti i ponavljanje motiva raspeća i „prinošenja na žrtvu“.

Pa ipak tada muzika zvuči strogo i neumoljivo, odmereno i bez strasti, **kao prinošenje na žrtvu [...]**

Slušajući tu muziku njemu se čini da čuje apoteozu svoje sopstvene istorije, svoje sopstvene zemlje i svoje sopstvene krvi: naroda iz kojeg je ponikao i u kome živi, koji nikad bez gužve ne može da doživi ni radost ni nesreću, a ni da izbegne bilo koju od njih. Izgleda da oni ne mogu da podnesu radost, zanos: izbegavajući ih, oni pribegavaju nasilju, pijančenju, tuči i molitvi; isto tako i u nesreći, nasilje je jednako i očevidno neizbežno: *Pa zašto ih onda njihova vera ne bi terala na **razapinjanje sebe samih i na uzajamno razapinjanje?*** misli Hajtauer. Njemu izgleda da u toj muzici može da čuje objavu i posvetu svega onoga što znaju da će sutra morati uraditi. (Faulkner 1975: 241)

Ova mračna razmišljanja ulivaju se u doživljaj vremena pretočen u „vodene“ metafore – zbog siline i brzine događaja proteklo vreme Hajtauera potseća na bujicu, dok vreme koje dolazi, obojeno intenzivnim predosećanjem buduće nesreće, liči na vodopad koji samo što se nije survao u ponor.

Njemu se čini da je prošla sedmica **prohujala kao da je bujica**, a da je iduća sedmica, ona koja počinje sutra, ponor, i da se **sada na ivici vodopada, reka podigla u jedinstveni zvonki i oštri krik**, ne u ime opravdanja, već **kao samrtnički pozdrav, pre survavanja u ponor**, i to ne nekom bogu, već onom osuđeniku u ćeliji iza rešetaka koji može da čuje i njih i još dve druge crkve, **za čije će raspeće podići krst**. – I uradiće to sa radošću – kaže Hajtauer na tamnom prozoru. On oseća da mu neki predosećaj, strašniji od samog smeha, zateže usta i vilice, – Jer, sažaljevati njega, značilo bi priznati sopstvene sumnje, nadati se i sam osećati potrebu za sažaljenjem. Oni će to uraditi rado, sa zadovoljstvom. Eto, zato je sve tako užasno užasno, užasno. (Faulkner 1975: 241)

Hajtauerova epifanija adekvatno najavljuje dinamičan rasplet događaja u završnom delu romana, počevši od neverovatne priče Hajnsovih, do akcione epizode Kristmasovog bekstva i njegovog konačnog stradanja od ruke Persija Grima, ni manje ni više nego u Hajtauerovoj kuhinji. Ovo narativno vreme najbolje se može tumačiti kao bahtinovsko karnevalizovano vreme, nabijeno prelomnim događajima, promenama i katastrofama. Opisujući vreme koje je bilo potrebno Dostojevskom da bi prikazao karakteristične događaje „na pragu“ ili „na trgu“, sa njihovim unutrašnjim, dubinskim smislom, Bahtin navodi:

Ali, to naravno, nije dan tragedije („od izlaska do zalaska sunca“). Vreme ovde uopšte nije tragičko (iako mu je blisko po tipu). Nije ni epsko ni biografsko. To je dan posebnog karnevalskog vremena, koje kao da je isključeno iz istorijskog vremena i koje protiče po svojim posebnim karnevalskim zakonima i apsorbuje neograničenu količinu radikalnih promena i katastrofa. (Bahtin 1967: 248)

### 5.3.3. Fatalizam

Kristmasov doživljaj vremena, neposredno pre ubistva Džoane Berden, i kasnije tokom bega, obeležen je snažnim osećajem fatalizma. U noći koja prethodi noći ubistva, on najpre ima sasvim fatalističko predosećanje da će „nešto učiniti“, iako nije jasno šta. „Stajao je u mraku nad ispruženim telom, osećajući na prstima naizmenično topao i hladan Braunov dah i mirno razmišljao: *Nešto će mi se dogoditi. Nešto ću*

**učiniti**“ (Fokner 1975: 86). Kada razmišlja o tome dve noći nakon čina ubistva, takođe je uveren da je njegov postupak bio samo karika u nizu neminovnog sleda događaja.

I dok je tri meseca posle toga, one avgustovske noći sedeo u senci zapuštenog vrta i slušao kako sat na sudnici udaljenoj dve milje izbija deset, pa jedanaest sati, **on je verovao u mirnom paradoksu da je bez svoje volje sluga sudbine, u koju je verovao da ne veruje. Govorio je u sebi: *Morao sam to da uradim, već u prošlom vremenu; morao sam to da uradim. Sama mi je rekla.*** (Faulkner 1975: 189)

Kristmas je neposredno pre ubistva predstavljen kao da je u vlasti nekakve „više sile“ i da ne komanduje svojim postupcima i svojim telom. Kada se uputio ka Džoaninoj kući te kobne noći, u epizodi u kojoj baca hranu koja kao da je postavljena za crnca, on bukvalno posmatra svoje noge i ruke koje rade nešto bez uticaja njegove volje. On primećuje kako njegove noge „nameravaju negde da ga odnesu“ i prepušta im se tako „da mu se činilo da plovi“. Kada se razgnevio shvativši da je po ko zna koji put našao hranu postavljenu u nezaključanoj kuhinji „kao za crnca“, njemu je izgledalo „kao da iz neke daljine posmatra svoju ruku“ i ovu distancu od svog tela zadržava tokom čitave epizode dok je ruka podizala činije, zamahivala i bacala ih o zid (Faulkner 1975 : 164). Takođe, neposredno pre nego što će se odigrati ubistvo, Kristmas je upalio svetlo u sobi i u toj sceni je naglašena potpuna odvojenost svesti i tela.

–Upali svetlo.

–Neću – reče on. Stajao je nad krevetom. U ruci je držao britvu. Ali je još nije bio otvorio. No ona nije više govorila **i onda mu se činilo da se njegovo telo udaljuje od njega. Otišlo je do stola i ruka mu je ostavila britvu na sto, našla lampu i kresnula šibicu.** (Faulkner 1975: 189)

Samo ubistvo nije prikazano, a Kristmas ponovo postaje svestan svojih postupaka kao svojih tek nakon zločina. Kada je izašao na put, povezao ga je automobil koga je zaustavio mašući rukom. Nakon što je izašao iz automobila vidno preplašenog mladića i devojke, osetio je oštar udarac u slabinu i video da u ruci drži neki predmet – revolver. U tom momentu shvatio je da je verovatno čak i zaustavio automobil nesvesno mašući rukom u kojoj je držao revolver, što objašnjava strah i nervozu njegovih dotadašnjih saputnika.

Na barem dva mesta u romanu fatalizam je predstavljen i kao Kristmasovo intimno uverenje koje kao da je u njega usadio poočim Džo Mekrekan, strogim kalvinističkim vaspitanjem. Nakon incidenta na igranci, kada je onesvestio Mekrekana, Džo žuri da pokupi nešto stvari od kuće kako bi zauvek pobjegao. Na ruku mu je išla činjenica da je pronašao Mekrekanovog konja privezanog u blizini.

On nije mogao znati gde je Makrekan ostavio konja, a nije mogao biti siguran ni da li je tu. Pa ipak je potrčao pravo prema njemu, kao da je u sebi nosio nešto od one nepokolebljive vere svog poočima u neminovnost događaja. (Faulkner 1975: 146).

Kasnije, u vezi sa Džoanom Berden, kada počinje da uviđa jalovost njihovog odnosa, on sve češće pomišlja na odlazak kao jedini izlaz, ali se ipak ne odlučuje da ode.

Ali, nešto ga je zadržavalo, kao što se fatalista može uvek zadržati: zbog radoznalosti, pesimizma i prosto inercije. U međuvremenu odnosi su se dalje nastavljali, preplavljajući ga sve više neodoljivom, nesavladivom jarošću tih noći. Možda je shvatio da pobeći ne može. (Faulkner 1975:177)

Međutim, pored toga što je uveo fatalizam kao intimno Kristmasovo uverenje i delimično unutrašnje opravdanje njegovih postupaka, Fokner je pripovedačkim sredstvima nastojao da izgradi i nekakvu „objektivnu“ atmosferu fatalizma, progresije naracije ka neizbežnom ishodu. Najjače sredstvo koje koristi je „vremensko preticanje“ u predstavljanju Kristmasovih postupaka. Naime, iako je priča o ubistvu gđice Berden vrlo zagonetna, sa elementima detektivskog romana, reč je o priči sa poznatim krajem. To jest, pre poglavlja pet u kome tek počinje priča iz Kristmasovog ugla<sup>136</sup>, mi već znamo da se zločin dogodio i znamo ko je ubica. Međutim, očekivalo bi se da naracija iz Kristmasovog ugla, koja prati Kristmasovu percepciju i postupke, do zločina treba da nas dovede na „objektivan“ način, tako da ni nama, kao ni akterima, događaji ne budu poznati unapred. Fokner pak „na mala vrata“ uvodi interesantan efekat

---

136 Tek u poglavlju 5 Fokner se približio Kristmasu, dok u prva četiri poglavlja o njemu i ubistvu koje se odigralo isključivo govore drugi likovi. Kao što navodi Sestra Kristin Morison, tek u poglavlju 5 čitalac prvi put dobija objektivni prikaz Kristmasa. „Ali je i ovo, najvećim delom spoljni pogled: ne Kristmas kroz prizmu svesti i glasa nekog lika u romanu, već Kristmas onako kako ga objektivno opisuju osnovni glas u akcionoj situaciji: dakle čitalac je jedan korak bliže Kristmasu, iako i dalje izvan njega“ (S.K.Morison 1961: 437).

koji bismo mogli nazvati „vremensko preticanje“. Dok osnovni glas romana<sup>137</sup> opisuje Kristmasove radnje i misli, u jednom momentu se **u formi nagađanja ili negacije** (tj. u „virtuelnoj“ formi, zato što se time uveliko prevazilaze okviri objektivnog prikaza) naizgled neobavezno i usput uvodi predefinisani ishod priče koja se tek zahuktava. Na samom početku priče, nakon što je išamarao Brauna, Kristmas predoseća da će mu se nešto dogoditi, ili da će nešto učiniti. Mogao je da dosegne britvu ispod jastuka, ali nije. Ovaj događaj praćen je zagonetnim komentarom osnovnog glasa: „**Možda su mu misli već dotle dospеле i bile toliko mračne da su mogle reći: *To nije ono pravo.*** U svakom slučaju, on se nije mašio britve“ (Faulkner 1975: 86). Slično tome, nakon što je proveo deo noći napolju, u šumi u blizini kuće (neposredno pre zločina), Kristmas je ustao i krenuo prema kući. Fokner je ovaj neutralan opis propratio komentarom u osnovnom glasu o tome na šta Kristmas **nije još pomišljao**. „**Ni tada čak nije pomišljao: *Nešto će se dogoditi. Nešto će se meni dogoditi***“ (Isto: 94).<sup>138</sup>

Drugo sredstvo koje pojačava Kristmasov subjektivni osećaj fatalizma i daje mu privid objektivnosti jesu izjave drugih likova o predodređenosti njegove sudbine. Za konstrukcije dedice Hajnsa, koji celokupan Kristmasov život vidi kroz prizmu predodređenosti, kao plod đavoljeg semena za koje je unapred određeno da će svojim životom potvrditi otpadništvo od Boga i zavrediti pravednu i strogu božju kaznu, nema sumnje da predstavljaju religiozno iskrivljene fantazije ludaka. Međutim, one se

---

137 Ovaj termin je preuzet iz eseja S.K.Morison koji se bavi strukturom glasova u *Svetlosti u avgustu* i karakterizacijom Kristmasa pomoću glasovne strukture romana. Morison se odlučuje za pojam glasa umesto za pojam tačke gledišta koji je uveo Džejms i koji ima primat u savremenoj kritici, jer smatra da je on kao vizuelna, prostorna metafora manje adekvatan za narativ, koji se pre svega sastoji od glasa, a ne od slike. Termin osnovni glas (*basic voice*) pak koristi da bi napravila razliku između naracije neidentifikovane sveznajuće svesti (*unidentified omniscience*), koju ona naziva osnovni glas (*basic voice*), i naracije nekog lika u romanu (*mind-voice*) (S.K.M 1961: 424, fusnota 14).

138 Primeri koje navodimo spadaju u kondicionalnu naraciju, koja je obilato korišćena u *Svetlosti u avgustu*. Meri Kejt Arend prepoznaje čak dvanaest različitih tipova takve naracije u romanu koje identifikuje u stotinama fraza (Arend, Mary Kate „Perhaps the Narrator Protests Too Much“, 1995) i smatra da su ove konstrukcije u funkciji igre moći sveznajućeg naratora. Neki od načina na koje on navodi čitaoce da priznaju njegovu narativnu svemoć, pod koje bi se mogli podvesti i naši primeri, jesu kada iritira čitaoce govoreći u formi pretpostavki u pasusima sveznajućeg pripovedanja (Arend 1995: 293) ili kada sugerise više znanja od onoga što je dozvoljeno njegovim hipotetičkim diskursom. Za potrebe našeg rada međutim relevantan je samo ovaj konkretan slučaj igre moći sveznajućeg naratora, koji tumačimo kao prikrivenu „objektivaciju“ subjektivnog doživljaja fatalizma jednog od likova.

volšebno poklapaju sa Kristmasovim subjektivnim osećajem predodređenosti i „zaposednutosti“, te na neki način predstavljaju karikiran spoljni eho Džoovog osećaja fatalizma. Nešto veću „objektivnu“ težinu imaju razmišljanja nepristrasnog lika, Bajrona, o Kristmasovom imenu. Na samom početku romana, u neobaveznom razgovoru sa predradnikom u strugari, Bajron razmišlja novopridošlom radniku – Kristmasu.

- Jesi li ikad čuo da se neki belac zove Kristmas? – reče predradnik.
- Nisam uopšte čuo da se neko tako zove – reče onaj drugi.

I tada je Bajronu, koliko se seća, prvi put palo na pamet da ime čoveka, koje se smatra samo zvučnom oznakom toga ko je on, može na neki način da bude i predznak toga šta će on uraditi, samo ako ljudi znaju da na vreme proniknu u to znamenje. (Faulkner 1975: 44)

Pre nego što se zapitamo o simboličkom značenju pomenutih efekata fatalizma i „zaposednutosti“ (ili drugim rečima, efekta „marionete“), najpre ćemo ih razmotriti u njihovom neposrednom značenju, kao psihološke činjenice. Razmatranjem plauzibilnosti i eventualnih nedostataka psihološke interpretacije dobićemo i neke smernice o mogućem dodatnom značenju koje je Fokner nameravao da proizvede ovim efektima.

Izvanrednu analizu izgradnje Kristmasovog lika u *Svetlosti u avgustu* dala je Sestra Kristin Morison koja je pokazala da je za razumevanje ovog lika neophodno razumeti strukturu i redosled glasova koje Fokner postepeno uvodi i koristi u predstavljanju njegovih različitih aspekata. Kako je pokazala Morison, „flesbek odeljak *Svetlosti u avgustu* – od 6. do 12. poglavlja – uspostavlja Džoa kao „zaokruženog“, višedimenzionalnog lika, takve vrste da se ne može sumirati u jednoj rečenici ili svesti na puki simbol“ (Morrison 1961: 438). Važni elementi koji se uvode u razvoju Džoovog karaktera su „neprijatna hladnoća, nevina naivnost i nerazumevanje sveta oko sebe“, kao i njegov osećaj fatalizma (Isto: 440). Važno je pomenuti da Morison ograničava ovaj fatalizam na subjektivno Kristmasovo osećanje (to jest ne prepoznaje, ili se bar ne bavi Foknerovom „objektivacijom“ ovog fatalizma narativnim sredstvima). Kada je reč o značajnoj činjenici razdvojenosti svesti i postupaka neposredno uoči i verovatno i za vreme samog čina ubistva, Morison smatra da je ona velikim delom povezana sa Džoovim karakterom (431). Pitajući se zašto Fokner uopšte uvodi tako dugačak flesbek

(na kraju poglavlja 5 Džo svrhovito kreće ka kući gđe Berden neposredno pre ubistva, na kraju fleš beka čitalac vidi Džoa neposredno nakon ubistva), Morison odgovara „Zašto osim da pokaže da kada je Džoovo telo angažovano u činu ubistva, njegov um je na drugom mestu, kako u vremenu, tako i u prostoru“ (431)

Prema tome, u fleš beku postoji razvoj karaktera od plašljivog i usamljenog detinjstva, preko naivne adolescencije do konačnog stvrdnjavanja ličnosti u hladnoću i surovost, prirodni ishod onoga što je započelo kao lišenost ljubavi i predavanje patnji od strane deteta koje nije imalo nikakav način da izbegne patnju. Kao sećanje, fleš bek pokazuje sve veće i veće razdvajanje od Džoove svesti tako da kako se u svom umu približava aktuelnoj situaciji u vremenu i prostoru on sve više i više objektivizira samog sebe, posmatra sebe kao nekog drugog, dok konačno ne postane u tolikoj meri „drugi“ da ne može čak ni da se seti ključnog čina ubistva. (Morrison 1961: 431)

Morison navodi da Žan Pol Sartr na interesantan način analizira takvo stanje u svojoj diskusiji o samoobmani – „kada pojedinac ne želi da koordinira ili sintetizuje dva aspekta svoje ljudske realnosti: fakticitet i transcendenciju“. Prema Morisonovoj, ovo je primenljivo na Kristmasov slučaj, budući da je „njegovo jedino priznanje ubistva *dok se um seća* onog što je telo uradilo (a i toga ne detaljno)“ (431).

Efekti fatalizma i marionete, Kristmasov osećaj da je izvršilac nekog neminovnog sleda događaja i čak da je taj sled toliko van njegove moći da u momentima njegovo telo samo izvršava radnje, uz pasivo učešće, ili čak sasvim odvojeno od njegove svesti, mogu da se interpretiraju kao psihološke činjenice i ta interpretacija je u potpunosti validna. Fokner je romanopisac i svoje ideje nužno izražava kroz sudbine ljudi od krvi i mesa koji su predstavljeni kao zaokruženi likovi i koji imaju psihološku dubinu, tako da su njihovi budući postupci u izvesnoj meri određeni svime što su do tog momenta proživeli. Međutim, u kontekstu hronotopske analize za nas je interesantna mogućnost simboličke interpretacije ovih vrlo interesantnih efekata. To bi objasnilo na primer zbog čega Fokner nastoji da Kristmasovo subjektivno osećanje fatalizma u određenoj meri „objektivizira“, ili zbog čega je u njega usadio prenatlaženi stepen naivnosti i nerazumevanja sveta oko sebe. Naša teza je da u kontekstu uloge „karnevalskog kralja“ koju Kristmas treba da „odigra“ u trećem delu romana, efekti fatalizma i marionete imaju funkciju da i



postupke koji ga uvode u ulogu kralja u što većoj meri defamilijarizuju i odvoje od njegove sopstvene volje i da i ih učine takoreći odelom koje je navukao za vreme karnevala, radi uloge koju treba da odigra iz njemu neobjašnjivih razloga.

#### **5.3.4.Hronotop čudaka/lude**

Kratak prikaz odnosa likova prema vremenu u *Svetlosti u avgustu* obuhvatio je i Kristmasov osećaj fatalizma, koji nas dovodi na vrata simboličke analize, budući da psihološka interpretacija nije u stanju da ponudi zadovoljavajuće objašnjenje za sve njegove aspekte u romanu (tj. za Foknerovo nastojanje da na mala vrata „objektivizira“ ovaj subjektivni Kristmasov osećaj). To međutim nije jedina osobina Kristmasovog lika koja se opire psihološkoj interpretaciji i zahteva drugačiji pristup. Vrlo važna crta Džoovog karaktera, koju Morrison prepoznaje ali ne problematizuje jeste već pomenuta naivnost, ili nerazumevanje sveta oko sebe. Kao što Morrison primećuje, ova crta Džoovog karaktera otkriva se u epizodi sa prostitutkom Bobi.

Koliko god objektivno „loš“ Džo izgledao u ovom odeljku [počinje da krade, da puši, da pije, napada poočima...], čitalac ne oseća odbojnost ili užas, već neverovatnu zapanjenost nevinom osetljivošću i ekstremnom naivnošću koji čine Džoovu unutrašnjost, oko koje on gradi svoju slojevitou grubost [...] čitalac shvata da njegova naivnost izražena u odnosu na seks ukazuje ne samo na Džoovu adolescentsku konfuziju, već i na njegov opšti nedostatak svesti o svetu oko sebe i nerazumevanje tog sveta. (Morrison 1961: 440)

Ovu neobičnu osobinu Kristmasovog karaktera zapažaju i drugi kritičari, i ona se može demonstrirati i na drugim epizodama iz njegovog života. Prema Aleksandru Velšu (Alexander Welsh), Kristmas generalno odbija da bude vođen iskustvom.

Na kraju krajeva, on je akumulirao u toku svog života i nešto više od crne ili bele krvi; iniciran je i izneveren u pogledu načina na koji stvari funkcionišu, i propatio je od predvidljivih i nepredvidljivih postupaka mnogih različitih vrsta ljudi; a Džoana Berden mu je ponudila, koji god da su njeni motivi, moguću budućnost povezanu sa blagostanjem crnaca na Jugu, koliko god usko definisanim. Ali, za potrebe ovog romana, autor je odabrao heroja koji ne može ili neće da profitira iz iskustva. U najmanju ruku, Fokner slika čoveka koji je od svojih najranijih dana tako formiran da nije sposoban da prihvati ljubav ili

sažaljenje, koji čak može da odbije hranu ukoliko posumnja da je predmet ljubaznosti. (Welsh, A.u Millgate 1987: 134).

Smatramo da je ova osobina Kristmasovog lika prenaplašena i da doprinosi njegovoj apstraktnosti (što je takođe jedna od zamerki kritike<sup>139</sup>). Kroz ceo roman Kristmas je suštinski neuklopljen u svoje okruženje, i sve oko sebe vidi očima došljaka i stranca, nesposoban za bliskost i za bazične emocije. Mekrekanove ne opisuje kao bliske ljude, iako su oni nešto najbliže porodici što je ikada imao, nego kao nepoznatog čoveka i ženu čije ponašanje upoznaje i sa kojim kalkuliše, čak i nakon što je odrastao kod njih. Nakon toga postaje došljak među varoški (polu)svet Memfisa, a zatim i večiti stranac i lutalica u svakom gradu. Čitaoca povremeno začude i vrlo hladni opisi gđice Berden, i Džooov nedostatak empatije čak i nakon dvogodišnje veze s njom i života na njenom imanju. Ova prenaplašena crta Džooovog karaktera umanjuje njegovu psihološku uverljivost, ali predstavlja nužan proizvod simboličkog značenja koje je u njega ugradio pisac. Kristmas naime svojom neuklopljenošću u svet oko sebe neodoljivo asociira na hronotop lude. U izvanredno opisanom Kristmasovom bekstvu na kraju romana, mi taj crno-beli svet američkog juga vidimo novim očima, jer se on ponaša poput došljaka u egzotično domorodačko selo čiji jezik ne razume; on nigde ne pripada i dok prolazi kroz crnačke i belaačke zajednice, svuda je kao luda na karnevalu, kao čudak i pajac... dok na kraju ne bude žrtvovan.

Razmatrajući preinačenje likova obešenjaka, lakrdijaša i lude nakon što su iz karnevalskih folklornih formi ušli u književnost kasnog srednjeg veka, da bi u narednim vekovima odigrali važne funkcije u razvoju realističkog romana, Bahtin ističe nekoliko momenata, a nama se čini, posmatrajući *Svetlost u avgustu*, da se svi oni susiđu u Kristmasovom liku. Ovi likovi stvaraju oko sebe posebne male svetove, posebne hronotope i „imaju naročitu osobenost i pravo – da budu tuđi ovom svetu, ne solidarišu se ni sa jednom od postojećih životnih situacija u tom svetu, nijedna im ne odgovara,

---

139 Vidi npr. citat iz Alfreda Kazina u narednom odeljku ovog rada (Kazin 1963: 251). Nešto slično kaže i Konrad Ejken, kada navodi da „Ni ličnost ni priča Džoa Kristmasa nisu viđeni dovoljno snažno – od strane njihovog kreatora – da bi uspešno nosili tu ogromnu mašineriju narativa“ (Aiken prema Hoffman, Vickery 1960: 140). Ipak, smatramo da je Ejkenova generalna ocena *Svetlosti u avgustu* – o hipertrofiji forme u romanu – preterana.

vide naličje i laž svake situacije“ (Bahtin, 1989: 278). Budući da „nisu od ovog sveta“, imaju posebna prava i privilegije.

Ti likovi se i sami smeju, i njima se rugaju. Njihov smeh ima javni karakter narodnog trga. Ponovo uspostavljaju javnost ljudskog lika: jer svekoliko postojanje tih likova, kao takvih, potpuno i do kraja je napolju, može se reći, sve iznose na trg, čitava njihova funkcija se i svodi na ospoljavanje (istina, ne svog, nego odraženog tuđeg postojanja – ali drugo i nemaju). (Bahtin 1989: 278)

Takođe, ono što je veoma bitno jeste da postojanje tih likova nema direktno, nego prenosno značenje, čime uvode u književnost teško objašnjivu tzv. proznu alegoriju, ili proznu metaforu. „Jer, radi se o alegorijskom postojanju celokupnog čoveka, zaključno sa njegovim pogledom na svet, koje se nikako ne podudara s glumčevom igrom uloge (iako postoji dodirna tačka)“ (Isto: 284). Sva tri bitna momenta lika lude – neshvatanje i razobličavanje ružne uslovnosti, „ospoljenje“ i izlaženje na trg, kao i prenosno ili alegorijsko značenje mogu se prepoznati u liku Džoa Kristmasa u *Svetlosti u avgustu*. Kristmas doživljava svet bezlično, kao tuđ i stran, a da pri tom nema nikakve pozadine podrazumevanog, vlastitog i poznatog sveta. On je svuda stranac, nema ljudi koji su mu istinski bliski, čak i kada s njim ostvaruju bliske odnose (gđa Makekran, konobarica Bobi, gđica Berden), a jedina životna ambicija mu je lutanje, neskrašavanje ni na jednom mestu – kao da je čitavo njegovo postojanje jedna alegorija nepripadanja, prokletstvo međustanja u svetu koji ne priznaje mešanje (misagenaciju). Kada je reč o naglašenom momentu Kristmasovog nerazumevanja sveta oko sebe koji je kritika prepoznala i različito tumačila, Bahtinova teorija nam otvara mogućnost da ga na novi način protumačimo. Bahtin ističe da „Oblik neshvatanja – namernog kod autora i prostodušno-naivnog kod junaka – predstavlja organizacioni momenat gotovo uvek kada se radi o razobličavanju ružne uslovnosti. Takva razobličena uslovnost [...] obično se prikazuje sa gledišta čoveka koji njoj ne pripada i koji je ne razume“ (Bahtin 1989: 282). Osobine neshvatanja, pa čak i „čudaštva“, koje su Kristmasa oduvek u određenoj meri karakterisale, dodatno se pojačavaju tokom bega, dok blede i poslednje stege društvenih pravila i konvencija. Već smo pomenuli defamilijarizaciju prirodne okoline i pejzaža za Kristmasa neposredno pre ubistva i tokom bega i njegovu nadasve neobičnu začuđenost i opsednutost merljivim vremenom, a važno je podvući i da ovaj begunac ruši sve „konvencije“ – predubeđenja o tome kako jedan odbegli ubica treba da se

ponaša u očima građana Džefersona.<sup>140</sup> Sve epizode koje naglašavaju element „čudaštva“ kod Kristmasa – koji je prisutan u blažem obliku još tokom njegovog detinjstva i mladosti kao vid nesnalazjenja u svetu i nerazumevanja sveta oko sebe, a kulminira tokom bekstva (u epizodama poput ekscentričnog upada u crnačku crkvu ili spopadanja ljudi sa pitanjem „koji je danas dan“) – imaju za cilj da njegov lik pretvore u jednu vrstu prozne alegorije, odnosno, paralelno sa sudbinom čoveka od krvi i mesa, ovi momenti grade i veoma kompleksno simboličko značenje. Posledica ove slojevitosti Kristmasovog lika jeste između ostalog i to da nam se za većinu veoma dobrih analiza nužno čini da uspevaju da zagrebu samo površinu nekakve dublje uloge koju mu je pisac dodelio u romanu. Pre nego što pokušamo da sagledamo lik Džoa Kristmasa sa stanovišta hronotopske i simboličke analize, ukratko ćemo sumirati zaključke nekoliko reprezentativnih analiza koje polaze sa različitih teorijskih pozicija.

## 5.4. Kristmasov hronotop

### 5.4.1. Kritika o Džou Kristmasu (Uvod u hronotopsko-simboličku analizu)

Mnogobrojne interpretacije Džoa Kristmasa kao otelovljenja čoveka modernog doba u potrazi za samoidentitetom ili uopšte otelovljenja čovekove situacije u svetu<sup>141</sup>, izazivaju izvesnu nelagodnost. Njegovo uporno stremljenje ka sopstvenoj propasti i već pomenuta nemogućnost da uči iz sopstvenog iskustva, ali pre svega preskupa cena koju plaća na putu samospoznaje, kao potpuni izopštenik iz društva, i na kraju ubica, čine ga ipak možda previše ekstremnim i zlokožnim primerkom ljudske vrste da bi predstavljao sve nas. On od početka do kraja ostaje stranac na jedan vrlo specifičan način, koji se ne može pripisati samo narativnim tehnikama koje Fokner koristi u njegovom predstavljanju. Zapravo, ove tehnike su upravo komplementarne sa dubljom simbolikom ovog lika. Izvanredne uvide o samoj tehnici izgradnje Kristmasovog lika dali su Sestra Kristin Morison, koja je razotkrila strukturu glasova u *Svetlosti u avgustu* i Alfred Kazin, koji je distancu koju Fokner gradi između čitaoca i Kristmasovog lika razložio na nekoliko nivoa. Međutim, kada je reč o simbolici ovoga lika, odnosno o

---

140 O momentu očuđenja kod Kristmasa, kao i o elementima „čudaštva“ tokom bega biće detaljnije reči u nastavku rada, gde se govori o Džou Kristmasu kao karnevalskom kralju.

141 Vidi npr. Alfred Kazin "The Stillness of *Light in August*". (1963).

onome što se krije iza narativnog poduhvata njegove izgradnje, čini se da ova dva eseja ne sežu dovoljno duboko. Sestra Kristin Morison analizira ulogu glasa u narativu, pokazujući da Fokner upravo pomoću glasa, latentno, između redova, slika psihološki uverljivu, ljudsku stranu ovog lika, komplementarnu sa prikazom koji je građen spolja i s distance, iz perspektive drugih. U analizi motivisanosti njegovih postupaka ona međutim ne prelazi na simbolički nivo, već se zaustavlja na psihološko-sociološkoj uslovljenosti koja je, kao što smo već pomenuli, suviše uska za širinu Foknerovih likova. Alfred Kazin pak u „distanci“ koju Fokner gradi između čitaoca i Kristmasovog lika i koja se na jednom nivou stapa sa nenadmašnom poetičnošću celog romana nalazi simboličko značenje. Ova distanca postignuta je najpre prikazom Kristmasovog lika iz perspektive drugih, a potom i neprekidnom meditacijom i razmišljanjem samih likova koje Fokner umeće između momenata radnje, čime se postiže određeni efekat statičnosti, ili kako Kazin to naziva – efekat mirnoće, ili nepomičnosti (*stillnes*)<sup>142</sup>.

Mi Džoa Kristmasa uvek vidimo s distance. Ova distanca između nas i njega mi se čini ključnom za knjigu, jer objašnjava zbog čega Džo Kristmas za nas postoji pre svega kao čovek koji je opisan a ne viđen. On je toliko daleko od nas da ga ne vidimo; o njemu i čujemo posredno. Ova distanca ispunjena je nepomičnošću kontinuirane meditacije. *Svetlost u avgustu* pripoveda priču o nasilju, ali je sama knjiga neobično bezvučna, jer je puna ljudi koji u sebi razmišljaju o prošlim događajima. (Kazin 1963: 254)

U ovu nepomičnost, ovu dubinu meditacije, „uronjeni“ su skoro svi likovi, počevši od samog Kristmasa. „I upravo ova zamišljena tišina u njemu, fiksirana usredsređenost na nešto što ni on ne zna šta je, objašnjava zašto je često opisivan u knjizi tako da izgleda kao čovek usred molitve – čak i kao „monah“. Postoji čudna i uznemirujuća tišina oko njega koja ga rasterećuje, brže nego većinu ljudi, u mirnoću nebića“ (Isto: 255). Kazinova interpretacija za nas je vrlo interesantna jer u Kristmasovom liku takođe prepoznaje momenat koji smatramo ključnim – momenat alegorijskog ili prenosnog

---

142      Interesantno je da ovu „mirnoću“ ili „nepomičnost“ (*stillness*) Kazin tumači uopšteno i da se ne bavi činjenicom da je opoziciju kretanja/nepokretnosti Fokner i doslovno primenio u slikanju likova, kao što smo pokazali u istoimenom odeljku našeg rada.

značenja, kao i naličje ovog momenta – određenu apstraktnost zbog koje Kristmas često ne deluje kao biće od krvi mesa.

Ovaj kontrast je dovoljno poznat u južnjačkom gledanju na stvari, i isti užas od misagenacije, iskorenjenosti, od anonimnosti čoveka u gradu, može se naći u bilo kom izrazu južnjačkog agrarizma. Ali Fokner se ne zaustavlja na apstrakciji otuđenosti: on je proteže dalje, rasteže do neverovatnih granica. I upravo ovaj intenzitet koncepcije portret Džoa Kristmasa čini toliko neodoljivim, pre nego uverljivim, čini ga izvorom čuđenja, užasa, i iznad svega sažaljenja, umesto zadovoljstva zbog stvaranja stvarnog ljudskog bića. Jer Džo Kristmas ostaje, kao što je i rođen, apstrakcija; od momenta kad se pojavio, „there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth his home“ [...] Tako da Džoa Kristmasa, od momenta kad se pojavi, vidimo kao ono što drugi kažu o njemu, on je samo misao u glavama drugih ljudi. Čak i više od toga, na njega se uvek gleda sa distance, kao da on nije sasvim ljudsko biće, što u mnogim pogledima i nije. (Kazin 1963: 251)

Ova „nepomičnost“ ili „mirnoća“ prenosi nas na simbolički nivo i trebalo bi, po Kazinu, da krije ključ i za jedinstvo romana. Kazin zaista ovu nit provlači kroz sve likove, ali je po našem mišljenju ne razrađuje dovoljno kao integrativni elemenat koji bi objedinio različite narative, osim što konstatuje da se u svakom od likova ona javlja u različitom vidu. „Upravo je mirnoća misli ono što generalno prožima knjigu, u obliku ogromnih meditacija kojima Fokner pokušava da podigne i postavi svoj materijal na mesto. [...] Mirnoća [romana] je utemeljena u mirnom i bezvremenom svetu koji Lena Grouv personifikuje i u kome ima svoje biće. To je mirnoća lične tame u kojoj Džo Kristmas živi“ (Isto: 256). Kod Hajtauera to je opsednutost prošlošću i ne samo nepomičnost, već i umrtvljenost, jer on i nema života izvan svojih misli. Po Kazinu, neartikulisana mirnoća glavnih likova ide ruku pod ruku sa Foknerovom ironičnom svešću da „čovek, u svom neprekidnom razmišljanju o događajima, nikad ne može da se zaustavi, da događaj nije ništa u odnosu na spekulaciju koja sledi i koja ga u izvesnom smislu zamenjuje“ (Isto: 258). Ova opsednutost prošlošću je tolika da prelazi u fatalizam, odnosno potpunu determinisanost čovekovih radnji njegovom prošlošću, i to je konačno značenje ove nepomičnosti u *Svetlosti u avgustu* prema Kazinu.

Ne samo da niko nije slobodan od svoje prošlosti; on čak ima, u najkritičnijim momentima, osećaj da se uopšte ne miče, već da ga tiho pomeraju sa polja na polje. Upravo zbog ovog čudnog efekta nepomičnosti kod Foknerovih likova dok trče (kao da ih u vazduhu drže strunama) on može da ih odene u takvu raskošnu poetsku veličinu ... (Kazin 1963: 263)

Kazin vidi Kristmasa kao „inkarnaciju ne samo „rasnog problema“ u Americi, već i čovekovog stanja uopšte“. U svom „egzistencijalističkom“ nepristajanju na postojeća određenja i potrazi za identitetom Kristmas za Kazina postaje neka vrsta kamijevskog stranca. Ono međutim u čemu se ne bismo složili sa Kazinom jeste modus tog Kristmasovog nepristajanja, koji je po njemu pre svega pasivan. Toliko pasivan da se on pretvara inkarnaciju čiste žrtve i čiste patnje. Ne možemo se oteti utisku da ovaj pristup sadrži suviše saosećanja i opravdanja za Kristmasa koji je odjednom toliko pasivan i uslovljen da nije mogao čak ni da stavi svoj brijač u džep i napusti posed Džoane Berden, prosto nastavljaajući dalje putem kojim je već besciljno lutao proteklih petnaest godina. Kao što smo ranije ilustrovali, Kristmasovo neodlučivanje na ovaj potez sam Fokner je morao da pravda fatalizmom. Na kraju, Kazin zaključuje da je u sceni Kristmasovog ubistva dat prikaz neiskazive, čiste patnje, te da se upravo u tom, i jedino u tom smislu može dopustiti poređenje s Hristom.

Ne sporeći izvanredne uvide pomenutih analiza Kristmasovog lika, pre svega kada je reč o tehnici njegovog prikazivanja, još jednom podvlačimo da one po našoj oceni ne uspevaju da dovoljno uverljivo prikažu motivisanost njegovih postupaka. Čini se da i psihološko-sociološka i egzistencijalistička teorija uspevaju da zagrebu samo površinu nekakve dublje uloge koju je pisac dodelio ovom nadasve enigmatičnom liku u romanu. Esej Džona Longlija „Džo Kristmas: heroj u modernom svetu“<sup>143</sup> može da posluži kao dobar putokaz za to kako da premostimo ćorsokak u kome nas ostavljaju psihološka ili egzistencijalistička teorija koje se neizbežno suočavaju sa određenim „viškom“ značenja u tumačenju Kristmasovog lika. Longli nudi zanimljivu paralelu između Kristmasa i Sofoklovog Edipa i najveća vrednost njegovog eseja je što Foknerove likove postavlja naspram pozadine koja omogućava da se nazre njihova folklorna i mitska dubina. Druga važna prednost Longlijeve u odnosu na druge

---

143 John L. Longley, Jr. "Joe Christmas: The Hero in the Modern World". (1963)



interpretacije jeste to što Kristmasa shvata kao aktivnog lika, u aktivnom poduhvatu samospoznaje, uprkos tome što, poput heroja iz grčke drame, nezadrživo stremi ka svom samouništenju. Longliju bi se moglo zameriti na tome što, insistirajući na temi Kristmasovog samodefinisanja, možda nedovoljno objašnjava ubistvo Džoane Berden – ona „umire užasnom smrću zbog Kristmasovog poriva za samodefinisanjem“ (Longli 1963: 268). Takođe, esej se ograničava na analizu Kristmasovog lika, tako da nema nikakvih naznaka o tome na koji način bi se Lenin narativ eventualno mogao povezati sa Kristmasovim.<sup>144</sup> U nastavku rada želimo da ponudimo interpretaciju lika Džoa Kristmasa koja takođe uzima kao ključni momenat povezanost krivice i ritualne kazne, ali koja je bar u dva aspekta potpunija od prethodno ponuđenih:

1. po tome što nudi plauzibilno tumačenje hrišćanske simbolike koja okružuje Kristmasa (ona uglavnom predstavlja slepu mrlju i kamen spoticanja kritike) i
2. po tome što uspeva da Lenin i Kristmasov narativ (koji, kao što je prokomentarisao Klint Bruks, prete da roman rascepe „nadvoje“) objedini u istom simboličkom ključu, odnosno protumači kao deo jedinstvene alegorije.

#### **5.4.2. Kristmas kao karnevalski kralj**

U eseju koji uspeva da dokuči čemu se sastoji ona „neuhvatljiva“ vrednost Foknerovog stila, koja često biva neshvaćena i ocenjena kao mana, Voren Bek napominje kako „Foknerov pun stil ponekad podseća na starije literarne upotrebe, poput dramskog hora, prolog i epilog, dramske ličnosti u solilokviju i proširenom govoru. Nije čudo onda što se sa takvom svrhom Fokner približava Šekspirovom kraljevskom i raskošnom korišćenju reči više nego što je uobičajeno u današnje vreme“ (Beck 1963: 151)<sup>145</sup> Bek zaključuje da ono što je stilski najizuzetnije u Foknerovom delu jeste „sinteza koju je postigao između suptilnosti modernih narativnih tehnika i resursa jezika iskorišćenih u tradicionalno poetskom i interpretativnom modusu“ (Isto: 156). Zar onda

---

144 Jedina napomena koju Longli daje o „komičnim“ likovima je poređenje završne epizode sa Lenom, Bajronom i trgovcem nameštaja sa satirskom igrom u antičko vreme. Satirska igra je sledila posle tragedije u dramskim nadmetanjima i nudila neku vrstu olakšanja i ublažavanja ozbiljnih tema koje je obrađivala tragedija.

145 Beck, Warren. „William Faulkner's Style“. (1963).



nije sasvim moguće da se u jednom od svojih najpoetičnijih i najraskošnijih dela Fokner odvažio na neobičan spoj posmatrajući savremeni američki jug kroz karnevalizovani doživljaj sveta i vremena, te da se savremenom senzibilitetu, nenaviklom na takvo obilje ambivalencija, „neprirodnih“ spojeva i svakojake višestruke simbolike, *Svetlost u avgustu* nužno prikazuje kao ambiciozan, ali nedovoljno integrisan i koherentan poduhvat? Napominjemo da se u ovom radu nećemo baviti mogućim izvorima i uticajima koji su inspirisali Foknerovo „karnevalizovano“ viđenje sveta u *Svetlosti u avgustu*, jer oni mogu biti brojni i raznovrsni, od Šekspira i renesansne književnosti, do romantičara, Sterna ili gotskog romana<sup>146</sup> i to bi zahtevalo jedno posebno, sasvim drugačije istraživanje. Za potrebe ovog rada, dovoljno je reći da pokušavamo da damo tumačenje *Svetlosti u avgustu* iz perspektive bahtinovske karnevalizacije, nalazeći u romanu dovoljno elemenata koji takvo tumačenje čine plauzibilnim i očekujući da će ono baciti novo svetlo na ovo Foknerovo veliko delo.

U osnovi karnevala Bahtin vidi „praznik sveuništavajućeg i sveobnavljajućeg vremena“, podvlačeći da to „nije apstraktna misao, već živo osećanje sveta, izraženo u doživljavanjem i igranim konkretno-čulnim oblicima obredne igre“. Glavna pak karnevalska igra „jeste lakrdijaško krunisanje i kasnija detronizacija karnevalskog kralja“ (Bahtin 1967: 188). Mnogi elementi vezani za sudbinu Džoa Kristmasa u *Svetlosti u avgustu* neodoljivo asociraju na ovakvu jednu obrednu igru i nameću zaključak da je Fokner kao alegoriju svrgnuća svega nepokretnog, oveštalog i neuklopljenog u zajednicu namerno odabrao karnevalsku igru krunisanja i svrgavanja koja patosom smene i obnavljanja dopunjava Lenin ciklični i „večni“ hronotop. I ranija kritika je prepoznala obrednu prirodu „kazne“ koju će doživeti Džo Kristmas u svojoj otuđenosti i sukobu sa zajednicom<sup>147</sup>, ali nije ponudila detaljniju analizu elemenata

---

146 Kao što ukazuje Bahtin u *Stvaralaštvu Fransoa Rablea*, 1978: str. 46

147 Npr. Olga Vikeri: „Društvo ima mitove ne samo o heroju, već i o neprijatelju, i razvilo je **rituale** koji se odnose na oba ova mita. Kolektivno, Džeferson je Južnjački, Belački i Odabran, a ovi kvaliteti imaju značenje samo u kontekstu koji nekog ili nešto prepoznaje kao Severnjačko ili Crnačko ili Proketo. Ova antiteza se periodično potvrđuje kroz žrtvovanje žrtvenog jarca koji u stvarnosti ili u popularnom verovanju predstavlja ove kvalitete koji moraju biti odbačeni da bi Džeferson zadržao svoj samodefinisani karakter“ (Vickery 1969: 26); Alfter Kazin: „On je za nas čovek zbog iskustava kroz koje prolazi, ali njegova pasivnost je tolika da konačno postaje kastrirano telo, puki lež na stolu za dezisekciju – ili neko čije je telo pretvoreno u hostiju, **materijal za ritual**, tako da će svojom konačnom agonijom zavrediti poštovanje koje nije mogao da zavredi dok je bio živ“ (Kazin 1963: 254), Džon Longli: „[...]“

ovog „obreda“. Bahtinovsko tumačenje (obred svrgavanja karnevalskog kralja) pak daje sveobuhvatnu sliku, osvetljavajući razne aspekte Džooovog karaktera i sudbine i uspešno u sebe inkorporira meزالijanse, groteskne spojeve, parodične dvojnike u romanu i „višak“ simbolike vezan za Kristmasov lik, koji često zbunjuje kritičare. Osvrnućemo se nakratko na analizu Ričarda Čejisa u eseju „Foknerova *Svetlost u avgustu*“<sup>148</sup> u kojoj je detaljnije prokomentarisano hrišćanski simbolizam vezan za Kristmasa, koji Čejis, kao i mnogi drugi kritičari, smatra promašenim. Iako priznaje da *Svetlost u avgustu* sadrži mnogo složeniji simbolizam nego *Buka i bes* i *Dok ležah na samrti*, Čejis ipak ocenjuje da je onaj simbolizam koji je Fokner najočiglednije svesno i namerno uneo u roman u stvari najneuspešniji, tako da su atributi Hrista koje Fokner asocira sa Džoom Kristmasom „veštački, neogranski, pa čak i izveštačeni“. Simbolizam koji je po Čejsovom mišljenju „u dubljem organskom jedinstvu sa akcijom i značenjem knjige“ je simbolizam kruga, iako smatra da ovaj simbolizam samo delimično predstavlja nameru autora i da nekih njegovih implikacija u romanu Fokner verovatno nije bio u potpunosti svestan kada ga je pisao (Chase 1969: 22). Dajući nekoliko primera simbolizma kruga u vezi sa likovima Lene, Kristmasa i Hajtauera, Čejis na kraju zaključuje da ovaj simbolizam, iako zadire duboko, ipak ostaje vezan za poredak prirode, „kao što je slučaj sa sličnim simbolizmom koji ima veze sa sopstvom i njegovom izolacijom u pisanjima Hotorna, Melvila i Džejmsa“. S druge strane smatra da konkretno hrišćanski simbolizam nije zadobio dublji značaj u romanu.

Simbolizam kruga bi svakako, kada bismo ovde imali konkretno hrišćanski roman, uključivao tradicionalni simbolizam smrti i novorođenog duhovnog života. Ali ova centralna misterija hrišćanstva nije prisutna. *Svetlost u avgustu* nas podseća da Foknerovu imaginaciju karakteristično ne pokreće inkarnacija, katarza i harmonija, već separacija, otuđenje i kontradikcija. Kada bi *Svetlost u avgustu* bila hrišćanski roman, mogla bi iskoristiti

---

usled toga njegovi sugrađani su ubeđeni da on predstavlja **ritualno zagadenje** u zajednici. Gonjen od njih, on je danima mučen i konačno žrtvovan u posebno užasnom **ritualnom ubistvu**“ (Longley 1963: 268). Ritualnu prirodu Kristmasove smrti prepoznaje i Robert Slebi u „Myth and Ritual in Light in August“ (Slabey, Robert 1960) i drugi. Pri tome je veoma važno primetiti, kao što ističe Bruks, da nije reč o linču, što se Fokner trudio da jasno pokaže (Brooks 1969).

148 Chase, Richard. „Faulkner's *Light in August*“. (1969)

simbolizam onako kako stoji u knjizi – krug, opoziciju svetla i tame, i tako dalje. Međutim, morala bi na neki način da iskoristi ideju da život nastaje kroz smrt, da je na neki način novi duhovni život stigao u zajednicu Džefersona putem smrti Džoa Kristmasa. Ali to se ne dešava; nema novog života, nigde nema nikakve transfiguracije koja se ne bi desila bez Džoa Kristmasa. Ne postoji nova religijska svest niti znanje. U Džou Kristmasu mi ne slavimo smrt i ponovno rođenje junaka. (Chase 1969: 23-24)

Čejsovi uvidi bi se najvećim delom mogli prihvatiti, da nije jedne pogrešne pretpostavke, a to je da je Fokner hrišćanski simbolizam kojim je okružio Kristmasa želeo da iskoristi u duhu oficijelne hrišćanske ideologije. Ukoliko napustimo ovu pretpostavku, i sama Čejsova analiza može se iskoristiti kao uvod u naše bahtinovsko čitanje. *Svetlost u avgustu* zaista slavi život koji opstaje uprkos smrti, večitu smenu i obnavljanje u bazičnom smislu prirodnog poretka, i to na način koji je dalek od bilo kakve religijsko-hrišćanske sublimacije – kroz „materijalno-telesni“ ritual raspeća „karnevalskog kralja“ Džoa Kristmasa, koji je alegorijska inkarnacija nepripadanja zajednici i ljudskom društvu, i čiju otuđenost i otpadništvo je Fokner razradio na više nivoa (kao što smo ilustrovali u prethodnom delu rada – od najbazičnijeg smisla nesposobnosti za bliskost i ljubav čak i prema najbližima, do kontradiktornog načina na koji otelotvoruje ideologiju koja je u samim temeljima konkretne južnjačke belaičke zajednice kojoj pripada – kao „crnac“ rasista).

Čejns smatra simboličko poistovećivanje Kristmasa sa Hristom promašenim, jer krug smrti i ponovnog rođenja nije zatvoren u istoj ličnosti putem duhovne katarze. Međutim, ako bliže pogledamo, krug smrti i ponovnog rođenja u stvari jeste zatvoren u istoj ličnosti, iako ne spiritualno i metaforički, već, u duhu karnevalske „materijalističke“ logike, metonimijskim poistovećivanjem Kristmasa sa Leninim novorođenim sinom (u imaginaciji gđe Hajns), ili čak sa ocem Leninog deteta (u Leninoj imaginaciji u trenucima njene slabosti), na osnovu „materijalne“ činjenice fizičke bliskosti, tj. zahvaljujući tome što je gđa Hajns prisustvovala Leninom porođaju. Ako nastavimo dalje ovim interpretativnim putem, tj. ne prateći oficijelnu hrišćansku logiku, već karnevalsku, u kojoj zajednica slavi večitu smenu i obnavljanje u liku karnevalskog kralja koji u sebi sjedinjuje najuzvišenije i najniže i suprotnosti i osuđen je na svrgavanje i smrt, i drugi čudni spojevi Kristmasa sa Hristom („mezalijanse“)

dobijaju svoje značenje. Tada postaje jasno da asocijacije Kristmasa sa Hristom zaista jesu nekako veštački „nalepljene“ na njegov lik, ali upravo zato što i nemaju za cilj da ostvare istinsko poistovećivanje, već služe kao prerogativi karnevalskog kralja koji treba da ga nakratko „ovenčaju“, od samog početka sadržeći klicu njegovog kraja. Interpretativna perspektiva koja dozvoljava kontradiktornu hrišćansku simboliku vezanu za Kristmasa, a uz to omogućava i da se oseti povezanost naizgled potpuno raznorodnih pojava, kao što su Lenin i Kristmasov hronotop (koji počivaju na dve linije narativa koje se čak nigde ne dotiču), jeste karnevalsko-groteskna forma iz književne tradicije grotesknog realizma čije je korene proučio Bahtin u delu *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*.

### **i. Karneval na jedan dan**

Standardna zamerka Svetlosti u avgustu jeste labavost strukture, jer se dve glavne narativne linije vezane za sudbine Lene i Kristmasa nigde ne presecaju i među njima su ostvarene vrlo slabe, spoljašnje veze. Međutim, labavost strukture može se objasniti karnevalskom potkom u osnovi sižea: roman opisuje dešavanja u životima nekoliko ljudi koji su se tokom kraćeg perioda istovremeno obreli u jednom gradu za vreme nesvakidašnjeg događaja. Iako je reč o ubistvu i požaru i kasnije hajci za odbeglim ubicom, ne više mesta ovi događaji opisani su i doživljavaju se poput nekog spektakla u kome čitav grad, zajedno sa glavnim likovima iz romana, uzima učešća. Za tragičnu i nasilnu smrt gđice Berden kaže se da je ona gradu na kraju priredila „svečanost strasti na roštilju, gotovo pravi rimski pir“ (Faulkner 1975: 194). Svi glavni likovi su autsajderi, iako su neki od njih skoro ceo život proveli u Džefersonu, i kao da postaju vidljivi za zajednicu samo tih nekoliko dana kada uzimaju učešća u „karnevalu“. Nakon ovog perioda grupne histerije, život se vraća svom normalnom toku, a Lena, koja nas je uvela u Džeferson i tu ostala neko vreme da se porodi i da, nesvesno, odigra svoju ulogu u „karnevalu“, nastavlja svoj put. Glavni događaj karnevala je naravno svrgavanje „karnevalskog kralja“, Džoa Kristmasa. Osim što je glavni kostur sižea karnevalski, i glavna tematska i simbolička polja – krupne realnosti ljudskog života, život i smrt, ukrštaju se i prožimaju u skladu sa karnevalskom logikom uz smenjivanje tragičnih i komičnih tonova. Jedna scena iz romana – odnošenje tela Džoane Berden sa mesta zločina – može poslužiti kao vinjeta foknerovske gotske verzije karnevalskog mizanscena u *Svetlosti u avgustu*.

Kad su ljudi shvatili da je šerif otišao, počeli su svi da odlaze. Kao da zasad nije ostalo više ništa što bi moglo da se gleda. Leš je bio odnešen, a sada je i šerif otišao. **Kao da je on, negde u onoj nepokretnoj masi mesa koja je stalno uzdisala, odneo i samu tajnu: ono što ih je pokrenulo i obećavalo im nešto izvan ljudske prljavštine prepunih trbuha i jednoličnih dana.** [...] Kada je karavan stigao u grad već je imao svečani izgled povorke iza katafalka: šerifov automobil se nalazio na čelu, a ostali su trubili i drndali iza šerifovog u njegovoj i svojoj sopstvenoj prašini. **Na jednoj raskrsnici blizu trga zadržala su ih za časak neka seljačka kola koja su se zaustavila da siđe putnik. Provirivši napolje šerif spazi kako jedna mlada žena polako i pažljivo silazi s kola, sa onom opreznom nezgrapnošću koja se viđa kod žena u kasnim mesecima trudnoće.** Kola se zatim pomeriše u stranu i karavan nastavi put, prelazeći preko trga... (Faulkner 1975: 197)

U objašnjenju privlačnosti tragičnog događaja za svetinu, zbog njegove nesvakidašnjosti i otklona od svakodnevne rutine, oseća se dalek prizvuk karnevalskog obećanja drugačijeg poretka stvari, mada u sasvim makabričnom tonu, dok su večito smenjivanje i međuzavisnost života i smrti simbolički predstavljeni susretom na raskrsnici – povorka koja odnosi leš ubijene žene zastala je da propusti Lenu koja u svom stomaku nosi novi život. Zbog oštrog kontrasta između tragičnih i komičnih tonova i mestimično gotski mračnog Kristmasovog narativa roman je u nekim delovima bliži romantičarskoj nego renesansnoj groteski. Jedno od obeležja koja razlikuju romantičarsku od renesansne groteske jeste i izvesno sužavanje, gubljenje uličnog i opštenarodnog karaktera – „romantičarska groteska postaje kamerna: to je nalik karnevalu koji bi poživio na trenutak s jasnim saznanjem svoje izdvojenosti“ (Bahtin 1978: 47). „Najkarnevalskiji“ je finalni deo romana, koji obuhvata glavni karnevalski događaj – svrgavanje karnevalskog kralja. Scena dolaska Hajnsovih kod Hajtauera, koja se može posmatrati kao uvod u ovaj „karnevalski“ deo, naslikana je sasvim u karnevalskom duhu. Zamišljeni Hajtauer sedi kraj svog prozora kada iznenada opaža Bajrona koji mu dovodi dvoje nepoznatih ljudi u kuću. Ovaj prizor kod njega izaziva niz „karnevalskih“ asocijacija – na ciganina koji vodi medvede, na maskaradu i na marionete.

I tada je, kad se nagnuo napred, spazi kako se između senki, naspram ulične svetiljke, tri čoveka približavaju vratima i skreću unutra. Već je prepoznao Bajrona i sada posmatra ono dvoje što idu za njim. On zna da su to žena i muškarac, ali da nema suknje koju jedno od njih nosi, on bi ih gotovo zamenio: zbog njihova rasta i zbog toga što su dvaput širi od običnog čoveka ili žene, kao dva medveda. I on se stade smejati pre nego što je pokušao da se uzdrži. „Samo kad bi i Bajron imao na glavi maramu i minđuše“, misli Hajtauer, i smeje se, bezglasno se smeje, pokušavajući da se uzdrži, kako bi mogao da otvori vrata kad Bajron bude zakucao.

Bajron ih uvodi u radnu sobu – jednu zdepastu ženu savršeno nepokretna lica u purpurnocrvenoj haljinii s perom na šeširu i suncobranom i jednog čoveka neverovatno prljavog i očevidno neverovatno starog s kozjom bradicom požutelom od duvana i očima ludaka. Oni ne ulaze bojažljivo, već se kreću kao lutke koje pokreće loše napravljeni mehanizam. Žena, izgleda, ima više samopouzdanja, ili bar više svesti od njih dvoje. I pored sve njene ukočene inertnosti i mehaničkih pokreta, dobija se utisak da je ona došla ovamo s nekim određenim ciljem, ili bar s nekom nejasnom nadom. (Faulkner 1975: 242)

Pričajući istoriju svoje porodice i događaje vezane za rođenje Džoa Kristmаса u svojevrsnoj „ispovesti“ Hajtaueru, gđa Hajns direktno priziva „izokrenutu“ logiku i „izokrenuti svet“, karakterističan upravo za karnevalsku atmosferu i suspenziju „normalnog“ toka stvari.

Pomislila sam samo da li bi moglo biti bar za jedan dan, kao da se to nije dogodilo. Kad svet nije uopšte saznao da je on ubica [...] Ali kad bi mogli možda bar za jedan dan da ga puste. Kao da se sve to nije još dogodilo. Kao da svet još ništa nema protiv njega. Onda bi meni izgledalo kao da je on samo bio otputovao, razvio se u odrasla čoveka i vratio se. Kad bi moglo tako da bude bar jedan dan. Posle se ne bih mešala. (Faulkner 1975: 253)

Prisustvo Leninom porođaju postalo je „okidač“ koji je u glavi gđe Hajns ovaj izokrenuti svet učinio stvarnim i toliko uverljivim da se čak i Lena, koja inače čvrsto stoji na nogama, u momentima slabosti nakon porođaja borila da joj ne pomuti um.

U karnevalskom duhu, u *Svetlosti u avgustu* važnu ulogu odigraće i karnevalski trg, kao centralna arena karnevalskih igara, simbol narodnosti i familijarnog kontakta<sup>149</sup>. Kristmas odlazi u grad da ga uhvate „u subotu, kad je grad prepun sveta“, „a onda se usred bela dana šetao ulicama, kao da je sav grad njegov“ (Faulkner 1975: 231). U skladu s njegovim neobičnim ponašanjem tokom bega (kompulsivno bavljenje vremenom, zaustavljanje prolaznika sa pitanjem o tome koji je dan u nedelji, upad u crnačku crkvu, itd.), pred sam kraj bega Džo takođe nagoveštava da ga neće uhvatiti na uobičajen način:

Jer svi oni to žele: da budem uhvaćen. Ali, oni najpre svi pobegnu. Svi bi hteli da budem uhvaćen, a svi pobegnu čim priđem da im kažem: 'Evo me'. *Da rekao bih umoran sam, umorio sam se od bežanja, od toga što moram da nosim svoj život kao da je korpa jaja. Kao da postoji neki zakon po kome ja treba da budem uhvaćen, a kad bi me uhvatili na ovaj način, to ne bi bilo po propisu*“.  
(Faulkner 1975:223)

Pre nego što će se predati, Džo kao da za trenutak ponovo zadobija odlučnost i orijentaciju u prostoru i vremenu za kojom je očajnički žudeo tokom bega. Nakon što je od crnca pred koga je iskočio na putu dobio odgovor na pitanje koje je često ponavljao u prethodnih nekoliko dana „Koji je danas dan?“, Džo se ponovo orijentisao, samo u jednoj izokrenutoj logici. „Podseća na čoveka koji zna gde se nalazi i kuda želi da ide i koliko mu treba minuta da donde stigne“ (Faulkner 1975: 224). Njegova predaja nakon iscrpljujućeg bega odvija se po izokrenutoj logici, u kojoj Džo nonšalantno koristi poslednje trenutke slobode, ponašajući se kao „kralj za jedan dan“ i prkoseći na trenutak kategorijama u koje zajednica pokušava da ga ukalupi.

Ne liči na crnca ništa više nego ja. Ali mora da ima u sebi crnačke krvi.  
**Izgledalo je kao da je odlučio da ga uhvate kao kad čovek odluči da se ženi.**  
Nedelju dana prosto ga nigde nije bilo. Da nije zapalio kuću, mesec dana se ne bi znalo za ubistvo. ..

- I onda je juče ujutru **u po bela dana došao u Motstaun, i to u subotu kad je grad prepun sveta**. Ušao je u bernernicu jednog belca, kao da je on belac, a pošto je

---

149 O trgu vidi u Bahtin 1967: 192.



izgledao kao belac u njega niko nije posumnjao. Čak ni onda kad je čistač cipela primetio da na nogama ima polovne bakandže i da su mu one previše velike, ni tada nisu posumnjali. Obrijali su ga i ošišali, i on im je platio, **izašao i otišao pravo u radnju i kupio novu košulju, kravatu i slamni šešir** i to sa istim onim novcem koji je ukrao od one žene koju je ubio. **A onda se usred bela dana šetao ulicama , kao da je sav grad njegov;** šetao se gore-dole a ljudi su desetak puta prolazili pored njega ne poznavši ga, dok ga Halidej nije spazio i pritrčao mu, sčepao ga i rekao: „Zar vaše ime nije Kristmas“, a crnac rekao da jeste. Uopšte nije poricao. Ništa nije radio. **Nije postupio ni kao crnac, ni kao belac. U tome je stvar. Zbog toga se svet razbesneo. Običan ubica, a šeta se gradom lepo obučen kao da čika ljude da ga taknu, umesto da se šunja i skriva, i beži po šumi prljav i blatnjav. Izgledalo je kao da on ne zna da je ubica, a kamoli da je crnac.** (Faulkner 1975: 231)

Prema Filipu Vajnštajnu, od svih narativnih poteza *Svetlosti u avgustu*, ovaj je možda najbriljantniji, jer u Kristmasovom „performansu“ njegovi konačni gestovi „elokventno transcendiraju rasni stereotip“ razotkrivajući rasnu razliku kao nešto nepostojeće (Weinstein u Trefzer, Abbadie 2009:9).

Ovde govori rasni vernakular kulture. U tom vernakularu, sve „crnje“ su sposobne – i to je njihova pozicija po difoltu – da budu silovatelji-ubice koji se šunjaju i skrivaju po šumama. Oni su takođe obično prljavi – i po tome se mogu prepoznati. Konačni gestovi Džoa Kristmasa elokventno transcendiraju ovaj stereotip. [...] On ne kaže ni reč. Njegov performans to kaže umesto njega: „Izgledam kao vi, možda i bolje od vas. Ja sam čist, visok, hladnokrvan. Ja ulazim u vaše segregirane prostore i izlazim iz njih – vaše berbernice i dućane – i vi ne vidite moju razliku. Ne vidite je jer ne postoji. Treba vam čitava večnost da me stignete.“ (Weinstein u Trefzer, Abbadie 2009: 9)

Između Vajnštajnovog tumačenja *Svetlosti u agustu*<sup>150</sup>, koje u osnovu stavlja misteriju rase i čitanja iz bahtinovske perspektive karnevalskog sveta može se uspostaviti paralela, kako po ovoj liniji simboličke subverzije binarnih podela, tako i u pogledu

---

150 Weinstein, Philip. "Faulkner's Mysteries of Race and Identity". (2009).



utopijskog momenta (našeg izokrenutog sveta) koji Vanstajn takođe prepoznaje, ali ga čita isključivo u rasnom ključu:

*sakrivena* misterija omogućava Fokneru da o crno-belim odnosima koji bi inače bili tabu priča kao o normalnim odnosima [...] Ovaj utopijski pogled je kratkog daha: kada Džoova rasna misterija postane vidljiva, ona – za sve bele likove u romanu – mora prestati *da bude* misterija [...] Razotkrivanje misterije Kristmasovog rasnog identiteta pokreće – ritualno, neizbežno – erupcije nasilja. (Weinstein u Trefzer, Abbadie 2009: 10).

Konačno, Vajnstajnovno tumačenje je srodno sa bahtinovskim čitanjem i u povezivanju umetničko-ideološkog smisla romana sa misterijom u izvornom smislu, „tajnim obredom ili doktrinom“ iz dubina narodnog folklora – upravo poput žrtvovanja karnevalskog kralja.

## **ii. Ruganje Božjem imenu**

Prvo od obeležja kojima se uspostavlja asocijacija Džoa Kristmasa sa Hristom je naravno njegovo ime. Ovo nadasve nesvakidašnje ime u svesti drugih percipira se kao predznak značajne sudbine koja će pratiti njegovog nosioca i ta poruka je kao eho ponovljena kroz reči nepristrasnog Bajrona, a potom i kroz „predskazanja“ fanatičnog Doka Hajnsa. U svojoj poremećenoj rasističkoj logici Jufjuz Hajnz ime koje je Kristmasu nadenuto kada ga je jedne Božićne večeri ostavio u porodilištu smatra „znakom“ predestiniranosti njegovog otpadništva od Boga, tj. obeležjem njegovog „đavolskog“ porekla i nedela koja će u životu učiniti, što sve u Jufjuzovoj uvrnutoj logici ima svoju ulogu u planu dokazivanja Božje moći.

Pričekaj pa ćeš videti. Zar to misliš da je samo slučaj to što sam poslao onog mladog lekara da bude onaj što će one Božićne noći naći moju gnusobu, zamotanu u ono ćebe na onom pragu? Zar misliš da je slučaj što je upravnica bila odsutna te noći i što se onim mladim droljama dala prilika i nalog da ga nazovu Kristmas, i na taj način hule na sina moga? Dakle, ja sada odlazim, jer je Moja volja počela da se vrši, pa mogu tebe ostaviti ovde da ti paziš. (Faulkner 1975: 250)

Ovo „veštačko“ ime, ime koje se inače ne nadeva (Bajronov sagovornik priznaje „Nisam uopšte čuo da se neko tako zove“ (Faulkner 1975: 44)), predstavlja, kao što

primećuje Alfred Kazin, inicijalnu nepravdu učinjenu Džou, izrugivanje činjenici da on nema porodice ni poznatog porekla.

Džo Kristmas nema čak ni sopstveno ime, već samo podrugljivu etiketu koja mu je nalepljena u sirotištu gde je isporučen jedne Božićne večeri. „Džo Kristmas“ je mnogo gore od bilo kakvog stvarnog imena, jer ukazuje ne samo da on nema poreklo, nema korene, ni sopstveno ime, već da ga gledaju kao *tabula rasa*, beli list papira na kome svako može da napiše identitet za njega i da ga natera da u to poveruje (Kazin 1969: 248).

Posmatrano pak iz drugog ugla, nadevanje Hristovog imena Džou Kristmasu, bezbožnom i bezosećajnom ubici, predstavlja bogohuljenje, izvrgavanje Božjeg imena ruglu.

Bahtin ukazuje na dublju pozadinu psovki i pogrđnih izraza u karnevalsko-uličnom obraćanju, tj. na njihovu magijsku funkciju. Za njega su naročito zanimljive psovke-sramoslovlja upućene božanstvima, koje su bile ambivalentne: „rušeći i uništavajući, one su istovremeno preporučale i obnavljale“ (Bahtin 1978: 24). One vuku poreklo iz „smehovnih kultova“ iz folklora drevnih naroda koji su ismevali i sramotili božanstvo (Isto: 12). U ovom kontekstu, može se reći da je Džo „ovenčan“ božjim imenom upravo zato što predstavlja lik koji će u „karnevalskim misterijama“ *Svetlosti u avgustu* preuzeti ulogu tronizovanog i svrgnutog „kralja“. I dok je sa stanovišta hrišćanske logike teško opravdati analogiju između hladnokrvnog ubice i Hrista, tako da kritičari najčešće pribegavaju sceni njegovog ubistva kao prizoru vrhunske patnje koja po svojoj ekstremnosti asocira na Hristovu patnju na krstu, sa stanovišta karnevalske logike upravo takav lik je pogodan za karnevalskog kralja: „U krunisanju je već sadržana ideja budućeg svrgavanja: ono je od samog početka ambivalentno. I kruniše se **antipod** pravog kralja – rob ili lakrdijaš, i time kao da se otkriva i osvećuje karnevalski svet naopačke (Bahtin 1967: 188, podvukla S.M.)

### iii. Tuđ svet

Jedna od suštinskih razlika romantičarske u odnosu na renesansnu grotesku pokazuje se u odnosu prema strašnom.

Svet romantičarske groteske – to je, u ovoj ili onoj meri, svet strašan i stran čoveku. Sve uobičajeno, obično, svakodnevno, proisteklo iz navike,

opštepoznato, odjednom postaje besmisleno, sumnjivo, strano i neprijateljsko čoveku. *Svoj svet* odjednom postaje *tuđ svet*. (Bahtin1978: 48)

Brojni su primeri Kristmasovih doživljavanja njegovog neposrednog okruženja koje karakteriše ovakav kvalitet „očuđenja“, u danima pre zločina i sve vreme tokom bega. Međutim, pored ovog perioda u kome je pisac možda želeo da naglasi njegovu donekle izmenjenu percepciju, ovakvi primeri mogu se naći i u Kristmasovim sećanjima iz detinjstva i mladosti, za koje je karakteristično njegovo prenatragano nerazumevanje sveta oko sebe i nesnalaženje u tom svetu, što je kritika objašnjavala pripisujući mu izvesnu naivnost i nemogućnost da uči iz iskustva.<sup>151</sup> Međutim, kao što smo već pokazali, dubljom analizom otkriva se u stvari da je svet za Kristmasa uvek već tuđ i da je to jedno od suštinskih određenja njegovog lika, naličje dublje simboličke uloge koju mu je pisac namenio. Pre nego što pristupimo analizi ove uloge, navešćemo nekoliko primera u kojima se svakodnevne radnje ili prizori u Kristmasovoj percepciji pretvaraju u nešto neobično, nerazumljivo ili neprijateljsko. U danima pre zločina, obični zvukovi ili pejzaži iz prirode izgledaju mu kao nešto što vidi ili čuje po prvi put, nešto egzotično ili prožeto dubljim, njemu nedokučivim smislom.

Napolju je bilo malo svetlije. Po nebeskom svodu polako su se okretala sazvežđa čijih je zvezda bio svestan već trideset godina, ali nijednoj od njih nije znao ime, niti je ijedna išta značila za njega, ni po obliku, ni po sjaju, ni po položaju. ...(Faulkner 1975: 87)

I dok je tako sedeo na krevetu u mračnoj sobi, učini mu se da čuje bezbrojne, isto tako slabe zvukove – glasove, mrmljanje, šapat: drveća, mraka, zemlje; ljudi; svoj sopstveni glas; druge glasove koji podsećaju na imena i vremena i mesta koja je poznao celog svog života, a da toga nije bio svestan, a koji su sačinjavali njegov život, i on pomisli: *Možda ni Bog a ni ja za to ne znamo*. Mogao je da vidi tu misao u obliku štampane rečenice, zdravorođenu i već mrtvu. *I mene Bog voli*, u obliku izbledele i izlizane slova na prošlogodišnjoj oblasnoj tabli *I mene Bog voli*. (Isto: 87)

---

151 Vidi ranije pomenute citate: (Morrison 1961: 440), (Welsh u Millgate 1987: 134).

Činilo mu se da vidi kako se pred njim mirno otvara žuti dan, kao neki hodnik, kao prolaz zastrt ćilimima i kako se bez žurbe gubi u mirnom sumraku. Dok je tu sedeo, imao je osećaj da ga žuti dan sanjivo posmatra, kao neka ispružena i dremljiva žuta mačka. (Isto: 90)

Obične radnje, poput čitanja novina, pretvaraju se u svojevrsne rituale, takođe prožete nekim dubljim značenjem, koje za čitaoca, a izgleda i za samog Kristmasa, ostaje neprozirno.

Onda je ponovo čitao. Uporno je listao jednu stranicu za drugom, iako se s vremena na vreme zadržavao na nekoj od njih, pa i na nekom redu ili možda na jednoj reči. Tada nije podizao pogled. Nije se pokretao očevidno zarobljen i okovan jednom jedinom reči koja mu se još možda nije potpuno otkrila pa mu je celo biće u neizvesnosti oko te jedine obične kombinacije slova u mirnom i sunčanom prostoru, i izgledalo je da on, viseći tako nepokretan i bez fizičke težine, posmatra kako pod njim sporo promiče vreme i misli: Jedino što sam želeo to je mir, i misli: „Nije trebalo da se ona moli bogu za mene“. (Isto: 91)

Dok prolazi kroz crnački deo grada – Fridmantaun, prizori, glasovi i mirisi za Kristmasa postaju nepoznati i preteći.

Izgledalo je da ga oni opkoljavaju kao bestelesni glasovi koji žamore, govore, kikoću se na nekom njemu stranom jeziku. Kao da je na dnu neke vlažne, crne jame, opkoljen nejasnim, petrolejkama osvetljenim obrisima koliba, tako da mu se činilo da su i same ulične svetiljke na većoj razdaljini, kao da je crni život, crni duh, tako zgusnuo materiju za disanje, da samo glasovi, živa tela, pa i sama svetlost moraju postati fluidni i delić po delić nedeljivo i jedinstveno srasti sa noći, koja je sada postala teška. (Isto: 92)

U radu je prethodno bilo reči i o Kristmasovoj začuđenosti nad pojmom vremena<sup>152</sup> – tokom bekstva ono postaje njegova opsesija i dobija dublje simboličko značenje, nedokučivo za Kristmasa. U grozničavoj i zgusnutoj percepciji tokom bekstva gotovo svaka radnja ili prizor za njega krije dublji, nerazumljiv smisao i on se sve vreme kreće

---

152 Vidi raniji odeljak „Merljivo vreme kao metafora za zajednicu”.

u nekom nadasve čudnom i tuđem svetu. Međutim, kada shvatimo da je svet za Kristmasa oduvek na neki način bio stran, počinjemo da se pitamo nije li ga Fokner isprva postepeno, a potom sve intenzivnije namerno distancirao od „svakodnevnog“ i „običnog“ značenja, kao da time gradi pozornicu za neku dublju ulogu koju ovaj lik treba da odigra u romanu. Glavni događaji u kojima je Kristmas akter su ubistvo Džoane Berden i prepuštanje smrti bez borbe nakon neuspelog bekstva (Kristmas je mogao da puca, ali je odabrao da to ne učini, i stradao je prepustivši se mučnoj, maltene mučeničkoj smrti i kastriranju od ruke samozvanog čuvara reda Persija Grima, koga Fokner uvodi u priču posebno zbog ove epizode). Motivi oba događaja, kao što je već primećeno u kritičkoj literaturi, ostaju do kraja zagonetni. Smatramo da kod njih postoji određeni „višak“ značenja koji ostaje neproziran za većinu interpretativnih pristupa upravo zato što zanemaruju prenosno ili alegorijsko značenje Kristmasovog lika. Na simboličkom nivou, u karnevalskoj misteriji *Svetlosti u avgustu*, Kristmas je „odabran“ da odigra ulogu tronisanog i svrgnutog karnevalskog kralja i tu svoju ulogu on marionetski izvršava i prepušta se ritualnom „žrtvovanju“ koje mu u skladu s njom sleduje.

#### **iv. Motiv đavola, čudaka i marionete**

Jedan od ispada koji Kristmasa karakteriše kao čudaka jeste i upad u crnačku crkvu tokom bega, koji neodoljivo asocira na mladalačku naviku njegovog dede Jufjuza Hajnsa. U ovoj epizodi takođe se javlja i motiv đavola. Cela ta epizoda, isto kao i prenaplašeno osećanje o stranom i tuđem svetu kod Kristmasa manje je u duhu renesansne i srednjovekovne groteske, vezane s narodnom smehovnom kulturom, a više u duhu romantičarske groteske o kojoj govori Bahtin. U romantičarskoj groteski se smehovni princip degeneriše, usled čega dolazi do preoblikovanja niza momenata – npr. svet postaje strašan i stran čoveku; motiv ludila, koji je ranije predstavljao veselu parodiju na oficijelni razum, dobija „mračnu i tragičku nijansu individualne razjedinjenosti“ (Bahtin1978: 49); u motivu marionete, lutke, u prvi plan se „uzdiže predstava o tuđoj neljudskoj snazi koja upravlja ljudima i pretvara ih u marionete“ (Isto: 50). Oštra razlika javlja se i u tumačenju lika đavola. U prvom kontekstu, „đavo je veseli ambivalentni nosilac nezvaničnih gledišta, svetosti naopako, predstavnik materijalno-telesnog dole i tome slično. On nema ničega strašnog i tuđeg“ (Isto: 50). U

romantičarskoj groteski pak, „đavo dobija karakter nečeg strašnog, melanholičnog, tragičnog. Infernalni smeh postaje mračan, zlurad smeh“. Bahtin dalje ističe da se

ambivalentni smeh u romantičarskoj groteski obično pretvara u oštar, statički kontrast ili u okamenjenu antitezu. Tako je pripovedačev otac u [Bonaventurinim] *Noćnim stražama* (otac noćnog stražara) – đavo, a majka – kanonizirana svetica; on lično ima običaj da se smeje u hramovima i da plače u kućama veselja (to jest u jazbinama). Tako se starije opštenarodno ritualno ismejavanje pobožnosti i srednjovekovni smeh u hramu u doba praznika luda pretvaraju na granici XIX veka u ekscentrični smeh usamljenog čudaka u crkvi. (Isto: 50)

Razlike renesansne u odnosu na romantičarsku grotesku koje je opisao Bahtin ovde detaljnije navodimo, jer se skoro sve mogu prepoznati u Kristmasovom liku. Već smo govorili o tome u kolikoj meri je u romanu naglašen motiv marionete (odnosno u kolikoj meri Fokner insistira na tome da Kristmas nije bio svestan svojih postupaka neposredno pre, posle i u toku zločina), kao i motiv individualne razjedinjenosti. Kod Kristmasa se javlja kako razdvojenost svesti i postupaka, tako i identitetska razjedinjenost po rasnom principu – on je crnac i istovremeno proponent južnjačke belačke rasističke ideologije. Motiv individualne razjedinjosti se inače kao eho ponavlja kroz roman – borba crne i bele krvi u Kristmasu, borba dve prilike u Džoani Berden itd. Epizoda Kristmasovog upada u crnačku crkvu tokom bega takođe sadrži niz momenata svojstvenih romantičarskoj groteski, između ostalog, evociranje lika đavola i ekcentričnog čudaka u crkvi. Kristmas je upao u seosku crnačku crkvu gde se te noći održavala uskršnja svečanost. Inače, i momenat noći je indikativan, budući da je romantičarska groteska prevashodno noćna groteska (Bahtin1978: 51). Među gomilom ljudi iznenađenih upadom, našla se i neka žena koja je ga je nazvala sotonom, što je on svojim ponašanjem ubrzo i potvrdio.

neka druga žena u klupi za pokoru, koja se već nalazila u poluhisteričnom stanju, skoči i okrete se, izbulji se za trenutak na njega kolutajući očima i poviče: – Ovo je đavo! Glavom sam sotona! – Onda potrča kao slepa. Jurila je pravo na njega, a on je ne zaustavljajući se obori jednim udarcem, prekorači je i

dok su ljudi vrišteći razjapljenih usta bežali pred njim, on je dopro do predikaonice i šćepao sveštenika. (Faulkner 1975: 215)

Kristmas je dalje išamarao sveštenika, onesvestio jednog starca, rasterao narod vitlajući stolicom i potom zauzeo predikaonicu: „...bio je sav kaljav, prljavih pantalona i košulje, a neobrijana brada bila mu je crna – podigavši ruke kao propovednik. I počeo psovati i vikati prema narodu, a psovke su mu bile glasnije od ženskog vrištanja...“ (Faulkner 1975: 215).

Kao što smo već pomenuli, sve epizode koje naglašavaju element „čudaštva“ kod Kristmase – koji je prisutan u blažem obliku još tokom njegovog detinjstva i mladosti kao vid nesnalaženja u svetu i nerazumevanja sveta oko sebe, a kulminira tokom bekstva (u epizodama poput ekscentričnog upada u crnačku crkvu ili spopadanja ljudi sa pitanjem „koji je danas dan“) – imaju za cilj da njegov lik pretvore u jednu vrstu prozne alegorije, odnosno, paralelno sa sudbinom čoveka od krvi i mesa, ovi momenti grade i veoma kompleksno simboličko značenje hronotopa čudaka ili lude. Ovim hronotopom Kristmas je izdvojen iz uobičajenog univerzuma značenja i pripremljen da preuzme ritualnu ulogu tronisanog i svrgnutog kralja u karnevalskoj misteriji *Svetlosti u avgustu*.

#### **v. Metonimijsko poistovećivanje**

Već smo pomenuli da je metonimijskim poistovećivanjem Kristmase sa Leninim novorođenim sinom (u imaginaciji gđe Hajns), ili čak sa ocem Leninog deteta (u Leninovoj imaginaciji u trenucima slabosti), na osnovu „materijalne“ činjenice fizičke bliskosti, tj. zahvaljujući tome što je gđa Hajns prisustvovala Leninom porođaju, omogućeno da se krug smrti i ponovnog rođenja zatvori u istoj ličnosti, iako ne spiritualno i metaforički, već u duhu karnevalske „materijalističke“ logike. Poistovećivanje Kristmase sa Leninim novorođenim detetom ima ogroman značaj u interpretaciji Kristmase kao „karnevalskog kralja“ i njegovog ubistva kao obreda svrgavanja. Reč je o smrti koja rađa, odnosno o objedinjenju smrti i vaskrsa u jednom telu, stvaranju ambivalentne slike sveta koji umire i rađa se, i Fokner je genijalno ostvario ovu vezu na dva načina – pomenutim metonimijskim prenosom i nezaboravnom scenom Kristmasove smrti koja asocira na obredno karnevalsko rastrzanje-raščlanjavanje tela na delove o čemu će biti reči u narednom odeljku.

Podvlačimo opet da ova poistovećivanja Kristmase i novorođenog Leninog deteta izgledaju sasvim čudna i „nategnuta“ ukoliko se za njih traži opravdanje u bilo

kakvoj duhovnoj, tj. metaforičkoj vezi (vezi po sličnosti). Reč je o sasvim „materijalno-telesnoj“ vezi putem fizičke bliskosti, koja se uspostavila onda kada su se Lena i Kristmasova baka, gđa Hajns, našle zajedno u istoj sobi za vreme Leninog porođaja. Metonimijskim prenosom, u svesti gđe Hajns novorođeno dete je poistovećeno sa Kristmasom, dok je u svesti iscrpljene i umorne Lene na trenutak ovaj nepoznati čovek postao otac njenog deteta. Koliko ovo poistovećivanje inače zbunjuje kritičare i ne uspeva da se uklopi u druge interpretativne okvire može se videti iz komentara Alfreda Kazina:

Fokner čak ide do neobične, čudne i mučne fantazije o Džou Kristmasu kao o Leninom još neimenovanom sinu. Postoji praktično objava Leni, u dirljivoj poslednjoj fazi knjige kada Lena, koja je upravo rodila svoje dete u momentu kada Džo Kristmas trči da spase glavu, čuje gđu Hajns, Kristmasovu baku, kako zove bebu „Džoi“ – imenom crnca ubice koga Lena nije nikada videla. Čitalac ovo shvata u šoku, samo zbog Foknerove bezobzirne, očajne želje da iscedi sve moguće implikacije iz svog materijala, da ga promisli unedogled, jer nema kraja svim **mogućim meditacijama ukруг i ukруг u ljudskom ciklusu**. Jedan od konflikata od kojih je ova knjiga sačinjena – između života i ne-života, između duha rođenja i ubilačkih apstrakcija i opsesija koje pokreću većinu likova, jeste u samom Fokneru, u njegovom pokušaju da privoli svoj bolni materijal u jednu vrstu harmonije kakvu on u stvari ne poseduje. (Kazin 1963:249, podvukla S.M.)

U mnogim aspektima, Foknerov književni pristup u *Svetlosti u avgustu* upravo evocira bahtinovsko karnevalsko osećanje sveta koje priziva i slavi sve moguće spojive i nespojive sižejne, simboličke i tematske nizove koji uspostavljaju neprekinuti ciklus života i smrti, „meditacije ukруг i ukруг u ljudskom ciklusu“, i većina teorijskih vizura nemoćna je pred bujicom implikacija i asocijacija koje takav pristup generiše.



## vi. Rastrgnuće tela

Kristmasova smrt, čiju ritualnu prirodu su kritičari u više navrata podvukli<sup>153</sup>, opisana je u nezaboravnoj živopisnoj sceni u kojoj se jasno uspostavlja veza, kroz sećanje, sa životom budućih generacija.

Onda im se učinilo da mu se lice, telo, sve srušilo, upalo, a da je ispod odela isečenog oko kukova i bedara pokuljala zgrušana crna krv kao naglo oslobođen dah. Izgledalo je da je pokuljala iz njegovog bledog tela kao varnice iz ispaljene rakete; a sa tom crnom eksplozijom kao da je poleteo i čovek i urezao im se u sećanja za večita vremena. Ta slika im nikad neće nestati, ma gde bili, ni u mirnim dolinama, ni na obalama spokojnih i okrepljujućih reka starosti, ni pred licem dece, nad kojim će, kao nad ogledalom, razmišljati o starim nesrećama i novim nadama. Ona će ih uvek pratiti, mirno, verno, uporno, ne bledeći i ne ugrožavajući ih, ali sama po sebi jasna, sama po sebi pobeđnička. (Faulkner 1975: 299)

U eseju u kom razmatra razvoj narativa i retoričke strategije u *Svetlosti u avgustu*, Martin Krajsvirt smatra da se fundamentalna neodređenost Kristmasovog identiteta duplira i u samom čitalačkom iskustvu<sup>154</sup> i scenu Kristmasove smrti tumači na sledeći način: „Kristmas, baš kao i njegov narativ, ne može da ostvari završetak i završni opis njegovog osakaćenog tela predstavljen je ne u duhu završavanja ili prekida, već nastavljanja i večnosti (Kreiwirth u Millgate: 83). Složili bismo se sa Krajsvirtom da je značenje nezavršenosti, nastavljanja i večnosti sugerisano ovom scenom i da je ono na neki način povezano sa temom sakaćenja tela, ali smatramo da je ovo još jedan aspekt koji svoje puno značenje dobija tek tumačenjem iz „karnevalske“ perspektive. Naime, za karnevalske slike, najčešće one u kojima se opisuje batinanje i svrgavanje karnevalskog kralja, karakteristično je anatomizirajuće raščlanjavanje tela. Reč je o svojevrsnoj žetvi, i ujedno setvi tela. Pri tome „svaki udarac starome svetu pomaže rađanju novog; kao da se vrši carski rez kojim se majka usmrćuje a dete oslobađa“

---

153 Vidi citate u fusnoti 140 ovog rada.

154 Martin Kreiwirth „Plots and Counterplots: The Structure of *Light in August*“. (1987).

(Bahtin, 1978: 222). Kristmas je prilikom ubistva kastriran i značajno je da „crna eksplozija“ koja poleće iz njegovog tela upravo potiče iz reproduktivnog dela, tako da je u naglašenom smislu reč o smrti koja rađa. Setva koja je posejana prenosi se i na narednu generaciju.

### vii. Materijalno-telesno dole: žena i crna rasa

Govoreći o značenju žene u narodno-smehovnoj tradiciji, Bahtin ukazuje da je žena u ovoj tradiciji suštinski povezana s materijalno-telesnim dole.

žena je ovaploćenje toga „dole“, koje istovremeno i snižava i preporađa. I ona je ambivalentna kao i taj donji deo. Žena snižava, prizemljava, otelešnja, umrtvljuje; ali, ona je pre svega *rađajuće načelo*. Ona je *utroba*. To je ambivalentna osnova slike žena u narodno-smehovnoj tradiciji. (Bahtin 1978: 257).

Odnos prema ženama je posebna, detaljno razvijena tema u *Svetlosti u avgustu* koja ima veliki simbolički značaj. Potpuno bismo se složili sa Klintonom Bruksom, koji pronicljivo primećuje da se kod mnogih likova u ovom romanu „otuđenje od zajednice dešava kroz njihov stav prema ženama i seksu – ili se bar otkriva u tim stavovima“ (Brooks 1969: 64). Kristmasov ambivalentan odnos prema ženama paralelan je sa njegovom odnosom prema crnoj rasi, koja ga nesvesno privlači, iako prema njoj gaji ogromnu mržnju i strah i ova dva pojma često su objedinjena u njegovoj svesti.

Stajao je sada nepomično, teško dišući, zverajući čas tamo čas ovamo. Zbog bledeg, prigušenog svetla petrolejskih lampi, oblici koliba oko njega bili su crni na pozadini opšteg crnila. Na sve strane pa i u njemu samom, žamorili su bestelesni **raspolodno zreli glasovi crnkinja**. Kao da su se i on sam i sav muški rod oko njega vratili u **mračnu, toplu, vlažnu prvorodnu ženku**. (Faulkner 1975: 93)

Takođe, ovi pojmovi sasvim jasno su u njegovom doživljavanju povezani sa materijalno telesnim dole i sa topografskim dole. Crnačke bakandže za koje je trampio svoje cipele da bi zavarao trag tokom bega postaju teret oko njegovih gležnjeva koji ga vuče u crni ponor.

Izgledalo mu je da može samog sebe da vidi kako ga belci najzad sateruju u crni ponor koji ga je trideset godina čekao, pokušavao da utopi, i u koji je sada

najzad stvarno ušao noseći oko zglavkova tačan i neuništiv baždarski znak za kretanje ponora naviše. (Fokner 1975: 220)

Ponor (prostorno topografsko dole) je dakle povezan sa crncima, ali i sa ženama. U fazi odnosa sa Džoanom u kojoj jasno počinje da oseća izopačenost i jalovost, Kristmas je „počeo je da sebe gleda iz izvesne daljine, kao čoveka koji se zaglibio u **baruštinu bez dna**“ (Isto: 177). Džoaninu izopačenost i njenu unutrašnju duhovnu borbu on takođe doživljava kao borbu između dve prilike, dva bića u jednom telu, „kao dve prilike obasjane poslednjim mesečevim zracima koje se bore i naizmenično dave jedna drugu na površini **crne duboke bare**“ (Isto: 177).

Kristmas, koji će biti svrgnut i žrtvovan da bi se obnovio ciklus i „oplodilo“ tle za rađanje novog života, tokom čitavog romana „oseća“ privlačnu snagu materijalno-telesnog dole koje ga vuče u ponor (i koje u njegovoj percepciji ima oblik ženskog i crnačkog principa), ali koje je istovremeno i rađajuće načelo („mračna, topla, vlažna prvorođna ženka“).

#### **viii. Groteskna slikovnost u *Svetlosti u avgustu***

Prema Bahtinu, za karnevalizovano viđenje sveta karakterističan je tzv. groteskni tip slikovnosti. Termin groteska prvi put se javio u doba renesanse, ali je kasnije nastavio da se razvija i doživeo razna tumačenja, na osnovu čega se razvila čitava teorija groteske. Za nas je ovde međutim relevantno upravo izvorno značenje kako ga definiše Bahtin u *Stvaralaštvu Fransoa Rablea*. Bahtin objašnjava da je termin prvi put upotrebljen da označi dotad nepoznatu vrstu rimskog slikarskog ornamenta, pronađenu krajem 15. veka. „Novonađeni rimski ornament zaprepastio je savremenike neobičnom, bizarnom i slobodnom igrom sa biljnim, životinjskim i ljudskim oblicima koji prelaze jedan u drugi kao da se rađaju jedan iz drugog“ (Bahtin1978: 41). Kao književna tradicija pak, groteskne slike se u izvesnoj meri formalizuju, ali dobijaju i veću uopštavajuću snagu. Funkcije karnevalsko-groteskne forme u književnosti su „da se sjedini raznorodno i zbliži daleko, pomaže oslobađanju od vladajućeg pogleda na svet [...] da se oseti povezanost svega postojećeg i mogućnost sasvim drukčijeg poretka u svetu“ (Isto: 43). U romantizmu pak dolazi do degeneracije groteske, s korenitom izmenom njenog smisla, tako da ona pomaže da se izrazi subjektivni odnos prema svetu (Isto: 46). Bahtin čak navodi da je „unutrašnja beskonačnost individualne ličnosti bila strana srednjovekovnoj i renesansnoj groteski, ali romantičari su je mogli otkriti samo

zahvaljujući primeni grotesknog metoda, s njegovom snagom koja oslobađa od svakog dogmatizma, završenosti i ograničenosti“ (Isto: 53-54). U *Svetlosti u avgustu* se groteska u najširem smislu, kao sjedinjavanje onog što se uzajamno isključuje radi narušavanja uobičajenih predstava i mogućnosti drugačijeg viđenja poretka u svetu, javlja na više nivoa, ali je Fokner pre svega koristi u slikanju glavnih likova – otpadnika od zajednice. Zbog svog radikalnog neuklapanja u postojeće društvene uloge oni se pretvaraju u groteskne tvorevine što zaista omogućava da upravo te društvene uloge i ideologije čitalac vidi drugim očima – Kristmas se nalazi u identitetskom rascepu kao crnac „rasista“, Hajtauer je propovednik koji izneverava svoj uzvišeni poziv na nadasve šarlatanski, klovnovski način<sup>155</sup>, dok gđica Berden, kao jednu od posledica toga što bira da samotnjački živi u zajednici koja je izopštava zbog ideološke netrpeljivosti, trpi i potiskivanje svoje biološke prirode, te se u Kristmasovoj percepciji pretvara u nešto između žene i muškarca, a dobija i oblike mitskih i fantastičnih bića. Ovde ćemo se nakratko pozabaviti upravo gđicom Berden, čiji lik je prikazan kroz galeriju najživopisnijih grotesknih slika. Kristmas je u ljubavnom odnosu najpre doživljava kao polu-muškarca.

Čak i posle godinu dana njemu se činilo da krišom ulazi u sobu da bi joj ponovo oduzeo devičanstvo. Činilo mu se da se sa svakim sumrakom iznova nalazi pred nužnošću da otima nešto što je već oteo – ili što nikad nije i neće oteti. Katkada je tako gledao na to, sećajući se njenog podavanja bez suza, bez samosažaljenja, **gotovo muške predaje....Izgledalo je kao da se on sa jednim drugim muškarcem fizički bori za stvar koja nema nikakve vrednosti ni za jednog od njih, a za koju se bore samo iz principa.** (Faulkner 1975: 162)

Kao na neki drugi život gledao je on kad bi se setio onog prvog i **teškog i muškog predavanja**, onog strašnog i teškog predavanja sličnog slamanju jednog duhovnog kostura čiji se zvuk kidanja tkiva mogao čuti gotovo fizičkim

---

155 U epizodi epifanije pred smrt (epizodi sa „točkom“), Hajtauer veoma kritički sagledava način na koji je izneverio sveštenički poziv. „Izgleda da on u njima vidi odraz jedne figure, groteskne poput klovna, malo fantastičnog; jednog šarlatana koji bez ikakvog obzira prema mestu koje je unapred zakupio, propoveda nešto gore od jeresi, pružajući vernicima umesto raspeta lika milosrđa i ljubavi, razmetljivog i kočopernog razbojnika koji je bio ubijen lovačkom puškom u jednom tihom kokošarniku u kratkom predahu kad se on nije bavio ubijanjem.“ (Faulkner 1978: 312).

uhom, tako da je sam akt kapitulacije bio samo antiklimaks, **kao kad jedan poraženi general, prvi dan posle poslednje bitke, obrijavši se u toku noći i očistivši sa čizama blato borbe, predaje svoj mač jednom odboru.** (Isto: 174)

Sa izopačavanjem njihovog odnosa, međutim, u Kristmasovoj percepciji Džoana sve više dobija obrise mračnih i fantastičnih bića – poput meduze iz grčke mitologije ili nekakvih nedefinisanih bića povezanih sa tamom i vlagom.

Tada bi ona podivljala u tom zagušljivom, dahtavom polumraku bez zidova, **raspuštene kose, čiji je svaki pramen izgledao kao pipci hobotnice,** i kršila ruke i šaputala: – Crnče! Crnče! Crnče! (Faulkner 1975: 177)

Ali ponekad bi je danju video izdaleka, kako se kreće u prostorijama iza kuće – ne pogledavši nijednom prema kolibi ili prema njemu – **u čistoj skromnoj haljini pod kojom je nosila svoju trulu bujnost, koja se na svaki dodir mogla raspasti kao nešto što raste u močvari.** I kad bi pomislio na ono drugo biće, koje kao da postoji negde u samoj fizičkoj tami, činilo mu se da je **ovo što sada gleda na svetlosti dana prikaza nekoga koga je noćna posestrima ubila, a sada besciljno luta pozornicom nekadašnjeg mira, lišena čak i snage da se žali.** (Isto: 179)

Džoanin pokušaj da ga preobradi i nagovori na ženidbu navodnom trudnoćom sam Kristmas je prozreo, suočavajući je sa bolnom istinom o propuštenim godinama. „Ti nisi u drugom stanju– reče. – Nikad nisi ni bila. Tebi nije ništa, jedino što si stara. Prosto si ostarila, to ti se dogodilo i sada više nisi ni za šta“ (Isto: 187). Ovo povezivanje motiva trudnoće i starosti interesantno je jer neodoljivo podseća na Bahtinov paradigmatički primer groteske – figure bremenitih starica u terakoti koje se čuvaju u Ermitažu. Prolazeći kroz različite metamorfoze i dobijajući attribute muškarca, trudnice, starice, meduze i nepoznatih bića iz močvare, lik gđice Berden prikazuje upravo ono prelivanje bića kroz različite forme postojanja koje je karakteristično za grotesku kako je definiše Bahtin, gde umesto gotovih i završenih oblika, biljnih i životinjskih, postoje nestalne granice i prelaženje jednih oblika u druge, u bizarnoj i slobodnoj igri.<sup>156</sup> Groteskne kvalitete u likovima izopštenicima iz zajednice zapaža i Olga Vikeri. „Tako su Džo

---

156 Vidi Bahtin 1978: 41.

Kristmas, kao i velečasni Hajtauer i Džoana Berden ujedno samorazapeti i razapeti od drugih, ujedno zlikovci i žrtve. Igra ovih polarnih aspekata ljudskog bića proizvodi veliki deo dramske tenzije i grotesknog kvaliteta u romanu“ (Vickery 1969: 25). Ona spajanje suprotnih atributa u ovim likovima objašnjava „interpenetracijom i međuzavisnošću privatnih i javnih svetova“ (Isto: 25), usled čega je svaki lik multidimenzionalan.

U izvesnom smislu, pojedinac i zajednica su suprotni odrazi jedno drugog. Međutim, budući da je odraz suprotan, svako ne uspeva da prepozna sebe, tako da reaguje sa instinktivnim strahom i srdžbom, što ga na kraju dovodi do toga da uništi sopstveni odraz. Ukratko, svako je žrtva onog drugog. (Vickery 1969: 25-26).

Shodno tome, „sveci i grešnici, izabrani i prokleti, žrtve i gonioци neobično se mešaju jedan s drugim“ (Isto: 33), pa tako „Pomoću Persija Grima, „mladog sveštenika“ za tu priliku izabrani belci Džefersona kastriraju i ubijaju crnca u skladu sa drevnim obredom, ali umesto pročišćenja, ostaju sa sopstvenim osećanjem krivice i sumnje“ (Isto: 33).

#### **ix. Preporučajuće značenje smeha u Svetlosti u avgustu**

Fokner je u *Svetlosti u avgustu* vrlo smelo kombinovao tragične i komične elemente, što je izazvalo podeljene ocene i različita tumačenja kritike. Prema najčešćem tumačenju, svrha komičnih elemenata, uglavnom vezanih za ljubavne peripetije Bajrona, Lene i Brauna, jeste da ponude olakšanje i ublaže ozbiljne teme tragičnih delova romana. Džon Longli, u eseju u kome tumači Kristmasa kao tragičnog junaka po uzoru na Sofoklovog Edipa, komičnu epizodu sa Lenom i Bejronom na kraju romana poredi sa satirskom igrom koja se izvodila nakon tragedije u dramskim nadmetanjima na atinskim Dionisijama, poželjno ismevajući upravo one elemente i događaje predstavljene u tragediji.<sup>157</sup> Ipak, smelo kombinovanje i smenjivanje tragičnih i komičnih elemenata s pravom je povremeno zbunjivalo kritičare. Kao što Majkl Milgejt pronicljivo primećuje

---

157 Longley, John L. "Joe Christmas: the Hero in the Modern World" (1963: 265); isto poređenje sa satirskom igrom daje i Slabey, Robert M. u „Myth and Ritual in Light in August" (Slabey 1960: 347).

Čini se da je u *Svetlosti u avgustu* moguće govoriti o postojanju, rame uz rame, grupe komičnih likova – predvođenih Lenom, Braunom i Bajronom Bančom – i sasvim odvojene grupe tragičnih likova – među kojima su glavni Džo Kristmas i Džoana Berden. Ono što romanu daje neobičnu kompleksnost nije samo iznenadnost prelaska iz komičnog modusa u tragični i obratno, već i način na koji pripadnici jedne grupe ponekad bivaju preneseni netaknuti i nepromenjeni na teritoriju druge grupe – kao kada Braun biva klovnovski uključen u očajničke Kristmasove poslove ili kada mirnoću Lene i njene bebe poremeti opasno ludilo Hajnsovih. (Millgate 1987: 45)

Iz bahtinovske interpretativne perspektive, odnosno karnevalizovanog pogleda na svet, spojeve komičnih i tragičnih elemenata nije potrebno posebno opravdavati, i nema dileme koji od ova dva modusa odnosi prevagu. Mada najveći deo romana zauzima prilično mračan Kristmasov narativ, roman ipak odiše optimizmom, budući da je uokviren Leninom hronotopom koji simbolizuje neuništivost života i zajednice. Iako je Lena glavni nosilac ove radosne i komične note, i drugi protagonisti, anonimni predstavnici zajednice, mestimično daju svoj doprinos sa ponekom duhovitom opaskom. Nezaboravna je npr. opaska farmera koji u trenutku kada je pronašao maltene obezglavljeno telo gđice Berden i izneo ga iz zapaljene kuće, pazeći da se glava potpuno ne otkine, duhovito i mudro komentariše, stojeći pored leša kome se glava okrenula sasvim na drugu stranu, „kao da se osvrnula“: „I kazao je da je to trebalo da uradi dok je još bila živa, možda se sad ne bi morala osvrutati“ (Fokner 1975: 79). U istu kategoriju zdravog narodnog humora spadaju i dogodovštine s putovanja koje preprodavac nameštaja prepričava svojoj ženi pred spavanje. Ova istrajna i duboka radosna nota u *Svetlosti u avgustu* najbolje se može protumačiti u duhu one vrste smeha koju je opisao Bahtin. On je proučavao istorijski određen oblik smeha narodne kulture srednjeg veka i renesanse na materijalu Rableovog stvaralaštva, ali je ukazao da se ova vrsta smeha može naći i u mnogim drugim delima, pre svega u Šekspirovim tragedijama. U osnovi ovog smeha je kretanje samog života, tj. nastajanje, smena, vesela relativnost postojanja. Veoma važno za ovaj smeh je njegovo pozitivno, preporučajuće i stvaralačko značenje. Budući da je Kristmasov narativ razrešen kroz ritual žrtvovanja karnevalskog kralja, možemo reći da čak i u najmračnijem delu priče

*Svetlosti u avgustu* trijumfuje život i zajednica koja opstaje kroz vreme, uprkos prolaznosti i devijantnosti njenih individualnih delova.

#### **x. Kristmasov parodični dvojniki**

Kada govori o smehu, Bahtin naglašava i karnevalsku prirodu parodije. Ukazuje da je parodija neraskidivo povezana s karnevalskim osećanjem sveta i da parodiranje u stvari predstavlja „stvaranje detroniziranog dvojnika, zapravo isti „svet okrenut naopačke““ (Bahtin, 1967: 191). Ona je stoga dubinski ambivalentna i daleko od toga da predstavlja golo negiranje: „Sve ima svoju parodiju, to jeste svoj smešni vid, jer se sve preporuča i obnavlja kroz smrt“ (Isto:191), te je stoga predstavljala nezaobilazan element karnevalskih obreda u kojima se javljala u različitim oblicima i stepenima. Jedan od vidova u kojima se javlja kako u karnevalskom obredu, tako i u karnevalizovanoj književnosti, jesu parodični dvojnici. U *Svetlosti u avgustu* Kristmas, kao karnevalski kralj, ima i svog parodičnog dvojnika u Hajtaueru.<sup>158</sup> Obojica doživljavaju svoj vrhunac i kraj/žrtvovanje za vreme „karnevala“. Hajtauer u karnevalsko vreme „izokrenutog sveta“ ponovo preuzima ulogu sveštenika koju je odavno izgubio – dok pomaže pri Leninom porođaju, sluša „ispovest“ gđe Hajns, i konačno, u zakasnelom pokušaju da spase Kristmasa. U konačnoj samospoznaji pred smrt<sup>159</sup> (epifanija „točka“), on se približava Bogu više nego ikada za vreme svoje aktivne službe.

#### **5.4.3. Mitološko čitanje Kristmasovog lika**

Tumačenje Kristmasovog lika koje je možda najbliže našem čitanju iz perspektive bahtinovske karnevalizacije i stoga može da posluži kao provera njegove plauzibilnosti jeste mitološko tumačenje. U eseju „Mit i ritual u *Svetlosti u avgustu*“<sup>160</sup>, Robert Slebi takođe polazi od problema tumačenja hrišćanskog simbolizma u ovom Foknerovom romanu i ukazuje na neuspeh prethodnih interpretacija. Slebi odmah uvodi

---

158 Inače, i sam Fokner je Hajtauera nazvao Kristmasovom „antitezom“, kada je jednom prilikom objašnjavao način na koji je kombinovao različite epizode u romanu. „Činilo mi se da je to najefektivnije mesto gde to mogu da stavim, da naglasim tragediju Kristmasove priče tragedijom njegove antiteze“ (Millgate 1987: 64).

159 Mada Bruks ukazuje da je Fokner, u diskusijama na Univerzitetu Virđžinija, naznačio da Hajtauer nije umro (Brooks 1969: 67).

160 Slabey, Robert M. „Myth and Ritual in Light in August“. (1960).



pretpostavku koja je nužna za ispravno tumačenje – da Džo u stvari predstavlja negativnu inkarnaciju Hrista. Dalje ukazuje da su „životni ciklus i lični problemi Džoa Kristmasa manje direktno povezani sa Hristom, a više sa arhetipskom pričom o umirućem bogu i njegovom uskrснуću, koja je simbolizovala sezonsku smrt i ponovno rođenje vegetacije, mitom na koji nailazimo širom sveta, od zapadne Azije do Britanskih ostrva i koji je predmet Frejzerove Zlatne grane“ (Slabey 1960: 329). S obzirom da ima dokaza da je Fokner poznao Frejzerovo delo, autor smatra da nije nemoguće da je u *Svetlosti u avgustu* koristio mit o Adonisu, bilo nesvesno ili namerno, ali naglašava da se time neće baviti u radu, jer kritičar svakako ima prava na *post facto* primenu mita, ukoliko određeni mitološki obrazac omogućava uverljivo tumačenje romana. Slebi odmah prelazi na tumačenje u duhu pomenutog mita, ne obrađujući dalje paralele sa Hristom. O samom kombinovanju hrišćanskog i paganskog mita (paraleli Hrist-Adonis) kaže da ga Fokner naravno nije izmislio već ga je samo iskoristio, kao izvor dubljih duhovnih i moralnih implikacija. Slebi daje kratak pregled sličnosti između mita o Adonisu i priče o Džou Kristmasu, na nivou fabule:

Okolnosti začeca i rođenja su neobične. Dete (Adonis, Džo) je začeto na tajnom sastanku; nakon što otkrije greh detetove majke (Mirna, Mili), njen otac (Kinir, Dok Hajns) traži osvetu, nameravajući da ubije i majku i nerođeno dete. Uprkos njegovom gnevu, dete biva rođeno, mada majka umire nakon teškog porođaja koji se odvija bez ičije pomoći. Beba biva oteta i odgojena u drugoj porodici. Kada postane čovek, u njemu se javlja konflikt između njegove svetle i mračne strane, a strada zbog ljubavnih zavrzlama; na kraju potere umire nakon što biva kastriran na posebno užasan način (Adonisoa rana je uvek simbolička kastracija, ako ne anatomska). (Slabey 1969:340)

Kada je reč o vezi između Lene i Kristmasa, Slebi napominje da je u mnogim verzijama mita heroj povezan sa boginjom plodnosti, koja je njegova ljubavnica (a ponekad njegova majka): Tamuz sa Ištar, Adonis sa Afroditom (ili Astarte), Atis sa Kibelom, Oziris sa Isis.

U *Svetlosti u avgustu* Lena Grouv je naslikana kao iskonska majka zemlja; dakle umirući bog i boginja ljubavi su odvojeni – oni se zapravo nikada ne sreću – a razlog leži u tome što u svetu romana nema ljubavi. Umesto da njegovo mrtvo

telo počiva u rukama ožalošćene ljubavnice, Džoovo telo je povereno poštanskoj službi železnice da ga otpremi Hajnosvima u Motstaun. (Slabey 1969: 330)

Slebi smatra da i brojne hrišćanske aluzije u romanu u stvari imaju svrhu da naglase nedostatak ljubavi i mira u modernom svetu i u tom pogledu, kao i po drugim osnovama, povlači paralelu sa Eliotovom „Pustom zemljom“. Dva dela su srodna i po vremenu u kome se radnja dešava. Sezonska i solarna pozadina romana nije u skladu sa hrišćanskim mitom, prema kome je proleće sezona novog rođenja, već sa obeležavanjem mita o Adonisu, blisko povezanog sa ritualima plodnosti i vegetacije, koji se slavi u leto, kada su usevi sazreli za žetvu. Takođe, slikovnost romana u duhu „Puste zemlje“ sugerise „bezvodnost i nedavni raspad i opadanje „avgustovskog“ sveta“ (Slabey 1969: 344). Autor smatra da je ceo roman, a posebno Džooov sedmodnevni beg nakon počinjenog ubistva „noćno putovanje, ritual smrti i ponovnog rođenja, povlačenja i povratka“ (Isto: 334). Za nas su interesantna tri modusa ponovnog rođenja Džoa Kristmasa koje Slebi prepoznaje, budući da smo dva modusa i mi identifikovali primenjujući bahtinovsku perspektivu.

(1) fizičko – Fokner potvrđuje istrajnost i kontinuirani tok života time što se Lenino dete rađa na mestu gde je Džo živeo i gde je Džoana ubijena i to baš na dan kada Džo i Hajtauer umiru; (2) duhovno – ono se postiže kroz ritual psihičkog povlačenja i povratka; (3) poetsko – Džo se se ponovo rađa kao večito sećanje onih članova zajednice koji su očevici njegovog pogubljenja. (Slabey 1969: 335)

Govoreći o seksualnom polaritetu u *Svetlosti u avgustu*, Slebi ukazuje da on takođe uzima mitološki oblik opozicije između ambisa i povetarca, koji predstavljaju arhetipove ženskog i muškog principa. Džoovo pogubljenje tumači se kao ritual plodnosti, ali i pročišćenja, u ovom slučaju od „onog koji je „okaljan“ ili nečist na osnovu rasne diskriminacije“ (Isto: 345).

Ovo su samo neke od glavnih teza Slebijevog izvrsnog rada, koje smo podvukli zbog srodnosti sa našim tumačenjem u duhu bahtinovske karnevalizacije. Osnova srodnosti je jasna – Bahtinovo stanovište je takođe baštinik duboke folklorne i mitske tradicije, te u krajnjoj liniji počiva na istim paganskim arhetipovima (umirući bog = svrgnuti karnevalski kralj). Međutim, Bahtin detaljnije analizira elemente samog

karnevalskog obreda, što nam je omogućilo da bliže objasnimo neke od elemenata asociiranja Kristmasa sa Hristom, odnosno da analiziramo na koji tačno način se vrši „negativna identifikacija“ (npr. ruganje božjem imenu, Kristmasova predaja u duhu „izokrenutog sveta“, ili njegovo pogubljenje/kastriranje kao žetva i ujedno setva tela). Takođe, Bahtin se detaljno bavi i transponovanjem elemenata ovog obreda (svrgnuća kralja) i uopšte celokupnog karnevalskog pogleda na svet u književnost, čime omogućava prepoznavanje karnevalizovanih elemenata i na nivou književnog stila i postupka (npr. mezalijanse, groteskni realizam). I konačno, Bahtin ove elemente posmatra kako u kontekstu renesansnog grotesknog realizma (koji je bliži fokloru), tako i romantičarskog, u kome se javljaju novi motivi, strani narodnoj tradiciji, koje Fokner obilato koristi (npr. tuđ svet, hronotop lude, gotski i makabrični elementi itd.). Kao što smo pokazali, upravo ovi elementi objašnjavaju neke specifične osobine Kristmasovog lika, npr. njegovu apstraktnost. Smatramo takođe da bahtinovski hronotopski pristup omogućava uspostavljanje potpunije veze između Leninog i Kristmasovog narativa – njih možemo posmatrati ne samo arhetipski, kao umirućeg Boga i boginju ljubavi/plodnosti, već i na nivou odnosa večitog i sveobnavljajućeg vremena, otelovljenog u zajednici, i pojedinačnih elemenata koji se rađaju i umiru ili bivaju žrtvovani.

Andre Blekaskan daje freudijansko tumačenje Kristmasovog žrtvovanja koje inkorporira mitološko. U razmatranju čina Kristmasovog žrtvovanja i hrišćanske simbolike koja okružuje ovaj lik, Blekaskan napominje da je to prvi Foknerov roman u kome pogubljenje otpadnika poprima formu žrtvenog čina (Blekasten 1990: 7657). Međutim, za razliku od Bruksa, koji zajednicu posmatra kao pozitivnu normu, Blekaskan na nju svaljuje veliki deo krivice i ono što je za Bruksa organska zajednica, za njega je Poperovo „zatvoreno društvo“. Po Blekastanu, Kristmas je žrtvovan jer dovodi u pitanje identitetske podele i dihotomije ovog zatvorenog društva. U objašnjenju čina žrtvovanja Blekaskan se slaže da Kristmas, koji je „u očima zajednice bio manje od čoveka, postaje kroz smrt žrtovanjem, super-ljudska figura“ (lokacija 7689). Međutim, iako priznaje da Kristmas može da se poistoveti sa mitološkim arhetipom umirućeg boga, Blekaskan smatra da to ne doprinosi našem boljem razumevanju i napominje da je jedina mitologija zaista relevantna za tumačenje ovog romana hrišćanska mitologija. Pri tom, on insistira da je Foknerova primena

hrišćanskih referenci sekularna, i da „Kristmasu nedostaje transcendentalna dimenzija“ (7700). Po Blekastanu, Kristmas predstavlja istovremeno i Hrista, i Antihrista, i istovremeno je i kriv i nevin – „kriv zbog onog što radi, nevin zbog onog što podnosi“ (7712), te je po njegovom mišljenju, reč o tragičnom Hristu. Međutim, njegovo dalje objašnjenje Kristmasovog žrtvovanja u neku ruku zaostaje za mitološkim ili bahtinovskim tumačenjem (o karnevalskom kralju), barem zbog svoje složenosti. Naime, prema Blekastanu, „za razliku i Hrista, Kristmasova smrt je plaćanje dvostrukog duga: sopstvene krivice, proistekle iz zločina koji je počinio, i krivice zajednice koju, kao žrtvena figura mora da preuzme umesto drugih“ (7723). On dalje zaključuje da, budući da su „rasa i seks glavni ulozi žrtvenog nasilja ovde, može se bezbedno pretpostaviti da je nepriznata kolektivna krivica koja je projektovana i koja se egzorcira, istog reda kao i žrtvina“ (7723). Blekastan se dalje poziva na Džoela Kovala i njegovo freudijansko čitanje rasizma kao neke vrste kolektivnog predstavljanja Edipovog kompleksa gde je

bela žena u poziciji zabranjene majke, a crni čovek je projektovan u dvostruku ulogu incestuoznog sina i rivalskog oca: „južnjački beli muškarac istovremeno rešava obe strane konflikta tako što drži crnog muškarca potčinjenim, i kastrira ga kad ovo potčinjavanje ne uspe. U obe ove situacije – u jednoj simbolično, u drugoj direktno – on kastrira oca, kao što je nekada želeo da uradi, i takođe identifikuje se sa ocem kastrirajući sina, čega se nekada bojao za sebe“ (Bleikasten 1990: 7723-7734)

Po Blekastanu, jedini Bog u *Svetlosti u avgustu* je „Otac, Tiranin-Predak“ a religija Joknapatofe je „zatvorena ekonomija beskonačne osvete i beskonačnog akumuliranja krivice u kojoj nasilje može samo da rađa novo nasilje“ (7800), te je Kristmasova žrtva podnesena uzalud.

#### **5.4.4. Bahtinovsko čitanje Kristmasovog lika iz postmodernističke perspektive**

U ovom odeljku daćemo kratak prikaz analize lika Džoa Kristmasa na osnovu članka Ovena Robinsona iz 2003. godine „’On može da bude bilo šta’: Kreiranje Džoa Kristmasa u Foknerovoj *Svetlosti u avgustu*“<sup>161</sup> i proširene verzije istog članka koja je

---

161 "Liable to be anything": The Creation of Joe Christmas in Faulkner's "Light in August."

sa neznatno promenjenim naslovom („On može da bude bilo šta, Džo Kristmas, Joknapatofanac“<sup>162</sup>) uvrštena kao jedno od poglavlja u Roberstonovu knjigu *Stvaranje Joknapatofe: Čitaoci i pisci u Foknerovoj prozi* (2006). Ta knjiga je za nas bitna kako zbog toga što predstavlja jednu od retkih dužih studija o Fokneru iz bahtinovske perspektive, tako i zbog toga što svoje stanovište u nekim delovima profiliše u odnosu na isti korpus „klasične“ foknerovske kritike koji i mi koristimo (upravo u analizi *Svetlosti u avgustu* Roberston se poziva na Klinta Bruksa, Olgu Vikeri i Alfreda Kazina) ali dolazi do drugačijih zaključaka, s obzirom da primenjuje eklektičan pristup u kome uz bahtinovsku osnovu koristi i teorijske modele iz strukturalizma, postrukturalizma, feminizma, teorije recepcije i sl. Smatramo da je posledica ovog eklektičkog pristupa to da neki od Bahtinovih koncepata – u ovom slučaju koncept hronotopa, ne uspevaju da ostvare svoj puni potencijal u analizi, prosto zato što se primenjuju zajedno sa teorijskim pretpostavkama koje su ako ne nekompatibilne sa njima, onda bar dosta ograničavaju njihove potencijale.

Iako se poziva na Bahtinove tekstove kao na svoju glavnu teorijsku osnovu, Robinson već pri definisanju predmeta svog istraživanja, mešajući fiktionalni svet (svet dela) i stvarni svet, ide preko granica koje je sam Bahtin postavio u Završnim napomenama uz *Oblike vremena i hronotopa u romanu*. Bahtin smatra da svaki od ova sveta ima svoj poseban hronotop i da, iako možemo govoriti i o stvaralačkom hronotopu u kome se odvija njihova razmena, među njima postoji jasna granica. Robinsonova knjiga bi se u nekim delovima mogla posmatrati kao vredan pažnje pokušaj razrade ovog posredujućeg hronotopa – nešto čime se Bahtin nije bavio, ali trenutno želimo da ukažemo na neke od poteškoća koje izaziva ovakav pristup. Ne postavljajući jasne razlike i naznake kojim hronotopom se u datom momentu bavi (fiktionalnim, realnim ili „posredujućim“), Roberston daje neka problematična čitanja hronotopa unutar sveta Foknerovih romana, kao na primer Džoa Kristmasa protumačenog kao hronotop. Ovo mešanje hronotopa vidljivo je već u Uvodu knjige, kada Roberston definiše svoje osnovne postavke. On ukazuje da Joknapatofa, kao fiktionalni konstrukt, velikim delom nastaje kroz odnose između pisca i čitaoca, dodajući da je to nešto što je inače

---

162 „Liable to be Anything: Joe Christmas, Yoknapatawphan.“

svojevremeno književnom stvaranju, i da ima i drugih primera gde se od čitaoca očekuje „da pravi važne veze u konstrukciji sveta kroz niz romana“ (Robinson 2006: 2).

Ono zbog čega Fokner zavređuje naše posebno interesovanje jeste stepen u kome se takvi odnosi nastavljaju u samoj prozi, i stepen u kome možemo da vidimo javljanje sličnih procesa između stanovnika piščevog – čitaočevog konstrukta Joknapatofa. Okrug je naseljen likovima kod kojih možemo identifikovati uloge analogne onima koje imaju čitaoci i pisci samih knjiga, likovima koji su posvećeni kreiranju nečega što se efektivno svodi na tekst, i likovima čijim životima dominira potreba da ih protumače. Na ovom nivou, dakle, možemo da ispitamo Joknapatofu kao okruženje konstruisano kroz interakciju pisaca i čitalaca. Ako išta, Joknapatofu možemo posmatrati kao stanje svesti — ili pre, kao konvergenciju mnogih stanja svesti koja koja se realizuju kako prema seriji romana, tako i unutar nje. (Robinson 2006: 2-3)

Fokner zaista ponekad svoje likove stavlja u uloge „pisaca“ i „čitalaca“, koristeći pisanje/čitanje metaforički ili u sklopu posebnih književnih postupaka sa posebnom namerom. Jedan od poznatih primera je recimo razmišljanje g. Kompsona u *Avesalome, Avesalome!* o smislu prošlih događaja, koje on poredi sa dešifrovanjem nerazumljivih tekstova. U tom konkretnom primeru, kao što je ukazao Mekhejl, reč je o stilskom postupku koji ima svrhu da uvede čitaoca duboko u epistemološke preokupacije teksta<sup>163</sup>. Međutim, Robinson celokupan modus postojanja Foknerovih ključnih likova metaforički svodi na pisanje/čitanje. I dok je legitimno, kao što Robinson predlaže, posmatrati Joknapatofu kao tekst, ili pre kao imaginarnu zajednicu koja nastaje u preseku raznih tekstova, mnogo je teže posmatrati same likove iz Foknerovih romana isključivo kao kreatore i tumače tekstova. Smatramo da se pri tom mogu lako izgubiti neke njihove bitne dimenzije koje proističu iz njihove referencijalne funkcije, odnosno iz činjenice da su zamišljeni tako da predstavljaju stvarne ljude od krvi i mesa. Ovo ćemo ilustrovati prikazom Robinsonove analize Džoa Kristmasa.

---

163 „Priča g. Kompsona o čitanju i iščitavanju sumnjivih tekstova o priči Satpenovih je, ukratko, *mise-en-abyme*, koja se odnosi na čitaoca *Avesalome, Avesalome!* isto koliko i na čitaoca u *Avesalome, Avesalome!*“ (McHale 1989: 284)

Kada na početku svog teksta kaže o Kristmasu: „Zaista, za jednog od *najjasnijih* likova u Foknerovom delu, u smislu jačine njegovih dela i njihovih rezultata, njega je teško fenomenološki odrediti; i to je, zaista, u korenu mnogih njegovih problema i problema onih koji pokušavaju da ga definišu“ (Robinson 2003: 119), na trenutak se stiče utisak da je Roberstonova analiza inspirisana istom enigmom Kristmasove apstraktnosti kao i naša (ili Kazinova). Međutim, njegovo istraživanje dalje je usmereno u pravcu razmatranja socijalno-konstruktivističkih moći jezika, i on najavljuje da će u tom kontekstu koristiti Bahtinove teorije.

Ovim romanom Fokner predstavlja svoje najpromišljenije razmatranje o konstruisanju identiteta – rasnog, seksualnog i religijskog – putem mahinacija jezika i njegovih socijalnih implikacija, i postaje bolno očigledno da je suština Džoa Kristmasa sam jezik. Shodno tome, Bahtinovo razmatranje socijalne, polifonijske prirode romanesknog jezika je posebno korisno u odnosu na konstrukciju centralnog karaktera *Svetlosti u avgustu*. (Robinson 2003: 120).

Roberston se dalje poziva na poznati pasus kada Džo, noć pre ubistva Džoane Berden, baca šibicu na pod i osluškuje zvuk njenog pada, postajući iznenada svestan bezbrojnog mnoštva glasova i zvukova koje do tada nije primećivao, a koji su činili njegov život. Na osnovu ovog pasusa Robinson dalje zaključuje:

Džoova razmišljanja ovde obuhvataju skoro sve učesnike u njegovom stvaranju, bilo eksplicitno ili na drugi način: njega, druge, mesta, Boga – mogli bismo na ovu listu da dodamo i autora i čitaoca *Svetlosti u avgustu*. Ono što je važno ovde primetiti jeste Džoova svest o njegovom životu kao o jednoj vrsti lingvističke demokratije, proizvodu glasova, uključujući njegov sopstveni, koji su svi sami po sebi slučajni i od kojih nijedan nema individualni autoritet“ (Roberston 2003: 120).

Čini nam se da, kao i u prethodnom citiranom pasusu, iz ove „lingvističke epifanije“, Roberston izvlači suviše radikalne konstruktivističke zaključke. Kao što se ne bismo složili da je „suština Džoa Kristmasa jezik“, takođe smatramo i da nema osnova za zaključak da su svi glasovi koji na neki način čine njegov život jednako važni ili da su imali jednak uticaj u njegovom stvaranju (nema nikakvih naznaka ni da Džo to smatra). Pri tom, obuhvatajući mnoštvo glasova koje pominje Džo, Roberston dodaje i pisca i

čitaoca, mešajući tako hronotope različitih „svetova“. Roberston dalje zaključuje da pomenuta razmišljanja i uvidi Džoa čine „neverovatno srodnim nekim od proizvoda Bahtinovog razmišljanja o dijalogizmu [...] heteroglisiji [...] i hronotopu“ i najavljuje svoju tezu „da se Džoova celokupna egzistencija može povezati sa Bahtinovom koncepcijom jezika“ (Robinson 2003: 121).

Pozivajući se na Bahtinovu tezu o heteroglosiji romaneskne forme (romanu kao o višejezičnom i višeglasnom žanru), Roberston navodi da smo u iskušenju da Foknerovo delo istaknemo kao egzemplarno u tom smislu, a posebno *Svetlost u avgustu*. Njegov argument dalje u članku svodi se na to da analizira autoritarna i jednostrana monološka čitanja Džoa (od strane svih glasova, uz nadu da jedine izuzetke predstavljaju „sam Džo, glas autora i, nadamo se, čitalac“) ukazujući da su ona „u užasavajućem kontrastu sa beskrajno pluralnom, raznorečnom (*heteroglot*) prirodom njegove ličnosti“ (Robinson 2003: 123). Roberston se poziva na uticajnu analizu Alfreda Kazina, sa kojom se delimično slaže, utoliko što naglašava „(na)pisanu‘ prirodu Džooove egzistencije“, ali je i kritikuje zbog toga što ona Džoa svodi isključivo na pasivnu ulogu.<sup>164</sup> To je ujedno inspiracija za naslov Roberstonovog članka – Džoa dakle ne možemo svesti na prazan list papira – pre bi se moglo reći (što jedan lik u romanu i kaže, dok zajedno sa prostitutkom Bobi stoji iznad onesvešćenog Džoa) da on može da bude bilo šta. To mu i omogućava da bude, po rečima Džejmisa A. Snida, „znak otpora prema fiksnim znacima“ (citirano prema Roberston 2003: 128<sup>165</sup>). Roberston u nastavku članka pobija gledište o Džoovoj pasivnosti: „Moglo bi se primetiti da „čovek koji je samo objekat tuđih radnji“ („the man things are done to“) po Kazinovim rečima, zapravo i sam radi dosta toga“ (Robinson 2003: 124) i generalno zaključuje da Džooove radnje „ukazuju na njegovu potrebu da definiše *sebe* uprkos želji društva da to uradi umesto njega“ (Robinson 2003: 127). Jedan od primera Džooovog preuzimanja odgovornosti za sebe (najekstremniji primer, kako kaže Roberston) jeste flešbek poglavlje romana koje počinje sa „Pamćenje veruje pre nego što se svest seća. Veruje duže nego što se seća, duže čak nego što se svest interesuje...“ (Faulkner 1975: 95)

---

164 „written nature“ of Joe's existence as „nothing but the man things are done to“ (Roberston 2003: 123)

165 James A. Snead, *Figures of Division: William Faulkner's Major Novels* (New York: Methuen, 1986), 88.



Roberston smatra da narativna konstrukcija ovog odeljka pokazuje da su drugi uticaji u konstruisanju Džoa na kraju podređeni „konstruktivnim naporima njegovog sopstvenog uma“, čime „Džooov sopstveni glas zauzima ključnu poziciju u dijaloškoj mreži koja čini njegovu egzistenciju“ (Roberston 2003: 175). Interesantno je da Roberston koristi umetnuto flešbek poglavlje da bi afirmisao Džoa kao odgovornog delatnog subjekta zaključujući „da je Džo barem delimično dogovoran za sopstveno „ispisivanje“, uprkos činjenici da je reč o očigledno automatskom „čitanju“ njegovog života u momentu ekstremne krize“ (Robinson 2003: 175). Ovo je sasvim suprotno od zaključka Kristin Morison koja navodi da flešbek odeljak „uspostavlja Džoa kao „zaokruženog“, višedimenzionalnog lika, takve vrste da se ne može sumirati u jednoj rečenici ili svesti na puki simbol“ (Morrison 1961: 438), ali smatra da je funkcija ovog odeljka „da pokaže da kada je Džoovo telo angažovano u činu ubistva, njegov um je na drugom mestu, kako u vremenu, tako i u prostoru“ (431). U ovom slučaju Robinsonova analiza, zbog svojih konstruktivističkih premisa, ostaje na nivou tekstualne igre glasova, dok Kristin Morison ide i dublje, te na osnovu narativnih odnosa i hijerarhije glasova izvodi i psihološku analizu Kristmasa.

Robinsonova interpretacija *Svetlosti u avgustu* je interesantna jer važno narativno postignuće ovog Foknerovog teksta izražava u bahtinovskim terminima – to da se identitet Džoa Kristmasa u njemu ne gradi direktno<sup>166</sup> (recimo povlašćenim sveznajućim uvidom autorskog glasa ili Džooovom introspekcijom<sup>167</sup>) – već upravo polifonijski, u preseku raznih glasova, bahtinovski rečeno, ili kako Robinson to češće kaže, u preseku raznih čitanja i pisanja. On pri tom Bahtinove termine, više usmerene na usmenu reč i govorne razmene između govornika izražava u poststrukturalističkim terminima pisanja/čitanja. Interesantna dopuna je takođe to da je, usled pomeranja sa glasa na čitanje/pisanje i pozivanjem na teorije recepcije, Robinson u mogućnosti da u ovu dijalošku razmenu uvuče i pisca i čitaoca, snažnije naglašavajući njihovu aktivnu

---

166 Mnogi autori ističu ovu specifičnost građenja Kristmasovog lika, recimo Kazin: „Skoro sve što saznamo o Džou Kristmasu do nas stiže u formi rekla-kazala, optuživanja, iskrivljenih sećanja drugih; čak i njegova smrt je ispričana kao incident u životu njegovog ubice, Persija Grima“ (264).

167 Kao što Sestra Kristin Morison ističe, i u flešbek poglavlju 6, u kome konačno dobijamo uvid u Džooov unutrašnji život, to je opet pogled spolja.

ulogu i moralnu odgovornost pri izvođenju zaključaka i formiranju stava na osnovu dijaloške razmene.

Kada je reč o pojmu hronotopa, međutim, on je mnogo manje razrađen i imamo utisak da se pojavljuje samo kao privezak uz heteroglosiju i polifoniju, iako *Svetlost u avgustu* pruža mnogo veći prostor za primenu ovog pojma. U verziji članka iz 2003. godine Roberston se poziva na citate iz Bahtinovog dela u kojima je opisana osnovna funkcija hronotopa: „u hronotopima se začinju i razvezuju sižejni zapleti“, „u njima vreme dobija čulno-očigledan karakter; u hronotopu se konkretizuju sižejni događaji, dobijaju telo, nalivaju se krvlju“ (Robinson 2003: 121, citirano prema Bahtin 1989: 380), a da pri tom nigde ne pokazuje na koji tačno način Kristmasov lik ispunjava ove osnovne funkcije. Razrađenija verzija članka, odnosno poglavlje knjige iz 2006. godine navodi na zaključak da je Roberston izgleda uvideo da se ova određenja hronotopa ne poklapaju sa načinom na koji ga on koristi u analizi, budući da dodaje još jedno određenje hronotopa – hronotop kao sredstvo koje omogućava da se apstraktni elementi romana, kao što su filozofska i sociološka uopštavanja i sl. priključe umetničkoj slikovnosti (Roberston 2009: 167, citirano prema Bahtin, 1989: 380). To je upravo i jedini, prilično uopšten način na koji Roberstonov Kristmas predstavlja hronotop – kao npr. kada za njega kaže da je „mesto u u tekstu Joknapatofe gde se „bezbroyjni zvukovi“ sreću i oživljavaju“ (Roberston 2003: 128), ili da je on „južnjački hronotop koji stavlja u fokus beskonačnu heteroglosiju koja je na delu u njegovom stvaranju“ (Robinson 2003: 133). U Robinsonovoj analizi hronotop se javlja nekako kao *deus ex machina*, instrument koji deklaracijom jemči Kristmasovu konkretnost, dok je sam Kristmas jedino razmatran kao presek mnoštva glasova i jezika. U ovom viđenju hronotopa samo kao sredstva za priključivanje heteroglosije umetničkoj slikovnosti približavamo se tome da izjednačimo hronotop i polifoniju ili heteroglosiju, što bi bilo pogrešno.<sup>168</sup>

Takođe, još jedna razlika u verziji članka iz 2006. u odnosu na onu iz 2003. jeste to da je Roberston svesniji problema mešanja unutarromanesknog i realnog hronotopa i

---

168 Morson i Emersonova npr. upozoravaju da se i pored mnoštva značenja dijalogizma kod Bahtina on ipak ne može izjednačiti sa hronotopom.

predlaže da Kristmasa shvatimo kao posredujući hronotop, pošto se, kako kaže, javlja u oba sveta. Naš je utisak, međutim, da ni ova pretpostavka nije dovoljno objašnjena:

Ono što Džoa Kristmasa izdvaja kao posebno delotvornu manifestaciju hronotopske aktivnosti jeste njegovo aktivno prisustvo u predstavljenom svetu romana kao takvog, kao i njegovo funkcionisanje na „doslovnom“ nivou „realnog sveta“ koji fokusira *Svetlost u avgustu*. Na joknapatofanskom nivou on zaista daje glasovima „meso i krv“. S obzirom na to, Bahtinova upozorenja o mešanju „dela“ i „sveta“ bi možda trebalo pažljivo tretirati: pri ispitivanju Kristmasovog angažovanja sa njegovim okruženjem možda treba da razmotrimo u kojoj meri se oni stvarno mogu razlučiti, sasvim odvojeno od odnosa „njegovog“ sveta sa „našim“. Mogli bismo možda čak da posmatramo Džoa kao ono što Bahtin privremeno prepoznaje kao posebni *stvaralački* hronotop „u kojem se vrši ta razmena između dela i života i ostvaruje poseban život dela“ (Bahtin 1989: 384). Džo Kristmas, utoliko što postoji ujedno i kao čovek i kao književna slika, kao susretanje „bezbrojnih zvukova... koji su bili njegov život“, jeste hronotop. (Roberston 2006: 167-168)

Osim navedenog pasusa u tekstu se ne kaže ništa više o ovom problemu, i nama barem ostaje nejasno na koji tačno način je Kristmas čovek osim što je književna slika, osim ako Roberston time ne ukazuje na samorazumljivu činjenicu da su književni likovi zamišljeni tako da predstavljaju stvarne ljude, ali onda ne vidimo u čemu bi se sastojala Kristmasova specifičnost, jer to važi za sve književne likove. Naš je utisak da osim što dijagnostifikuje problem mešanja hronotopa u svojoj analizi, Roberston ne čini ništa da ga prevaziđe ili opravda.

Kao što smo pokazali, naš utisak je da Roberston ne razrađuje dovoljno Kristmasov hronotop. Onako kako ga pak mi tumačimo, taj hronotop nije vidljiv sa Roberstonovog konstruktivističkog stanovišta. Naša je teza, podsetićemo, da je Kristmas, koji treba da predstavlja stvarnog čoveka, delimično nestvaran ili apstraktan u toj ulozi i to stoga što pored svoje referencijalne uloge ima još jednu – ulogu hronotopa čudaka ili lude. Njegova nestvarnost ili apstraktnost (koju je maestralno prepoznao Kazin, mada je tumači na drugačiji način) je ono što signalizira ovu njegovu hronotopsku prirodu i ona se delom i realizuje kroz tenziju između njegove referencijalne i hronotopske funkcije (kao što je i inače slučaj kod hronotopa

čudaka/lude – kod njih preovlađuje utisak da nisu sasvim „od ovog sveta“). Međutim, dok dosta prostora posvećuje pobijanju Kazinove teze o Kristmasovoj pasivnosti, Robinson se uopšte na osvrće na problem apstraktnosti, iako su to dve ključne teze Kazinovog eseja – Kazin s jedne strane preuveličava Džooovu pasivnost, a s druge strane insistira na narativnom metodu koji Fokner koristi da bi mu na neki način oduzeo punoću egzistencije i da bi ga alegorizovao.<sup>169</sup> Čak i kada se pobije argument o pasivnosti (koji i mi takođe pobijamo), ostaje nepobitna činjenica Kristmasove jednodimenzionalnosti – apstraktnosti, koju je Kazin tačno prepoznao i tako poetično iskazao u svom eseju. Jasno je međutim zašto Robinson previđa ovu apstraktnost – prosto zato što ju je teško prepoznati u njegovom pojmovnom okviru. Naime, ovaj autor je prevashodno zainteresovan za analizu Džoa Kristmasa kao „arhetipskog lika fikcionalnog okruga Joknapatofa“ (Robinson 2003: 119), pri čemu samu Joknapatofu razume u intertekstualnim terminima kao imaginarnu zajednicu i geografiju, mesto presecanja niza tekstova, a Kristmasa kao proizvoda i kreatora brojnih čitanja. Pri takvom tumačenju Kristmasa u (inter)tekstualnom konstruktivističkom pojmovnom okviru, skloni smo da zaboravimo da je reč o književnom liku koji treba verno da predstavlja ljudsko biće, i da samo iz te perspektive postaje vidljiva, i čak bolno prenaglašena njegova nedostatnost u toj ulozi, koju je moguće protumačiti, kao što mi i činimo, kao namernu Foknerovu strategiju kojom pokušava nešto da nam kaže, i to nešto veoma važno.

Na slične opasnosti gubljenja perspektive o ljudskom subjektu u (post)strukturalističkom korišćenju Bahtina ukazuje i Andrea Lešić, samo ne na primeru Bahtinovog hronotopa već dijalogizma. Ona daje istorijsku genezu ovog problema, ukazujući da je Julija Kristeva, koja je predstavila misao Mihaila Bahtina u strukturalističkim krugovima 70-ih godina<sup>170</sup> „pažljivo pokušavala da izbjegne [...] pominjanje još jedne nepristojne riječi, pored istorije, „tog drugog elementa koga je

---

169 Kazin inače Džooovo algorijsko postojanje tumači kao „ultimativnu personifikaciju moderne usamljenosti“ (Kazin 1963: 248), kao dovođenje do ekstrema američke otuđenosti i apstraktnosti. Takođe, po Kazinu, Kristmas je „detached“ i zbog jednodimenzionalnog svođenja njegovog lika na fukciju samodefinisanja (Kazin 1963: 264-265).

170 Upravo na Bartovom seminaru 1966. godine Kristeva je po prvi put predstavila Bahtinove ideje (Lešić 2012: 192).

strukturalizam potisnuo“: ljudskog subjekta” (Lešić 2012: 192), te da je u tu svrhu uvela nov pojam – intertekstualnost. Prema Lešićevoj, „Taj je novi termin trebao da zamijeni Bahtinov pojam dijalogizma, i konceptualna promjena koja je pratila ovu promjenu terminologije vjerovatno je jedan od većih poduhvata intelektualnog prepakiranja i marketinga u novijoj historiji književnoteoretskih ideja“ (193). Lešićeva smatra da je Kristevino tumačenje Bahtina umnogome uticalo na njegovu recepciju u zapadnoj Evropi i da je pojam intertekstualnosti nekritički prihvaćen. Usled toga, kao što ukazuje Lešić, često se možemo sresti sa pogrešnom idejom da su intertekstualnost i dijalogizam sinonimni. (193).<sup>171</sup> Lešićeva ukazuje da Kristevino privilegovanje termina tekst donekle iskrivljuje Bahtinovo gledište i to između ostalog ilustruje pozivajući se na Klejtona i Rofstajna koji primjećuju da „Bahtinovo naglašavanje istorijske jedinstvenosti konteksta svakog iskaza udaljava njegove pojmove od beskrajno širokog i rastućeg konteksta intertekstualnosti. U Kristevinoj upotrebi, presjek tekstualnih površina u književnoj riječi nikada se ne može zaokružiti, on je otvoren za beskonačnu diseminaciju.“ (citirano prema Lešić 2012: 20<sup>172</sup>).

---

171 Lešić se između ostalog poziva na analizu Silije Briton (Celia Britton), da bi pokazala zbog čega intertekstualnost nije zadovoljavajuća zamena za pojam dijalogizma:

„ideja dijaloškog teksta zavisi od ekstenzije značenja riječi 'dijalog', i ona [Silija Briton] identifikuje tri faze ovog proširenja pojma.586 Prva faza je osnovno značenje, gdje „svaki od „glasova“ koji učestvuju pripada nekome ko je prisutan i koji je izraz njegove tačke gledišta“. Apstraktnija upotreba pojma razumijeva „tačke gledišta“ kao „rekli bismo, bestjelesne: svaki glas se može pripisati nekoj referentnoj tački koja više nije osoba, već prilično koherentan skup principa, interesa i stavova“. U završnoj fazi, „dijalog se sastoji samo u međugri različitih nepovezanih glasova, vidljivo različitih, ali čija različita distinktivna obilježja se ne uobličuju kao neki korpus shvatanja – već umjesto toga upućuju na nešto rasplintuji izvorni *kontekst*“.587 Briton primjećuje da Bahtinova ideja dijaloškog teksta „sadrži sva ova tri nivoa dijaloga“.588 Kristevino čitanje njegovih ideja, međutim, uzima samo ovo treće značenje, a pri tome još i dodatno rasplinjava ideju konteksta. Umjesto nivoa na kojima se dijalogizam može odigravati, ono što nam ostaje jesu tekstualne plohe. Kristevino tumačenje Bahtinove teorije doslovno joj oduzima treću dimenziju, ne dozvoljavajući vertikalnu integraciju nivoa na kojima se dijalogizam može manifestovati. (Lešić 2012: 210).

172 Clayton, Jay and Eric Rothstein, 1991, „Figures in the Corpus“, *Influence and Intertextuality in Literary History*, ed. by Jay Clayton and Eric Rothstein, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 3–36.

## 6. Hronotop u *Dok ležah na samrti*<sup>173</sup>

### 6.1. Konkretni i simbolički prostor i figuralnost u *Dok ležah na samrti*

Ubrzo nakon svog modernističkog prvenca, *Buke i besa*, Fokner je objavio roman koji mu je bio tematski i formalno sličan, i možda još radikalnije eksperimentalan – *Dok ležah na samrti*<sup>174</sup>. U njemu su takođe osvetljeni disfunkcionalni porodični odnosi, ali za razliku od *Buke i besa*, gde je propadanje aristokratske porodice kroz generacije predstavljeno hronološki ispretumbanim narativom i fragmentiranom radnjom, u *Dok ležah na samrti* postoji jasno definisana radnja podređena hronološkom sledu – pogrebno putovanje siromašnih brđana rešenih da sahrane preminulu majku u njenom rodnom gradu, koje se pretvara u neobični „herojski“ podvig. Jedan od aspekata u kojima je ovaj roman formalno eksperimentalniji od *Buke i besa* jeste smelije poigravanje sa žanrovskom formom, usled čega ga je teško žanrovski odrediti. Navodeći odlike koje ga čine srodnim epu, tragediji, komediji i drami, ali i odlike koje iste ove žanrove parodiraju Andre Bleikasten zaključuje da *Dok ležah na samrti* transcendira ove podele i odlučuje da ga ipak svrsta u žanr romana shvaćenog bahtinovski – romana kao negacije žanra, kao najplastičnijeg žanra koji se opire žanrovskim kasifikacijama. On pri tom naglašava i prevratničku crtu ovog opiranja, koju je Bahtin inače razradio otkrivajući veze romana sa narodnom smehovnom kulturom srednjeg veka.

Po neobuzdanoj raznolikosti njegovih stilova, njegovom velikodušnom spajanju glasova i raspoloženja, naglasku na nekongruentnosti, pribegavanju ironiji, humoru i parodiji, kao i po njegovim temama i motivima – uzajamnom delovanju rođenja i smrti, ludila i skandala, toposu „izokrenutog sveta“ – *Dok ležah na samrti* jasno učestvuje u ovoj tradiciji nepoštovanja autoriteta. (Bleikasten 1990: 3972)

---

173 Ovaj deo teze objavljen je (u skraćenoj verziji) u časopisu *Philologia Mediana* br 7. Naslov članka je „Umetnički prostor u romanu *Dok ležah na samrti*“ (Mladenović 2015: 279-292).

174 Između objavljivanja ova dva romana, Fokner je napisao prvu verziju *Svetilišta* (vidi Bleikasten 1990: 3656).

Najizrazitije eksperimentalna i modernistička odlika *Dok ležah na samrti* su ipak njegove narativne tehnike. Naime, roman je srodan sa *Bukom i besom* po primeni tehnike toka svesti i po tome što ga na kompozicionom planu čini fragilno jedinstvo niza unutrašnjih monologa koji nisu jasno prostorno-vremenski kontekstualizovani, i u tom pogledu je još radikalniji od Foknerovog modernističkog prvencu. „Jedan za drugim likovi se pojavljuju iz nedefinisanog prostora ili vremena i govore kao da su na praznoj pozornici, pričajući ono što imaju da ispričaju; onda nestaju isto tako iznenada i jednako neobjašnjivo kao što su i došli“ (Bleikasten 1990: 4875-6). Brooks ističe nemogućnost objedinjavanja ovih tačaka gledišta u jednu perspektivu. „Suštinska izolovanost likova nenametljivo je nametnuta činjenicom da je svaki deo romana predstavljen kroz svest određenog lika. Uvek smo u okviru jednog uma, nikada u nekom domenu objektivnosti i zajedničkih vrednosti“ (Brooks 1963: 159). Pored toga, ovi glasovi se često višestruko ogledaju jedan u drugom, i u oba ova aspekta – mnoštvenosti glasova na toj „pozornici“ i njihovoj isprepletenosti sa drugim glasovima, asociraju na Bahtinovu polifoniju<sup>175</sup>. U još jednom pogledu Fokner kao da se priklonio Bahtinovoј poetici – po ograničavanju autorskog glasa. Blekastan primećuje da je u ovom romanu autor „svugde i nigde“ (3770), i detektuje bitan efekat koji Fokner postiže takvim pristupom, između ostalog i time što u velikoj meri suzbija filosofiranje koje je zaštitni znak njegovog stila. Prema Blekastanu, odbijajući da postavlja pitanja i da odagna začuđenost, autor izražava zapanjenost „skandalom života“ (Bleikasten 1990: 4860).

Izmeštanje radnje iz realnog prostora i vremena neki kritičari čitaju i kao modernistički beg u esteticizam. Džon Metjuz<sup>176</sup> napominje da sam *Dok ležah na samrti*

---

175 Doroti Hal smatra da Bahtinov rad može da nam pomogne da shvatimo Foknerov „socijalni formalizam“. „Za Bahtina, kao i za Foknera, književni realizam je manje stvar sadržaja nego stila; realizam leži ne u iluziji neposredovanog predstavljanja, već u prikazivanju društvenih glasova u jeziku“. Kada je reč o *Dok ležah na samrti*, Doroti Hal smatra da Fokner odstupa od mimetičkog realizma u unutrašnjem monologu kako bi prikazao tenziju između unutrašnjeg i javnog sopstva likova (Hale 1989: 21, fusnota).

176 U članku „*As I Lay Dying in the Machine Age*“ Džon Metjuz istražuje veze između književnog modernizma i odnosa proizvodnje i potrošnje u modernim i postmodernim oblicima kapitalizma, kao i različitih vidova socijalne dezintegracije koji su proizvod modernizacije, a otkrivaju se u tekstu. Pri tom se oslanja na Adornovu teoriju i njegovu tezu da se „nerazrešeni antagonizmi realnosti pojavljuju u umetnosti prurušeni u imanentne probleme umetničke forme“ (Adorno prema Matthews 1992: 86).



„identifikuje jedan važan referentni okvir svoje modernističke estetike kada Darl opisuje kovčeg svoje majke položen na drvenim nogarima u gorućoj Gilespijevoj štali, koji mu ‘liči na kakav kubistički insekt‘“ (Mathews 1992: 72). Prema Metjuzu, Darlova primedba nas ohrabruje da „radikalni perspektvizam i antimimetički apstrakcionizam romana tumačimo kao Foknerov pokušaj književnog kubizma“, ali takođe ilustruje i „egzorcizam realnog“ u ovom Foknerovom romanu (72). On međutim dodaje da Darlova sudbina na kraju romana figurativno ukazuje na Foknerovu kritiku ovog modernističkog impulsa koji „integriše kompleksne realnosti sveta u apstraktne strukture“ (90). Prema Metjuzu, tom implicitnom kritikom Fokner je odagnao „strogo estetski impuls svog modernizma“ da bi se pripremio za „kritički, samorefleksivni“ modernizam koji nalazimo u njegovim kasnijim romanima, u kojima se u većoj meri bavi društveno-istorijskom realnošću.

Dok sa *Bukom i besom* deli ovo povlačenje iz društveno-istorijske realnosti, *Dok ležah na samrti* ga dovodi do ekstrema, što se može ilustrovati već jednostavnom činjenicom da roman ne sadrži ni jedan jedini datum ili godinu, iako se dužina trajanja putovanja može vremenski odrediti. Ova vremenska neusidrenost priče olakšava prelaz na bezvremeni plan mita. Takođe, konkretnom prostoru delatne i težačke svakodnevice siromašnih seljaka suprotstavljen je simbolički prostor pogrebnog putovanja na koje kreću u nameri da sahrane Edi Bandren. Dok je prvi naglašeno konkretan i opipljiv i u njega je uronjena svest likova, potonji je takoreći bestelesan, lišen konkretnih senzacija i prisutan u svesti junaka samo kao u nekom magnovenju – prostor u koji su bačeni i u kome mukotrpno napreduju i ne razumevajući ga. Ili, Darlovim rečima: „Produžujemo, krećući se tako sanjivo, tako bunovno, bez svakog pojma o napredovanju, kao da se vreme a ne prostor smanjuje između nas i njega“ (Faulkner 1982: 68). Blekastan ukazuje na činjenicu da su s jedne strane dešavanja u ovom romanu „savršeno definisana u prostoru i vremenu“ (Bleikasten 1990: 3734) – radnja se odvija na trasi od 40-ak milja od kuće Bandrenovih na brdu do gradića Džefersona i traje desetak dana, od Edinih poslednjih sati do dana nakon njenog pogreba, dok sa druge strane, „kako se narativ odvija, napredovanje Bandrenovih postepeno postaje emblem drugih, lako prepoznatljivih trajektorija i prenosa, drugih izmeštanja i drugih otkrića, uključujući čitaočevu sopstvenu avanturu kroz Foknerove reči“ (Bleikasten 1990: 3734). Ova „dvostruka“ situiranost *Dok ležah na samrti* (u realnom i simboličkom prostoru)



dotatno je naglašena njegovom stilskim i tehničkim specifičnostima – između ostalog, kao što smo već pomenuli, narativnom tehnikom mnoštva glasova koji izviru niotkuda. Intenzivnost unutrašnjih psiholoških svetova koje grade u oštrom je kontrastu sa spoljnim planom – šturom komunikacijom lakonskih brđana<sup>177</sup>, što nas nagoni da ove svetove sravnjujemo jednog s drugim na drugim planovima, da njihove odnose zamišljamo u jednom apstraktnom prostoru. Ovakva vizuelizacija unutrašnjeg sveta romana dodatno je podstaknuta njegovom izraženom figuralnošću i metaforičnošću, jer je jezik romana prepun geometrijskih oblika i figura. O'Donel ističe da Dok ležah na samrti „jasno spada u Foknerovu najmetaforičniju prozu“ (O'Donell 1984: 61) i u svom članku „Spektralni put: metafore prenosa u Foknerovom *Dok ležah na samrti*“<sup>178</sup> iznosi tezu da se „nestajući, zavojiti putevi u romanu mogu videti kao metafora za akt metafore u kome se značenje nosi ili prenosi iz jedne tačke u drugu“ (61). O'Donel smatra da putovanje Bandrenovih služi između ostalog i kao metafora za čin zahvatanja realnosti u jeziku i da ilustruje usud jezika koji neprestano teži konačnom značenju i sjedinjavanju sa stvari, iako ne može do nje da dospe. U tekstu romana to je predstavljeno „samorefleksivnom tropologijom“, jer je Fokner stvorio „složeni metaforičan lavirint retoričkih odnosa koji uvek ukazuju na sopstvenu relacionalnost“ (76). Shodno tome, jedino što je smisljeno u svetu romana jeste samo kretanje, dok scena ka kojoj celo putovanje teži – Edina sahrana, namerno nije prikazana.

Baveći se foknerovskim prostorom, Hortenz Spillers<sup>179</sup> se poziva na Hilisa Milera koji primećuje da Fokner ima „snažnu topografsku imaginaciju“ (Miller H. prema Spillers 2004: 536) i ističe da su Foknerove „prostorne prakse“ zasićene „gramatikom motiva“. Ova Foknerova topografija odslikava ljudske prakse uopšte, i uže, pojedinačne karaktere.

Razbijajući alegorijsku homologiju između *mesta* i *persone*, moderni roman uvodi „realnost“ čije specijalizovane analitičke odlike dele ljudsku scenu u

---

177 Kritičari često ističu teškoće Bandrenovih da se uzajamno razumeju. Bruks na primer navodi “Moglo bi se čak tvrditi da svako od Bandrenove dece putuje sam, svako zatvoren u sopstvenoj svesti i nesposoban da komunicira sa drugima” (Brooks 1963: 158).

178 O'Donnell, Patrick. “The Spectral Road: Metaphors of Transference in *As I Lay Dying*” (1984).

179 Spillers, Hortense J. “Topographical Topics: Faulknerian Space” (2004).

disciplinarne „regione“ koji zahtevaju da prostor bude odvojen od govornog subjekta; čini se da modernista Fokner pregovara oko stare podele na nov način stvarajući prozni diskurs koji „govori“ mesto kroz lik i lik kroz mesto, iako njegovi ogromni talenti teže da sakriju na koji način on to radi. (Spillers 2004: 536).

Kao što se može videti iz ovog kratkog pregleda, u analizama tehničkih i formalnih odlika *Dok ležah na samrti*, ali i u analizama simbolike i likova, prepoznat je značaj književnog prostora. Fokner je u ovom romanu izdašno koristio bogate potencijale književnog prostora, zbog čega ćemo u hronotopskoj analizi *Dok ležah na samrti* staviti nešto veći akcenat na prostor nego na vreme. Takođe, u želji da zahvatimo što širi dijapazon funkcionalnosti književnog prostora, zajedno sa Bahtinovom teorijom hronotopa, u analizi ćemo primeniti i teoriju umetničkog prostora Jurija Lotmana. Možda najvažnije Lotmanovo otkriće je da prostorni odnosi u književnom delu mogu i da se odvoje od svog neposrednog sadržaja i da postanu moćan modelativan sistem ili jezik za izražavanje različitih vanprostornih kategorija i odnosa. *Dok ležah na samrti* ćemo analizirati u svetlu nekih od funkcija „prostornog jezika“ koje je prepoznao Lotman. Umesto da služi samo kao pasivno skladište junaka i sižejnih epizoda, prostor se posmatra kao unutrašnja forma koja učestvuje izgradnji likova, sižea i opšteg modela sveta u romanu. Osnovne funkcije „prostornog“ jezika koje ćemo razmatrati su stoga funkcija modelovanja sveta romana, funkcija karakterizacije likova i funkcija strukturisanja sižea romana. Bahtinov hronotop puta korišćićemo u simbiozi sa prostornim shemama koje omogućavaju slikovita objašnjenja strukture narativa, a njegov pojam realističke amblematike da bismo dočarali na koji način su u ovom Foknerovom romanu objedinjene krupne realnosti ljudskog života.

## **6.2. Prostor u funkciji modelovanja sveta romana**

*Dok ležah na samrti, gledah kroz prozor*

Jurij Lotman je prepoznao posebnosti umetničkog prostora koje su se pokazale izuzetno plodnim u teoriji književnosti. Prema njegovoj nemimetičkoj, strukturalnoj koncepciji umetnički prostor ne samo da nije jednak fizičkom prostoru sa kojim je sklona da ga poistoveti naivna čitalačka percepcija, nego nije nužno ni model ovog

fizičkog prostora, već modeluje različite povezanosti slike sveta: vremenske, socijalne, etičke i tako dalje. Ključna osobina umetničkog prostora u ovoj njegovoj funkciji jeste omeđenost. „Prostorna omeđenost... vezana je za pretvaranje prostora od ukupnosti stvari kojima je ispunjen u nekakav apstraktan jezik koji se može koristiti za različite tipove umetničkog modelovanja“ (Lotman 1993: 268). Lotman daje ilustrativan primer sa pejzažom koji se vidi kroz prozor i pejzažom na slici:

U prvom slučaju on se percipira kao vidljivi deo obuhvatnije celine i pitamo se šta je iza pogleda posmatrača. U drugom slučaju, zadržavajući ovu funkciju, on dobija i dodatnu: percipira se kao zatvorena u sebe umetnička struktura, doima se kao da je u saglasju ne sa delom objekta, već sa nekakvim univerzalnim objektom, postaje model sveta. (Lotman 1993: 268).

U Foknerovom romanu *Dok ležah na samrti* jedna od najefektnijih i najčešće variranih scena jeste ona u kojoj Edi Bandren sa svoje samrtničke postelje gleda kroz prozor i nadzire kako njen sin Keš testerise građu za kovčeg u kome će biti sahranjena. Ovaj prizor dominira početnim scenama romana i višestruko je prelomljen kroz svest ostalih likova, služeći, između ostalog, kao korisno sredstvo u njihovoj karakterizaciji i opisu početne situacije. Međutim, čini se da on pored toga ima i mnogo važniju ulogu i da objedinjuje obe funkcije iz Lotmanovog primera s pejzažom. Ne samo da se ovaj prizor percipira kao vidljivi deo obuhvatnije celine dešavanja u kući i ponašanja porodice i suseda dok Edi leži na samrti, već se naslućuje i da on, sam po sebi, ima i simboličko značenje. Prostorna struktura prozora – pogleda simbolizuje, s jedne strane, obavezujući pogled umiruće majke, a s druge, simbolički ulazak u priču/putovanje koje će uslediti. Lotmanovskim jezikom, ovaj četvorougaoi okvir pretvara prizor Kešovog testerisanja u zatvorenu umetničku strukturu – model sveta romana.

Ceo zlosrećni ali nepokolebljiv bandrenovski poduhvat istrajavanja u tome da se pokojnica sahrani u udaljenom Džefersonu uprkos svim nevoljama na putu i osudi zajednice ima smisla samo ako se posmatra kroz okvir ove prostorne strukture koja simbolizuje obavezujući pogled umiruće majke. Takođe, ovaj prizor skriveno, već na prvim stranicama romana, najavljuje i u šta će se čitav bandrenovski poduhvat pretvoriti – u anegdoti iz detinjstva koju u Džuelu evocira Kešovo testerisanje:

To je stoga što stoji tamo, upravo ispod ovog prozora, što kuca čekićem i

testerije oko tog prokletog sanduka. Gde ga ona mora videti. Gde je svaki dah koji ona udiše pun njegovog kucanja i testerisanja, gde je u stanju da ga vidi kako kaže Vidi. Vidi kakav dobar kovčeg pravim za tebe. Rekao sam mu da ide negde na drugo mesto. Kazao sam Blagi Bože želiš li da je vidiš u njemu. Kao kad je bio mali dečak i ona reče da bi probala da gaji malo cveća kad bi imala malo đubriva a on uze sud za pečenje hleba i vrati ga iz štale punog balege. (Faulkner 1982: 13).

Četvorougona struktura kao okvir koji simbolizuje ulazak u priču može se prepoznati i u početnoj sceni romana u kojoj se Džuel i Darl vraćaju sa polja. Već ovde se javljaju četvorougona struktura, prozori i pogled, samo još uvek neakcentovani i vrednosno neobeleženi.

Staza, uglačana stopama i na julskoj žezi pečena tvrdo kao cigla, proteže se pravo poput viska između zelenih redova opraćenog pamuka do skladišta usred polja, gde zaokreće i obilazi ga pod četiri zaobljena prava ugla i ponovo nastavlja poljem, utabana stopama čiji se jasni obrisi postepeno gube. (Faulkner 1982: 7)

Skladište je „čtvrtao“, „sa po jednim širokim prozorom u dva suprotna zida, koji gledaju na prilaze stazi“ (Faulkner 1982: 7).

Kad stižemo do skladišta, ja okrećem stazom što ga obilazi, Džuel, petnaest stopa iza mene, gledajući pravo preda se, jednim jedinim krupnim korakom ulazi kroz prozor [...] i izlazi jednim jedinim korakom kroz suprotni prozor i opet stupa na stazu upravo kada se ja pomaljam iza ugla. (Faulkner 1982: 7).

Već u ovoj sceni nagoveštena su dva ekstremna bandrenovska stava prema ambivalentnom poduhvatu koji ih očekuje: Džuelov akcioni, nereflektovani stav i bespogovorna predanost simbolično su prikazani kao neobaziranje na prepreke i odlučan „ulazak“ u simboličan poduhvat, dok je Darl jedini koji ima distancu u odnosu na slepu bandrenovsku usmerenost na to da se obećanje ispuni po svaku cenu, te je prikazan kako „zaobilazi“ prepreku na putu. Na žalost, kao što se pokazuje kasnije u romanu, odabraće pogrešnu prečicu.

Bandrenovski poduhvat prikazan je krajnje ambivalentno – s jedne strane uokviren jasno artikulisanom osudom zajednice zbog toga što se pretvorio u svoju

suprotnost – bogohuljenje i nepoštovanje prema onome što se smatra dostojnim činom sahranjivanja, a s druge vođen plemenitim, ali nereflektovanim osećanjem dužnosti porodice i obećanjem datim pokojnici. Shodno tome, kretanje u ovom simboličkom prostoru vođeno je iracionalnim faktorima – Ansovom inercijom, Džeulovom plahovitošću, Kešovom bespogovornom vernošću, uspaničenošću Djui Del zbog neželjene trudnoće. Jedini naizgled racionalni pokušaj sagledavanja ambivalentnog bandrenovskog poduhvata čini Darl, ali i ovaj pokušaj izokrenut je u svoju suprotnost – ludilo očajničkim sredstvima kojima je on pokušao da okonča putovanje, ugrožavajući tuđe živote i imovinu. Ovi iracionalni faktori, upravo u svom sadejstvu, nekako okreću točkove bandrenovske zlosrećne zaprege unapred uprkos svim nedaćama.

### **6.3. Prostor u funkciji karakterizacije likova**

#### *Polja teku iz Darlovih očiju*

Još jedna od važnih funkcija umetničkog prostora na koju ukazuje Lotman jeste funkcija karakterizacije likova.

Pošto, kao što smo napomenuli, umetnički prostor postaje formalni sistem za izgradnju različitih, između ostalog i etičkih modela, javlja se mogućnost moralne karakterizacije književnih likova kroz njima adekvatni tip umetničkog prostora koji se već javlja kao svojevrsna dvoplana lokalno-etička metafora. (Lotman 1993: 269).

Lotman tako kod Tolstoja razlikuje „junake svog mesta“ – zatvorenog, statičnog *locusa* i junake otvorenog prostora, a među njima junake puta i junake stepe. Put na primer postaje „moralni linearni prostor“, pri čemu kretanje junaka po njegovoj moralnoj trajektoriji predstavlja uspon ili pad, ili smenjivanje jednog i drugog. Pri tom je važno pomenuti i da je ocena postupaka jednog junaka drugačija od ocene analognih postupaka ličnosti sa drugačijim prostorno-etičkim poljem. Naravno, „treba razlikovati karakter prostora svojstvenog junaku od njegovog realnog sižejnog kretanja u tom prostoru“ (Lotman 1993: 269). Drugim rečima, kod višeplane metaforičnosti prostora treba jasno razlučiti kada se prostor javlja u funkciji modelovanja vanprostornih odnosa, a kada prosto služi kao fizički prostor koji je takođe neophodan priči.

Umetnički prostor romana *Dok ležah na samrti* jasno funkcioniše na više

planova, između ostalog i u funkciji karakterizacije likova. Putovanje Bandrenovih u udaljeni Džeferson da bi ispunili majčin amanet pretvorilo se u mukotrpan i opasan, na momente potpuno iracionalan poduhvat prepun iskušenja – pisac je namerno misiju pokrenutu iz najdubljih moralnih načela pretvorio u nešto što je u očima zajednice u najmanju ruku moralno sporno, a često osuđivano i kao krajnje nepoštovanje i bogohuljenje. U svetlu građenja ove moralne dileme indikativan je poduži Ansov unutrašnji monolog na početku romana, ceo posvećen prokletstvu drumu. Drum, koji prolazi tik uz vrata porodične kuće, Ans krivi za sve nedaće koje su ga snašle u životu – za Kešovu povredu zbog koje je cela porodica propatila, ostavši bez preko potrebnog para muških ruku čitavih šest meseci, za Darlovu neobičnost („hoće da me liše njegovih ruku prosto zato što on gleda svoja posla, prosto zato što su mu oči neprekidno pune polja”, Faulkner 1982: 26), i konačno, za Edinu smrt („Bila je zdrava i krepka kao što su žene ovde bile, dok nije napravljen taj drum“, Faulkner 1982: 27). Pored toga što ga karakteriše kao čoveka nesposobnog da prihvati odgovornost, ceo odeljak ima funkciju i da umanjí, parodira Ansovu kasniju ulogu nosioca putovanja, te da njegovu istrajnost u nemogućoj misiji u većoj meri pripíše njegovoj lenjosti i inerciji koje su takođe u više navrata naglašene, nego plemenitim pobudama. Ovo je odeljak u kome se glava porodice i budući vođa putovanja ujedno prvi put predstavlja i ne može biti slučajno to što je pisac mržnju prema drumu usadio upravo u lik koji će biti glavni nosilac putovanja, savlađivanja prepreka i istrajavanja na drumu.

Već početna scena romana u kojoj se Darl i Džuel vraćaju s polja simbolizuje njihove dijametralno suprotne stavove prema poduhvatu koji ih očekuje prosto različitim načinima na koje oni savlađuju prepreku na putu – jedan zaobilazeći, a drugi prolazeći pravo kroz polomljene prozore skladišta pamuka nasred staze. U sceni prelaska preko potopljenog mosta u nabujaloj reci takođe su jasno naslikani karakteri svih likova. Ans, kao glava porodice, treba da odluči da li da se cela porodica upusti opasan, možda i samubilački poduhvat. Njegov stav je međutim stav neverice i nesposobnosti da se uhvati u koštac sa odlukama i, mada po inerciji nalaže da nastave preko reke, deklamujući kao papagaj obećanje dato Edi, njegove rečenice su u formi kondicionala sa neispunjenim hipotetičkim uslovom – „Kad bi samo stajao [most], mogli bismo se prevesti preko njega“ (Faulkner 1982: 80), a njegov pogled pun neverice i neprihvatanja:

Tako su konačno uspjeli da Ans kaže šta želi da se uradi, i on i devojka i dečak izađoše iz kola. Ali čak i kad smo bili na mostu, Ans je stalno gledao za sobom, kao da je mislio da će možda, kad jednom ne bude u kolima, sve nekako odleteti u vazduh i da će se naći opet tamo u polju a da će ona ležati gore u kući čekajući smrt i da će sve početi iz početka. (Faulkner 1982: 87).

Keš je onaj koji trezveno i usredsređeno sagledava već zadati zadatak, ne dovodeći ga u pitanje, i predlaže najdelotvorniji način da se prepreka savlada. On žali što prošle nedelje nije mogao znati šta ih čeka, inače bi došao unapred i razgledao. Džuel ne razmišlja, nestrpljiv je da već jednom pređe, a kada cela zaprega završi u nabujalnoj reci neustrašivo gleda u oči opasnosti i ne posustaje, upinjući se da vrati konja tamo kuda on, obdaren zdravim razumom, nije hteo da ide. Darl jedini, kao i u drugim spornim situacijama, uprkos beskrajnoj ljubavi prema majci ne sledi zadati amanet nasuprot zdravoj pameti. On učestvuje u zajedničkom prelasku, ali skače u vodu u momentu potapanja zaprege. Kao što je Kora ispravno primetila kada joj je Tal prepričao događaj:

Kad ispričah Kori kako je Darl iskočio iz kola i ostavio Keša da sedi u njima starajući se da ih spase i kako su se kola prevrnula, i kako se Džuel koji je gotovo stigao do obale upinjao da vrati konja tamo kuda on, obdaren zdravim razumom, nije hteo da ide, ona reče – „I ti spadaš među one koji kažu da je Darl čudan, da nema pameti, a on je jedini od njih imao dovoljno mudrosti da izađe iz tih kola“. (Faulkner 1982: 98).

U jednom odsečku unutrašnjeg monologa Džui Del karakteri likova majstorski su naslikani prosto strukturisanjem pogleda usmerenih na drum – Kešova pribranost i promišljenost, Džuelova kruta odlučnost, Darlova pronicljivost:

... Keš lagano okreće glavu ukoliko se približujemo, njegovo blede, prazno, tužno, pribrano i upitno lice prati crvenu i praznu krivinu; pored zadnjeg točka Džuel sedi na konju, gledajući netremice pravo preda se. Polja teku iz Darlovih očiju: one klize sa nepogrešivom tačnošću. Počinju od mojih stopala i penju se duž mog tela do mog lica, i onda mi haljina nestaje: sedim naga na sedištu iznad tromih mazgi, iznad mučnog naprezanja. (Faulkner 1982: 76).

Takođe, prizor Edi Bandren koja nadzire izradu kovčega dominira početnim scenama

romana i Fokner ga između ostalog koristi i kao sredstvo za neke od prvih karakterizacija likova, nanovo i nanovo ga evocirajući vizuelnim i zvučnim sredstvima. Umiruća Edi prikazana je sa očima uprtim u prozor, ujedinjena u naporu izrade kovčega sa svojim sinom Kešom.

Jorgan joj je navučen do brade, iako je vrućina, a samo su dve njene šake i lice napolju. Naslonjena je na jastuk a glava joj je uzdignuta tako da može da gleda kroz prozor, i čujemo ga svaki put kad uzme bradvu ili testeru. Kad bismo bili gluvi, gotovo bismo mogli, posmatrajući njeno lice, da čujemo, da vidimo njega. (Faulkner 1982: 9-10).

Džuel prezire Kešovo shvatanje ljubavi prema majci, ironično evocirajući događaj iz detinjstva kada je sud za pečenje hleba Keš napunio balegom da bi ona mogla da gaji cveće, i ne trpi zvuk te proklete bradve za koju smatra da remeti mir ukućana i Edin mir. Prizor strukturisan pogledom takođe je i izložen pogledu – pokojnica gleda kroz prozor dok drugi gledaju u nju. Na Vernonovu kurtoaznu primedbu o tome da Edi izgleda bolje nego prošle nedelje, Džuel je odbrusio: „Vi morate znati – kaže Džuel. – Prilično često dolazite ovamo da gledate u nju. Vi ili vaši ukućani“ (Faulkner 1982: 15). Nasuprot Kešovoj ljubavi prema majci koju on izražava predanim i neumornim radom na izradi njenog kovčega, Džuelova ljubav prikazana je kao posesivna i silovita:

... ne bi se događalo da svako kopile u okrugu dolazi da bulji u nju jer ako ima Boga, čemu on, kog đavola, služi. Bili bismo samo ona i ja na nekom visokom bregu i ja bih kotrljao stene niz breg na njihove njuške, skupljajući ih i bacajući ih niz brežuljak, njuške i zube i sve podbogom dok se ona ne bi smirila i ne bi se čula ta prokleta bradva. (Faulkner 1982: 14).

Darlov pogled na Edi je pak nežan i suptilan: „Samo je gledao u nju, ne prilazeći čak ni tamo gde bi ga mogla videti i zbog toga se uzбудiti, znajući da ga Ans tera odatle i da je više nikad neće videti. Nije rekao ništa, samo je gledao u nju“ (Faulkner 1982: 20).

#### **6.4. Prostorne sheme u analizi strukture romana**

*Upoznajte se sa gospođom Bandren*

Kritičari su odavno otkrili plodnost primene prostornih shema u analizi Dok ležah na samrti. Vodeći francuski poznavalac Foknera, Andre Blekastan, podvlači



zanimljivu razliku između pravca narativa koji se kreće unapred poput putovanja, i cirkularne organizacije romana koncentrisane oko centralne figure ujedno prisutne i odsutne Edi Bandren. Reč je dakle o opoziciji dve prostorne figure – prave linije i petlje. Blekaskan takođe ističe da cirkularni obrazac ima i tematski značaj i često se javlja u slikama romana, gotovo poput amblema/simbola.

Ako obrazac *Dok ležah na samrti* najpre sugeriše pokretni krug u čijem centru je Edi, on se takođe može opisati i kao serija talasa i virova: kao da je šaka kamenčića bačena u mirnu vodu, talasajući njenu površinu, praveći koncentrične krugove koji se preklapaju i međusobno deluju na neočekivane načine dok se povećavaju. (Bleikasten prema Tredell 1999: 93).

U podrobnijoj analizi prostorna shema se dalje komplikuje – završna situacija koja reprodukuje početnu („Upoznajte se s gospođom Bandren“, Faulkner 1982: 168), samo u drugačijem ključu, narativu naizgled daje oblik duple petlje, ali ne sasvim. Blekaskan konačno zaključuje da se ovo „ponavljanje sa razlikom“ najbolje može dočarati figurom spirale.

*Dok ležah na samrti* nas nosi paklenim kretanjem, ili, tačnije, vuče nadole vrtoglavim uronjavanjem. Kraj narativa približava se svojoj početnoj tački i upravo u tom momentu skreće u stranu. Sve počinje iznova i ništa nije isto kao što je bilo. Kraj romana je lažno obnavljanje (kao što su i Ansovi novi zubi lažni), komičan rasplet koji odjekuje Darlovim ludačkim smehom: u završnom zaokretu prevladava dvosmislenost, a ironija dostiže vrhunac. (Bleikasten prema Tredell 1999: 94.)

Do sličnih uvida se dolazi i sagledavanjem romana kroz prizmu Bahtinove koncepcije, koja prostoru i vremenu takođe prilazi sa jednog formalnog, strukturnog aspekta. Posmatran sa stanovišta Bahtinovog hronotopa, to jest imajući u vidu suštinske uzajamne veze vremenskih i prostornih odnosa, *Dok ležah na samrti* krije u sebi zanimljivu dinamiku. U osnovi sižea je hronotop puta, ali opterećen nanovo i nanovo produžavanom vremenskom linijom. S jedne strane, prepreke na koje nailazi zlosrećna zaprega kao da su su stanju da se beskonačno umnožavaju. Ansovu rekapitulaciju nedaća u susretu sa šerifom naglo prekida Džuel, inače zvuči kao da bi se mogla nastaviti unedogled.

– Staramo se što bolje možemo – rekao je otac. Zatim je ispričao dugu priču o tome kako su morali čekati da se kola vrate i kako je voda odnela most i kako su morali preći osam milja do drugog mosta a i njega je voda bila odnela te su se vratili i preplivali gaz i mazge se utopile i kako su nabavili drugu zapregu i našli put povoljan i morali da obilaze preko Motsona, a onda se onaj sa cementom vratio i kazao mu da učuti. (Faulkner 1982: 132-133).

Nizanje prepreka sledi logiku avanturističkog vremena o kome govori Bahtin i podseća na niz koji se može beskonačno razvući<sup>180</sup>. Sa druge strane, pritisak da se niz okonča pojačava se sa svakom stranicom romana. Nedaće sa kojima se Bandrenovi suočavaju na svom putu za Džeferson, u kojima su često ugroženi životi Edinih sinova, a leš trpi raznorazna fizička sknavljenja, od ispadanja u nabujalu reku do požara, obesmišljavaju čitav poduhvat i izazivaju nestrpljenje da se to mučenje već jednom okonča, zbog čega „ludački“ Darlov pokušaj da zapali zapregu i ne deluje sasvim iracionalan. Među učestalnim slikovitim podsećanjima na trulež i smrt možda je najjača slika o gospođama koje su se rasturile na razne strane sa maramicama na nosu nakon što su Bandrenovi nakratko usput zastali ispred gvoždarnice i šerifom koji poručuje Ansu da što brže zakopa „to stvorenje“.

To stvorenje je već bilo mrtvo osam dana, rekao je Albert. Došli su iz nekog mesta otuda iz okruga Joknapatofa, nastojeći da stignu u Džeferson s time. Moralo je ličiti na komad ukvarenog sira koji je dospeo u mravinjak, u tim rasklimatanim tarnicama za koje su se ljudi, po Albertovim rečima, plašili da će se rasuti u paramparčad pre nego što budu u stanju da ih isteraju iz grada s tim sandukom domaće izrade i još jednim mladićem slomljene noge koji je ležao na jorganu preko sanduka, dok su otac i mali dečak sedeli na sedištu a šerif pokušavao da ih natera da izađu iz grada. (Faulkner 1982: 132).

Dok hronotop puta prirodno nameće analogiju sa pravom linijom, primena jednog drugog Bahtinovog pojma sugerise asocijaciju sa cirkularnom shemom. Naime, u analizi *Dok ležah na samrti* može se uspešno primeniti i Bahtinov pojam realističke amblematike. Ovaj koncept Bahtin ilustruje na primeru uvodne novele iz Petronijevo

---

180 O avanturističkom vremenu kod Bahtina vidi u Bahtin 1989: 205.

*Satirikona* – „O čednoj efeskoj matroni“, u kojoj se neutešna mlada udovica priprema da umre od tuge i gladi na muževljevom kovčegu, ali nakon niza peripetija završava u zagrljaju mladog i veselog legionara koji u blizini čuva krstove sa razapetim razbojnicima. Kako Bahtin pokazuje, siže novele crpe svoju snagu i duboku istinitost iz krupnih realnosti ljudskog života koje su njime obuhvaćene. Sve karike „drevnog kompleksa“ – mrtvački kovčeg – mladost – jedenje i pijenje – smrt – polnost – začecje novog života – smeh – date su u bliskom susedstvu i objedinjene potpuno realnim sižeom, bez ikakve mistike i sublimacije. O ovom moćnom sklopu Bahtin zaključuje:

Pred nama je poseban tip građenja realističkog lika, nastao samo na osnovu korišćenja folkloru. Teško je pronaći termin koji njemu odgovara. Možda se ovde može govoriti o realističkoj amblematici. Čitav sklop lika ostaje realan, ali u njemu su koncentrisani i zgusnuti toliko suštinski i krupni momenti života, da njegovo značenje daleko prevazilazi sva prostorna, vremenska, društveno-istorijska ograničenja; prevazilazi, ipak, ne odvajajući se od tog konkretnog društveno-istorijskog tla. (Bahtin 1989: 350).

Kada govori posebno o jednom od elemenata drevnog kompleksa – o smrti, Bahtina naročito interesuje neposredno susedstvo smrti i smeha, jedenja i pijenja, polne neprijatnosti i sl., kao i odnos između ovih elemenata. Ključna razlika u obradi teme smrti u epohi renesanse i recimo u romantizmu i simbolizmu jeste u tome što je u „veseloj smrti“ renesanse (npr. kod Rablea ili kod Šekspira) naglasak na „zdravom pobjedničkom životu koji uokvirava celinu“, dok se u kasnijim epohama ovo srodstvo između elemenata jedva naslućuje u pozadini, a preovlađuju „goli, bezizlazni i zato jezivi kontrasti“ (Bahtin 1989: 323).

*Dok ležah na samrti* takođe je priča o smrti suštinski sazdana od „elemenata drevnog kompleksa“ u kojoj na kraju pobeđuje život, mada je Fokner u nju utkao dovoljno makabričnih<sup>181</sup> elemenata da nam je često teško da sagledamo pozitivnu celinu. Takođe je bitno to da su elementi povezani realnim sižeom, iako često s

---

181 Makabričan [fr. macabre] = koji podseća ili se odnosi na mrtvaca; mrtvački, jeziv, grozan. (Klajn, Šipka, 2007: 724). Prema Olgi Vikeri, serija katastrofa koje su zadesile Bandrenove postaju izvor makabričnog humora („macabre humor“), jer pogrebno putovanje predstavlja ritual koji se odvojio od svoje simboličke funkcije (Vickery W. Olga prema Tredell 1999: 76).

nevericom gledamo na postupke ove porodice siromašnih brđana sa američkog Juga. Čitalac je naime uglavnom na stanovištu zajednice koja prilazi smrti sa njenog simboličkog aspekta i osuđuje nepoštovanje Bandrenovih prema onome što se smatra dostojnim činom sahranjivanja, dok su Bandrenovi mahom prinuđeni da se bave fizičkim aspektima smrti, bez ikakve sublimacije i mistifikacije. U njihovu delatnu i težačku svakodnevicu tako spadaju razni poslovi koji se na selu moraju obavljati bez obzira na smrt – utovar koji Ans prihvata da sinovi obave da bi zaradili tri dolara, pripremanje večere, muženje krave, izrada kovčega, koji čine da smrt ostaje čvršće utkana u život kao jedan od njegovih sastavnih delova. Pored detabuiziranja smrti naglašavanjem njenog fizičkog aspekta, „uokviravanje životom“ postiže se i time što se u osnovnu sižejnu liniju pogrebnog putovanja upliće mnoštvo drugih motiva i zapleta iz individualnog života likova, između ostalog, motiva polnosti i novog života (neželjena trudnoća Djui Del), snage i mladosti (priča o Džuelu i njegovom konju), smeha (npr. parodiranje Ansovog lika u prikazima komšija). Konačno, farsičan završetak („Upoznajte se s gospođom Bandren“) takođe ne dozvoljava uokviravanje priče motivom smrti i podseća da život ide dalje. Međutim, gomilanje tužnih i tragičnih epizoda (Džuelove rane od požara, Kešova polomljena noga, slanje Darla u ludnicu od strane porodice) iznutra komplikuje priču, preteći da odnese prevagu u ovoj mešavini tragike i humora. Ovo „poigravanje“ sa završetkom, odnosno stalna odlaganja sa neizvesnim krajem, na planu života izazivaju ekvivalentna ironična izneveravanja – Keš koji se suočio sa majčinom smrću svojim predanim radom i drvodeljskim umećem na putu će zamalo izgubiti najpre svoj alat, a potom i nogu, koja mu je, ironično, zacementirana s najvećim neznanjem i nespretnošću; Darl koji nam se na osnovu svojih unutrašnjih monologa pokazuje kao izvanredno lucidan, ironično će, zbog poteza koji u osnovi ima čak i nekog racionalnog opravdanja, biti poslat u ludnicu od strane sopstvene porodice; Djui Del u pokušaju da se reši neželjene trudnoće postaje žrtva pokvarenog farmaceutskog šegrta koji joj nudi lek „klin se klinom izbija“.

Drugim rečima, u priči koja počiva na realnom sižeu i suštinski je sazdana od „elemenata drevnog kompleksa“ (ili, kako ih naziva anglofona kritika – *life fundamentals*), samo jednim skraćivanjem vremenske linije u hronotopu puta dobio bi se izvanredan primer jednostavne („kružne“) realističke amblematike o kojoj govori Bahtin, sa elementima humora koji se zasnivaju na mentalitetu siromašnih gorštaka sa

američkog Juga. Da su Bandrenovi do Džefersona imali da putuju recimo jedan vreli julski dan, bilo bi na njihovom putu tek dovoljno nedaća da naglase tragediju smrti koja je u celini ipak uokvirena životom, ali je „biblijski“ potop iskomplikovao pogrebno putovanje nizom neuspešnih pokušaja zatvaranja kruga, pobjeda smrti nad životom.

Između dve prostorne sheme u organizaciji romana postoji tenzija koju Blekantan slikovito opisuje kao istovremeno dejstvo centrifugalne i centripetalne sile (prema Tredell 1993: 93). Primena bahtinovske pojmovne aparature navodi na sličan zaključak. Centrifugalna sila teži ka beskonačnom, linijskom produženju niza nedaća, dok centripetalna predstavlja pritisak da se krug konačno zatvori, odnosno da se leš dostojno sahrani kako bi život nastavio dalje.

## **6.5. Posebni efekti u modelovanju prostora kod Foknera – „sceničnost“ scene umiranja**

*Crna rasuta kosa Džui Del, njene raširene ruke, grčevito stisnuta lepeza sada nepomična na jorganu koji tamni*

Kako Lotman ističe, jedan od načina koji pomaže da se razbije „iluzija neposredne adekvatnosti realnog i umetničkog prostora“ i da se ovaj potonji sagleda kao „jedna od grana uslovnog jezika umetnosti“ jeste upoređivanje otelovljenja jednog istog sižea sredstvima različitih umetnosti (Lotman 1993: 272). To je ponekad moguće postići i dok se krećemo u jednom te istom medijumu. Neki autori naime pre nego što ovu ili onu scenu pretvore u književni tekst, najpre je zamisle otelovljenu sredstvima neke druge umetnosti – slikarske, pozorišne itd. Lotman daje primer Gogolja koji „takoreći između svog pripovedanja i slike realnog događaja stavlja scenu“. Na taj način, stvarnost se najpre preoblikuje u skladu sa sredstvima te druge umetnosti, a tek onda pretvara u naraciju, „što stvara sasvim osoben jezik prostornih odnosa u književnom tekstu“ (Lotman 1993: 274). Na primer, radnja se koncentriše na nevelikom, jasno omeđenom prostoru, a kretanje junaka takođe je prevedeno na jezik pozorišta – oni ne čine beznačajne pokrete, ti pokreti se pretvaraju u poze, i tako dalje.

Kritika je često ukazivala na uticaj izražajnih tehnika filmske umetnosti na Foknerovo delo i niz scena iz njegovih romana o tome svedoči. U ovom radu osvrnućemo se na „filmičnost“ scene umiranja u *Dok ležah na samrti*. Radnja scene je krajnje usporena i naracija poput filmske kamere prelazi sa jednog lika na drugi

zahvatajući ih u skoro skamenjenim pozama dok nemo stoje pred umirućom Edi, neposredno suočeni s blizinom smrti. „Tata stoji kraj postelje. Iza njegove noge izviruje Vardaman, sa svojom okruglom glavom i okruglim očima i ustima koja počinju da se otvaraju. Ona gleda u tatu;...“ (Faulkner 1982: 33). „Zumiranje“ likova pri sporom, svečanom kretanju naracije prekida se kraćim, obavezno nedovršenim rečenicama, nakon čega se „kamera“ vraća na nemu Edi. Pokušavajući nešto da zauste oni zastaju u pola rečenice, skamenjeni pred činom umiranja. „Čuj Edi – kaže tata – on i Darl su otišli da prevezu još jedan tovar. Mislili su da ima vremena. Da ćeš ih čekati, i da tri dolara, na kraju krajeva.....“; „Mama – kaže ona – mama“ (Faulkner 1982: 33). Usporena naracija koja dočarava strahopoštovanje pred činom umiranja kulminira u potpuno zamrznutom prizoru, nalik na mrtvu prirodu na nekom slikarskom platnu. Zamrzavanje je naglašeno i leksičkim sredstvima (u odeljku se čak i pominju reči „kompozicija“ i „pantomima“).

– Ej, Keše – više ona promuklim, jakim i bolešću nenarušenim glasom. – Ej, Keše!

On diže pogled u ispijeno lice uokvireno prozorom u sutonu. Ova slika je kompozicija celokupnog vremena koje je proteklo otkako je bio dete. On ispušta testeru i diže dasku da je ona vidi, gledajući netremice u prozor gde se to lice nije ni pomerilo. On dovlači drugu dasku, namešta je u odgovarajući položaj i stavlja je pod nagibom na prvu dasku, onako kako će konačno ostati, pokazujući pokretom ruke daske koje još leže na zemlji, dajući pantomimom prazne šake obličje završenog kovčega. Još neko vreme ona ga gleda odozgo iz kompozicije, ni sa prekorom, ni sa odobravanjem. Zatim lice iščezava. (Faulkner 1982: 34).

Nakon ovog zaustavljenog trenutka „izvan vremena“, Edi umire, i naracija (kamera) nastavlja da dostojanstveno kruži po sobi, zahvatajući „poze“ članova porodice skamenjenih u tuzi i bolu.

„– Mama – kaže Djui Del – mama! – Nadnoseći se nad postelju, ruku malo podignutih, dok se lepeza još uvek njihala kao tih deset dana, ona počinje da nariče.“

„Iza tatine noge viri Vardaman širom otvorenih usta i čini se da mu je sva boja lica iscurila na usta, kao da je na neki način zario sopstvene zube u sebe,

sisajući. On počinje lagano da se odmiče od kreveta idući natraške, razrogačenih očiju, bleđa lica koje se gubilo u sutonu kao parče hartije zalepljeno na zidu koji se kruni – i izlazi.“

„Tata se naginje nad posteljom u polutami, njegova pogrbljena silueta zrači sovučastim svojstvom nakostrešene, mrzovoljne uvrede u kojoj se skriva mudrost suviše duboka ili suviše troma da bi se čak zapazila.“ (Faulkner 1982: 34-35).

Pokret i govor uvode se u sliku tek sa ulaskom spoljnog elementa – Keša koji dolazi do vrata, noseći testeru. Tada Ans počinje da govori, ali Keš se, kao da ga ne čuje, zaustavlja u jednom zamrznutom, svečanom momentu opraštanja sa mrtvom majkom. Na isti način i Djuj Del ne kreće odmah da poslušao očevo nalog da pripremi večeru, već se zaustavlja da još jednom upre pogled u majčino lice.

Fokner se u ovoj sceni na izvanredan način poslužio „sceničnošću“ prikaza kako bi dočarao ono što se rečima teško može iskazati – suočavanje sa činjenicom smrti i čovekovo strahopoštovanje pred njom. Sa stanovišta narativne tehnike podsetio nas je da vreme i prostor u umetničkom delu mogu biti različito modelovani u zavisnosti od sadržaja koje autor želi da izrazi i da se stoga i sami mogu posmatrati kao izražajna sredstva ili jedna od komponenti umetničkog jezika koji koristi.

Primenom Bahtinovog hronotopa i koncepcije umetničkog prostora Jurija Lotmana u analizi romana *Dok ležah na samrti* pokazalo se da prostorni odnosi i oblici ispunjavaju nekoliko funkcija – učestvuju u modelovanju sveta romana, karakterizaciji likova, strukturisanju sižea, kao i u postizanju posebnih efekata u pojedinim scenama, poput efekta „sceničnosti“ u sceni umiranja Edi Bandren, koji dočarava religiozni kvalitet trenutka i tugu i strahopoštovanje porodice. Zahvaljujući višeplojnoj metaforičnosti prostornih odnosa i figura u romanu, može se zaključiti da oni igraju važnu ulogu u izgradnji umetničko-ideološkog smisla *Dok ležah na samrti*.

## Zaključak

Cilj ovog naučnog rada u kome smo Bahtinovu teoriju hronotopa primenili u analizi četiri Foknerova romana iz takozvanog „velikog perioda“ nije samo da da doprinos jednom relativno novom, ali perspektivnom pravcu istraživanja u foknerovskim studijama, već i da ga čvršće teorijski zasnuje, pokazujući koje odlike Foknerove književnosti i Bahtinove misli opravdavaju ovaj na prvi pogled neobičan spoj. Rezultat našeg istraživanja, sažet u jednoj rečenici, glasi da duboka srodnost između ova dva mislioca leži u spoju između vremena i forme. U najopštijem smislu, koreni ove intelektualne srodnosti sežu do Bergsona i njegovog uverenja da vreme čini suštinu čovekove istinske prirode i ujedno istinske prirode stvari. Bergson je takođe smatrao da ova istina izmiče moćima ljudske inteligencije, te da od nas zahteva izuzetan intuitivni napor i izmišljanje potpuno novog jezika. Na jednom nivou, Foknerova proza se može čitati upravo kao ispunjenje ovog Bergsonovog zaveštanja. Fasciniran fenomenom vremena i uveren da je ono duboko povezano sa istinom čovekovog i sveopšteg postojanja, Fokner ne samo da je od njega načinio jednu od velikih tema svoje književnosti, već je o njemu neprestano pokušavao da govori i na planu književne forme. A forma je kod Foknera sve. Andre Blekaskan, jedan od renomiranih foknerijanaca i najčuveniji evropski proučavalac Foknera, trasirajući Foknerov književni razvoj od mladalačkih poetskih pokušaja do proznih remek dela američkog modernizma, Foknerov posvećen i novatorski rad na formi tumačio je između ostalog i njegovom željom da dignitet proze uzdigne do onog koji je imala poezija. „A ta ambicija se za Foknera, kao i za Flobera, Džejmsa, Konrada i Džojisa, mogla dostići jedino ukoliko bi proza bila jednako tesno kontrolisana i rigorozno disciplinovana kao i poetski diskurs“ (Blekaskan 1990: 703). U najopštijem smislu eksperimentalnost modernističke proze mogla bi se opisati kao razbijanje kontinuiteta i ustaljenih nizova na svim nivoima (sižea, hronologije, jastva, jezika, stila) i stvaranje novih veza i jedinstava strukturnim sredstvima. Kao što kaže Blekaskan, „ono što je izgubljeno u narativnoj koherentnosti i kontinuitetu, u nekoj meri je povraćeno kompozicionom čvrstoćom“ (712).

Fokner koristi vreme u oba ova impulsa – ono je najvidljivije u raskidu sa hronološkim sledom, ali je takođe tesno upleteno i u strukturne mehanizme kojima se



uspostavlja jedinstvo – poput mitoloških obrazaca, književnih aluzija, ponavljanja slika i simbola, tema i motiva. Foknerova upotreba književnog vremena je tako bogata, a opet formalno tako strogo kontrolisana, da se može reći da se u svakom njegovom delu pomalaju obrisi jedne složene integrišuće strukture koja predstavlja odnos unutrašnjeg vremena romana sa modelom sveta romana. Kada smo se zapitali kako bismo u književno-teorijskom smislu definisali ovu strukturu, uvideli smo da je jedini pojam koji joj je dorastao upravo Bahtinov hronotop.

Kritičari često govore o Foknerovoj „mitologiji vremena“, a da pri tom nije uvek najjasnije šta pod tim podrazumevaju. Hronotop nam je omogućio da ovu i druge kvalifikacije o Foknerovom vremenu stavimo u čvršći analitički okvir. Hronotopska analiza naime omogućava da pomoću prethodno definisanih književno-teorijskih konstrukata (onako kako ih je Bahtin definisao) u jednom okviru obuhvatimo više različitih aspekata Foknerovog dela – npr. prostorno-vremenske odnose, kompoziciona čvorišta, mitološku potku, filofske ideje, jezičko-stilske obrasce, itd. Mehanizam koji nam to omogućava najbolje je objasnio Lotman, pokazujući da jezik prostornih (možemo dodati i vremenskih) odnosa stupa u složene odnose sa drugim jezicima u jednom delu i stvaralaštvu jednog autora i koristi se da izrazi etičke, socijalne, religiozne, mitološke i druge odnose.

S obzirom na sveobuhvatnost hronotopske analize u bahtinovskom ključu, opredelili smo se za detaljne, egzemplarne analize četiri odabrana romana, budući da je priča o glavnim hronotopima svakog od ovih romana nužno uključila i razmatranje njihove (stožerne) uloge u kompoziciji romana, karakterizaciji likova, i pre svega, u umetničko-ideološkom smislu romana. Heurističku plodnost primene hronotopa u analizi odabranih Foknerovih dela dokazali smo time što smo pokazali da ova vrsta analize može da odgovori na ključna pitanja koja su o njima pokrenuta u kritičkoj literaturi.

U analizi *Buke i besa*, romana sa kojim je započela diskusija o Foknerovom vremenu, pošli smo od žanrovske okosnice romana da bismo ispitali hronotop razaranja idile. Analiza je obuhvatila teme koje su ispitivane i u drugim kritičkim pristupima, kao što su jaz između subjektivnog i hronološkog vremena, opozicija između prirode i antiprirode, autentičnih i degradiranih ljudskih odnosa, urušenja tradicije bez ponuđenih alternativnih pogleda na svet, ali je u osnovi imala za cilj da redefiniše prvobitno

„hronotopsko“ viđenje romana koje je inicijalno izneo Sartre i koje je do danas ostalo uticajno u kritičkoj literaturi. Uvažavajući Sartrove uvide o prirodi vremena u *Buci i besu*, stavili smo ih u drugi okvir (hronotop razaranja idile), čime smo omogućili njihovo radikalno drugačije čitanje.

Pokazali smo da Foknerov tretman vremena u *Buci i besu*, pre nego odraz jedne nihilističke metafizike, predstavlja pojačavanje i inoviranje tradicionalnog hronotopa razaranja idile strukturnim i stilskim sredstvima. Svojim u to vreme inovativnim pripovednim postupcima – birajući tehniku toka svesti da prikaže pogled na svet intelektualno hendikepiranog Bendžija i neurotičnog i suicidalnog Kventina Fokner je uspeo da dočara specifičan doživljaj vremena koji na poseban način gradi hronotop razorene idile. Idilični svet koga više nema nije smešten u idealizovanu prošlost početaka i vrhova, već neprestano neočekivano iskrsava u Bendžijevoj svesti, prizvan asocijacijama, i eruptivno izbija u Kventinovoj, provociran njegovim opsesivnim razmišljanjima i izgoneći njegovu sadašnjost.

Opšti utisak koji stvara unutrašnja struktura monologa iz prva dva poglavlja (naizmenični intervali bleska i gubljenja idiličnog sveta) rekreira se, u vidu okvirnog *mise-en-abyme* i na planu kompozicije romana. U analizi sa aspekta Bahtinovog hronotopa razorene idile još jednom se dakle potvrđuje jedinstvo tematike i forme koje je tako genijalno ostvareno u Foknerovom delu, a na koje je prvi ukazao Konrad Ejken<sup>182</sup>. Oštar kontrast između dva vremenska plana – tragične krize od pre dvadeset godina i njenih efekata danas izvanredno je podvučen stilskim i kompozicionim inovacijama *Buce i besa*, koje ujedno dočaravaju dva stadijuma razaranja idile.

U romanu koji po oceni kritičara predstavlja njegovo prvo modernističko remek delo, Fokner je, eksperimentišući sa književnom formom, inovirao i tradicionalni hronotop razaranja idile, karakterističan za porodični roman i roman generacija. Glavne hronotopske celine: idila – razorena idila ovde nisu izgrađene hronološkim sledom, već su iz takoreći namerno izlomljenih delova rekreirane stilskim i strukturnim sredstvima. Naime, u ispretumbanim epizodama koje čine siže romana u prva dva poglavlja se stilskim i strukturnim sredstvima (derealizacijom sadašnjosti u korist prošlosti, mitološkim obrascima, ponavljanjem slika i simbola, tema i motiva) rekreira idilični

---

182 Aiken, Conrad. "William Faulkner: The Novel as Form". (1963).

svet, podriven nostalgijom zbog gubitka, dok se u druga dva prikazuje razorena idila. Inovacije u hronotopu nastaju kao rezultat Foknerovih inovacija na planu romaneskne forme i narativnih tehnika i dodatno su pojačane na tematskom planu, odnosnom likova prema vremenu.

U analizi *Avesalome, Avesalome!* pošli smo do ključnog pitanja ovog romana – formalno-sadržajnog problematizovanja mogućnosti rekonstruisanja prošlosti i pokazali da se ono uspešno može sagledati kroz žanrovsku i hronotopsku vizuru Mihaila Bahtina. Kritičari su saglasni da ovaj Foknerov roman u formalnom pogledu predstavlja smeo eksperiment sa granicama romanesknog žanra, a da bismo sagledali u čemu leži neuhvatljiva smelost i snaga ovog eksperimenta, okrenuli smo se Bahtinovom pokušaju da definiše roman, u opoziciji prema epu. Tenzija između epske i romaneskne forme u *Avesalome* realizovana je na dva plana – kao žanrovska neuklopljenost „epskog“ hronotopa u savremenom romanu i kao tragedija junaka otvorene, nezavršene sadašnjosti u sudaru sa epskom prošlošću, neprobojnom za njega. Nakon što smo pokazali da se motiv susreta/sudara može iskoristiti u dešifrovanju formalne složenosti i umetničko-ideološkog smisla *Avesalome!*, upustili smo se u detaljniju analizu teksta romana, koristeći Batinov hronotop susreta. Analizom smo potvrdili dve postavljene teze: da se jedna od ključnih scena romana najbolje može interpretirati kao hronotop susreta i da upravo ta scena u kompoziciji romana ima stožernu „organizujuću“ funkciju i da takođe pruža ključ za umetničko-ideološki smisao romana.

U analizi *Svetlosti u avgustu* pokušali smo da odgovorimo na dve glavne grupe zamerki upućene ovom romanu, polazeći od pretpostavke da ovi „nedostaci“ nisu plod nemarnosti ili neveštosti, već namerne Foknerove strategije u jednom od njegovih najvećih romana. Naše hronotopsko čitanje uspelo je da Lenin i Kristmasov narativ (koji, kao što je prokomentarisao Klint Bruks, prete da roman rascepe nadvoje) objedini u istom simboličkom ključu, i da ponudi plauzibilno tumačenje kontradiktorne hrišćanske simbolike koja okružuje lik Džoa Kristmasa.

Bahtinov folklorni hronotop uspešno je inkorporirao sve ključne kritičke uvide o Leninom narativu u romanu – manjak individualnosti njenog lika, „bezvremenost“ i reprezentativnost, harmoniju sa prirodom i zaštitu koju uživa u zajednici i, shodno tome, njenu „normativnost“ u odnosu na ostale likove, budući da Lena postaje ideal sa kojim

svesno ili nesvesno upoređujemo sve ostale protagoniste koji su u naglašenom smislu otpadnici od zajednice i žive u nesaglasju s prirodom.

Hronotopu Džoa Kristmasa prišli smo zaobilazno – njegovi obrisi su se postepeno ukazivali pri razotkrivanju kontradiktornosti i tenzija koje u većini tumačenja okružuju Kristmasov lik, te se plauzibilnost hronotopske analize jasno očitavala paralelno sa otkrivanjem nedostataka drugih teorijskih stanovišta sa kojih je pokušana analiza ovog lika. Pokazalo se da Kristmasov lik nosi određeni „višak“ značenja koji ostaje neproziran za većinu interpretativnih pristupa upravo zato što zanemaruju njegovo prenosno ili alegorijsko značenje. Na simboličkom nivou, u karnevalskoj misteriji *Svetlosti u avgustu*, Kristmas je „odabran“ da odigra ulogu tronisanog i svrgnutog karnevalskog kralja i tu svoju ulogu on marionetski izvršava i prepušta se ritualnom „žrtvovanju“ koje mu u skladu s njom sleduje. Sve epizode koje naglašavaju element „čudaštva“ kod Kristmasa – koji je prisutan u blažem obliku još tokom njegovog detinjstva i mladosti kao vid nesnalaženja u svetu i nerazumevanja sveta oko sebe, a kulminira tokom bekstva – imaju za cilj da njegov lik pretvore u jednu vrstu prozne alegorije, odnosno, paralelno sa sudbinom čoveka od krvi i mesa, ovi momenti grade i veoma kompleksno simboličko značenje hronotopa čudaka ili lude. Ovim hronotopom Kristmas je izdvojen iz uobičajenog univerzuma značenja i pripremljen da preuzme ritualnu ulogu tronisanog i svrgnutog kralja u karnevalskoj misteriji *Svetlosti u avgustu*.

*Svetlost u avgustu* zaista slavi život koji opstaje uprkos smrti, večitu smenu i obnavljanje u bazičnom smislu prirodnog poretka, i to na način koji je dalek od bilo kakve religijsko-hrišćanske sublimacije – kroz „materijalno-telesni“ ritual raspeća „karnevalskog kralja“ Džoa Kristmasa, koji je alegorijska inkarnacija nepripadanja zajednici i ljudskom društvu, i čiju otuđenost i otpadništvo je Fokner razradio na više nivoa (kao što smo ilustrovali u radu – od najbazičnijeg smisla nesposobnosti za bliskost i ljubav čak i prema najbližima, do kontradiktornog načina na koji otelotvoruje ideologiju koja je u samim temeljima konkretne južnjačke belaeke zajednice kojoj pripada – kao „crnac“ rasista).

Interpretativna perspektiva koja dozvoljava kontradiktornu hrišćansku simboliku vezanu za Kristmasa, a uz to omogućava i da se oseti povezanost naizgled potpuno raznorodnih pojava, kao što su Lenin i Kristmasov hronotop (koji počivaju na dve linije

narativa koje se čak nigde ne dotiču), jeste karnevalsko-groteskna forma iz književne tradicije grotesknog realizma čije je korene proučio Bahtin u delu *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*.

U analizi romana *Dok ležah na samrti* koristili smo hronotop puta u simbiozi sa prostornim shemama koje omogućavaju slikovita objašnjenja strukture narativa, ali i Bahtinov pojam realističke amblematike koji uspešno dočarava način na koji su u ovom Foknerovom romanu objedinjene krupne realnosti ljudskog života. Analiza se velikim delom oslanjala i na uvide ruskog semiotičara Jurija Lotmana o umetničkom prostoru kao o sredstvu umetničkog modelovanja i jednoj od komponenti opšteg jezika kojim govori umetničko delo.

U hronotopskim analizama odabranih Foknerovih romana prostor i vreme su razmatrani kao integralan deo unutrašnjeg sveta i umetničko-ideološkog smisla dela, a višeslojnost njihovog značenja je istraživana u interakciji sa različitim elementima značenja i izraza. Pokazali smo da hronotop u svim razmatranim romanima ima stožerne funkcije i da može da ponudi odgovore na neka od ključnih pitanja pokrenuta u kritičkoj literaturi u vezi sa ovim Foknerovim remek delima. U *Buci i besu* on rasvetljava Foknerovu metafiziku vremena, a u *Avesalome, Avesalome!* služi kao kompozicioni centar i nosi ključ transgresivnog istorijskog i ideološkog smisla romana. U *Svetlosti u avgustu* hronotop premošćava prividnu strukturnu rasepljenost i objašnjava hrišćanski simbolizam koji okružuje Džoa Kristmasa. U *Dok ležah na samrti* pomoću hronotopa otkrivamo koje sve nivoe značenja na sebe preuzimaju prostorni odnosi.

## Bibliografija:

### Primarni izvori:

Faulkner, William. *Buka i bes*. (preveo Božidar Marković). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2001.

Faulkner, W. *Avesalome, Avesalome!*. Prevela Ljubica-Bauer Protić. Beograd: Slovo ljubve, 1978.

Faulkner, W. *Svetlost u avgustu*. (prevela Spomenka Mirilović). Beograd: Prosveta, 1975.

Faulkner, W. *Dok ležah na samrti*. (prevela Ljubica Bauer-Protić). Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad“, 1982.

Faulkner, W. *The Sound and the Fury and As I Lay Dying*. New York: Random House Inc., 1946.

Faulkner, W. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage International, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1990.

Faulkner, W. *Light in August*. London: Vintage, 2000.

### Sekundarni izvori:

Abate, Michelle Ann. "Reading Red: The Man with the (Gay) Red Tie in Faulkner's *The Sound and the Fury*". *Modern Critical Interpretations: William Faulkner's The Sound and the Fury*, edited by Bloom, Harold. New York: Infobase Publishing, 2008.

Abel, Darrel. "Frozen Movement in Light in August". *Twentieth Century Interpretations of Light in August*, edited by David Minter, New Jersey: Englewood Cliffs, N.J, 1969, pp. 42-54.

Abbott, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Aiken, Charles S. *William Faulkner and the Southern Landscape*. Athens : University of Georgia Press, 2009.

Aiken, Conrad. „William Faulkner: The Novel as Form.“ In: Hoffman, Frederick and Vickery, Olga (eds.). *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Edited by New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World Inc., 1963. pp.135-142.

- Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica*. (prevele Nataša Čengić i Nataša Pavlović). Beograd: Plato, 1998.
- Andrews, Karen M. "The Shaping of Joana Burden in *Light in August*". *Pacific Coast Philology*. Vol.26, No.1/2 (July 1991), pp. 3-12.
- Arend, Mary Kate. "Perhaps the Narrator Protests Too Much: Conditional Narration in *Light in August*". *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 25, No. 3 (Fall, 1995), pp. 285-300.
- Arsenijević, Miloš. *Vreme i vremena*. Beograd: Dereta, 2003.
- Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1991.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković ). Beograd: Nolit, 1978.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. (preveo Aleksandar Badnjarević). Beograd: Nolit, 1989.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. (prevela Milica Nikolić). Beograd: Nolit, 1967.
- Bakhtin, M. "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)". In: M. M. Bakhtin, M. Holquist, & C. Emerson (eds.). *Speech Genres and Other Late Essays* (pp. 10 - 59). Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bahtin, Mihail. *Ka filozofiji postupka*. (prevod i napomene Dušan Radunović). Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Bauer, Margaret D. "'I have sinned in that I have betrayed the innocent blood': Quentin's Recognition of His Guilt." *Southern Literary Journal* 32.2 (2000): 70-82.
- Beck, Warren. "William Faulkner's Style". In: Hoffman, Frederick and Vickery, Olga. (eds.) *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World Inc., 1963. pp.142-156.
- Bemong N., Borghart P., etc. (eds.). *Bakhtin's Theory of Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.
- Bevilacqua, Winifred Farrant. "'Let me talk now': Chronotopes and Discourse in The Bear". *Journal of the Short Story in English*, March 2004, pp 33-59.
- Bergson, H. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Beograd: NIP Mladost, 1978.

- Bergson, H. *Stvaralačka evolucija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.
- Bjork, Lennart. "Ancient Myths and the Moral Framework of Faulkner's "Absalom, Absalom!"". *American Literature*, Vol. 35, No. 2 (May, 1963), pp. 196-204.
- Bleikasten, A. *The Ink of Melancholy: Faulkner's Novels from the Sound and the Fury to Light in August*. Amazon kindle edition. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Bloom, Harold. (ed.). *Bloom's Modern Critical Views: William Faulkner, New Edition*. New York: Infobase Publishing, 2008.
- Bloom, Harold (ed). *Modern Critical Interpretations: William Faulkner's The Sound and the Fury*. New York: Infobase Publishing, 2008.
- Blotner Joseph. *Faulkner. A Biography*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- Brandist, Craig, Tihanov, Galin. *Materialising Bakhtin: the Bakhtin circle and social theory*. London: Macmillan, 2000.
- Brooks, Cleanth. *William Faulkner, The Yoknapatawpha Country*. New Haven and London: Yale University Press, 1963.
- Brooks, Cleanth. "The Community and the Pariah" In: Minter, David. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Light in August*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1969. pp. 55-70.
- Brooks, Peter. "Incredulous Narration: *Absalom, Absalom!*." *Comparative Literature*, Summer 1982, Volume 34, Number 3. University of Oregon, 1982.
- Bryant, Cedric Gael "Mirroring the Racial 'Other': The Deacon and Quentin Compson in William Faulkner's the *Sound and the Fury*". *Southern Review*; Winter 1993, Vol. 29, Issue 1.
- Booth, C. Wayne. „Introduction to *Problems of Dostoevsky's Poetics*“. In: Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (translated by Caryl Emerson). Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 1984. (p xiii-xxvii)
- Burton, Stacy. "Benjy, Narrativity and the Coherence of Compson History". *Cardozo Studies in Law and Literature*, Vol 7. No.2 (Autumn-Winter, 1995), pp. 207-228.



- Burton, Stacy. "Bakhtin, Temporality and Modern Narrative. Writing "the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute"". *Comparative Literature* 48.1 (1996), pp. 39-64.
- Burton, Stacy. "Rereading Faulkner: Authority, Criticism and *The Sound and the Fury*". *Modern Philology*. May 2001, Vol. 98 Issue 4, pp. 604.
- Burzynska, Anna, Markowski, Michal Pawel. *Književne teorije XX veka*. (s poljskog prevela Ivana Đokić). Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Chase, Richard "The Stone and the Crucifixion: Faulkner's Light in August". In: Hoffman Frederic J. and Vickery Olga W. (eds.) *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State College Press, 1951, pp.205-217.
- Chase, Richard Faulkner's *Light in August*. In: Minter, David. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Light in August*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1969, pp.17-24
- Chesney, Duncan McColl. "Shakespeare, Faulkner and the Expression of the Tragic". *College Literature*, Vol. 36, No. 3 (Summer, 2009), pp. 137-164.
- Cowley, Malcolm. *The Faulkner-Cowley File*. New York: Viking, 1966.
- Dalziel Pamela. "Absalom, Absalom!": the extension of dialogic form." *Mississippi Quarterly*, 45.3 (Summer: 1992), pp. 277-294.
- Delić, Lidija.(ed.) *Aspekti vremena u književnosti: zbornik radova*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2012.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 1995.
- Donnelly, Colleen E. "Compelled to Believe: Historiography and Truth in Absalom, Absalom!". *Style*: Volume 25, No 1, Spring 1991.
- Douglass, Paul. *Bergson, Eliot and American Literature*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1986.
- Duvall, John N. "Murder and the Communities: Ideology in and around "Light in August"". *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 20, No.2. Twentieth Anniversary Issue: II (Winter, 1987), pp 101-122.
- Duvall, John N. and Abadie Ann J. *Faulkner and Postmodernism: Faulkner and Yoknapatapha, 1999*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

- Egan, Phillip J. "Embedded Story Structures in *Absalom Absalom!*". *American Literature* 55.2 (May, 1983): 199-214.
- Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Emerson, Caryl. *All the Same The Words Don't Go Away*. Boston: Academic Studies Press, 2011.
- Fennell, Lee Anne. "Unquiet Ghosts: Memory and Determinism in Faulkner". *Southern Literary Journal*, Spring99, Vol. 31, Issue 2.
- Fowler, Doreen and Abadie Ann J. *Faulkner and Religion*. Jackson and London: University Press of Mississippi, 1991.
- Fowler, Doreen. "The Ravished Daughter: Eleusinian Mysteries in *The Sound and the Fury*". In: Doreen Fowler and Ann J. Abadie. (eds.) *Faulkner and Religion*. Jackson: University Press of Mississippi, 1991.
- Fowler, Doreen. „Revising *The Sound and the Fury*: Absalom, Absalom! And Faulkner's Postmodern Turn“. In: Duvall John N. and Abbadie Ann J. *Faulkner and Postmodernism: Faulkner and Yoknapatawpha 1999*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.pp.95-106.
- Frank Joseph. "Spatial Form in the Modern Novel". In: Alridge, John W. *Critiques and Essays on Modern Fiction*. New York: Ronald Press Co, 1952.
- Friday, Krister. Miscegenated Time: "The Spectral Body, Race and Temporality in *Light in August*". *Faulkner Journal*, Fall2000/Spring2001, Vol. 16, Issue 3. p.41.
- Gable, Harvey L. "Hightower's apotheosis in *Light in August*". *Mississippi Quarterly*, Summer96, Vol. 49, Issue 3, pp.425.
- Geertz, Clifford. *Tumačenje kultura*. (prevela Slobodanka Glišić). Beograd: Čigoja štampa, 1998.
- Gillespie, Stanley R. "Light in Faulkner's 'Light In August'". *Interpretations*, Vol.14, No.2 (Spring 1983), pp. 39-47.
- Gelashvili, Manana. "Sartoris: In Search of a New Form", December 2005. Source: <http://www.literature-study-online.com/essays/william-faulkner.html>
- Gorunović, Bijana. "Kliford Gerc: Antropološka karijera". *Antropologija* 2 (2006). str. 67-88.

- Gray, Richard. *A Web of Words: The Great Dialogue of Southern Literature*. Athens: University of Georgia Press, 2007.
- Hale Dorothy J. "As I Lay Dying's" Heterogenous Discourse." *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 23, No. 1 (Autumn, 1989), pp. 5-23.
- Hlavsa Virginia V. "The Crucifixion in Light in August: Suspending Rules at the Post". In: Doreen Fowler and Ann J. Abadie. (eds.) *Faulkner and Religion*. Jackson: University Press of Mississippi, 1991.
- Hobson, Fred. (ed.). *William Faulkner's Absalom, Absalom!: A Casebook*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003.
- Hoffman, Frederick and Vickery, Olga. (eds.) *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World Inc., 1963.
- Holman, Hugh. "The Unity in Faulkner's Light in August". *PMLA*, Vol.73, No.1 (March 1958), pp.155-166.
- Hubbs, Jolene. "William Faulkner's Rural Modernism". *Mississippi Quarterly*; Summer2008, Vol. 61 Issue 3, pp. 461-475.
- Hungerford, Harold. "Past and Present in Light in August". *American Literature*, Vol.55, No.2 (May 1983), pp.183-198.
- Justus James H. "The Epic Design of Absalom, Absalom!". *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 4, No. 2 (Summer 1962), pp. 157-176.
- Kant, Imanuel. *Kritika čistog uma*. (preveo Nikola Popović). Beograd: Kultura, 1958.
- Kartiganer, Donald M. *The Fragile Thread: The Meaning of Form in Faulkner's Novels*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1979.
- Kartiganer, Donald M. "Faulkner's *Absalom, Absalom!*: The Discovery Of Values." *American Literature* 37.3 (1965): 291-306.
- Kartiganer Donald M. and Abadie Ann J. (eds.). *Faulkner at 100. Retrospect and Prospect. Faulkner and Yoknapatawpha, 1997*. Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- Kartiganer, Donald M. „Faulkner Criticism: A Partial View". *Faulkner Journal*. Fall2000/Spring2001, Vol. 16 Issue 3, p81. 18p.
- Kazin, Alfred. "The Stillnes of Light in August". In: Hoffman J. Frderick i Vickery W. Olga (eds.), *William Faulkner Three Decades of Criticism*. New York and

- Burlingame: A Harbinger book. Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. pp. 232-247
- Kershner R.B. *The Twentieth Century Novel: An Introduction*. Boston, New York: Bedford Books, 1997.
- Keunen, Bart. "Keunen, Bart. Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata". CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2.2 (2000): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1069>
- Kirk, Robert W. "Faulkner's Lena Grouv". *The Georgia Review*, Vol.21, No.1 (Spring 1967),pp. 57-64.
- Klajn i Šipka M. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej, 2007.
- Kleppe, Sandra Lee. "The Chronotope and the South." *Nordlit* 2000; Volum 8. ISSN 0809-1668. pp. 33 – 46.
- Kodat Catherine Gunther. "A Postmodern *Absalom, Absalom!*, a Modern *Beloved*". Carol A Kolmerten; Stephen M Ross; Judith Bryant Wittenberg (eds.) *Unflinching Gaze, Morrison and Faulkner Re-envisioned*. Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- Kodat Catherine Gunther."Faulkner and 'Faulkner"". *American Literary History*, Vol. 15, No. 1 (Spring, 2003), pp. 188-199.
- Kolakowski, Leszek. *Bergson*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1985.
- Kreiswirth, Martin. „Plots and Counterplots: The Structure of *Light in August*". In: Millgate, Michael (ed.).*New Essays in Light in August*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. pp.55-81.
- Kreiswirth, Martin. "Intertextuality, Transference, and Postmodernism in *Absalom, Absalom!*: The Production and Reception of Faulkner's Fictional World". In: Duvall John N. and Abbadie Ann J. *Faulkner and Postmodernism: Faulkner and Yoknapatawpha 1999*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999. pp.109-123.
- Lacey, A.R. *Bergson*. London and New York: Routledge, 1989.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- Lakoff, George and Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

- Lešić, Andrea. *Bahtin, Bart, strukturalizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Levins Lynn Gartrell "The Four Narrative Perspectives in "*Absalom, Absalom!*""  
Source: PMLA, Vol. 85, No. 1 (Jan., 1970), pp. 35-47.
- Lind, Ilse Dusori. "The Design and Meaning of *Absalom! Absalom!*". *PMLA*, Vol. 70, No. 5 (Dec., 1955), pp. 887-912
- Longley, John L, Jr. "Joe Christmas: The Hero in the Modern World". In: Hoffman, Frederick and Vickery, Olga. (eds.) *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World Inc., 1963. pp. 265-278.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. "Porijeklo fabule u svjetlu tipologije". Beker, Miroslav. (ur.). *Savremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada, Liber, 1985.
- Lotman, J.M. "Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi." *III program Radio Beograda*, br. 96-99 (1993): str. 263-310. Beograd.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Semiosfera*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Lowe, John. "The Fraternal Fury of the Falkners and the Bundrens". *Mississippi Quarterly*. Fall2001, Vol. 54 Issue 4, pp.595-624.
- Lurie, Peter. "Faulkner's Literary Historiography: Color, Photography, and the Accessible Past". *Philological Quarterly* 90.2/3 (2011): 229-253.
- Marić, Sreten. *O Prustu i Fokneru*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, 2003.
- Matthews, John T. "As I Lay Dying In The Machine Age". *Boundary 2* 19.1 (1992): 69-94.
- McElderry, B.R. Jr. "The Narrative Structure of *Light in August*". *College English*, Vol. 19, No. 5 (Feb.1958), pp.200-207.
- McHale, Brian. „Postmodernistička proza 1“, *Delo* 35 (1989), 4-5, 275-294 .
- McHale, Brian. "Afterword: Reconstructing Postmodernism." *Narrative* 3 (2013): 357.
- McHaney Thomas L. "William Faulkner" In: Kopley Richard. (ed.) *Prospects for the Study of American Literature: A Guide for Scholars and Students*. New York: New York University Press. pp. 297-309.

- Messerli, Douglas. "The Problem of Time in "The Sound and the Fury": A Critical Reassessment and Reinterpretation". *The Southern Literary Journal*, Vol. 6, No. 2 (Spring, 1974), pp. 19-41.
- Milenković, Miloš. "Postmoderna teorija etnografije." *Antropologija* 2 (2006). pp 44-66.
- Millgate, Michael (ed.). *New Essays in Light in August*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Millgate, Michael. "'A Novel: Not an Anecdote': Faulkner's Light in August". In: Millgate, Michael (ed.). *New Essays in Light in August*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp.31-55.
- Minter, David. (ed.) *Twentieth Century Interpretations of Light in August: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, Inc., 1969.
- Minter, David. *Faulkner's Questioning Narratives: Fiction of his Major Phase 1929-42*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Mladenović D. Svetlana. "Umetnički prostor u romanu *Dok ležah na samrti*". *Philologia Mediana* 7 (2015). pp. 279-292.
- Morgan, Charles B. "THAT WAS WHAT THE WORD MEANT": The Seed Of A Reading Of Light In August." *Mississippi Quarterly* 55.3 (2002): 361.
- Morson, Gary Soul, Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Morson, Gary Soul. "Bakhtin, Genres, and Temporality". *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change (Autumn, 1991), pp. 1071-1092. In: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/469079> . Accessed: 26/02/2014 03:00
- Morson, Gary Soul. "Strange Synchronies and Surplus Possibilities: Bakhtin on Time". *U: Slavic Review*. Vol. 52, No 3 (Autumn, 1993). str 477-493.
- Morrison, Sister Kristin. "Faulkner's Joe Christmas: Character Through Voice". *Texas Studies in Literature and Language*. Volume II, No 4. Winter 1961, 419-443
- Nocić, Vladimir i Nocić, Jasmina. "Modalna logika i logika fikcije". *Theoria: Časopis Srpskog filozofskog društva*, god. 56 (2013), br. 4, str. 47-62.

- Noth, Winfried. "Yuri Lotman on metaphors and culture as self-referential semiospheres". *Semiotica* 161– 1 / 4 (2006), 249-264.
- O'Donnell, George Marion. "Faulkner's Mythology". In: Hoffman, Frederick and Vickery, Olga. (eds.) *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World Inc., 1963. pp.82-93.
- O'Donnell, Patrick. "The Spectral Road: Metaphors of Transference in *As I Lay Dying*". *Papers In Language and Literature* 20 (1984): 69
- Oklopčić, Biljana. "Constituting Elements of Faulkner's Yoknapatawpha: Mirroring of the Actual in the Apocryphal". *Americana*. Volume II, Number 2, Fall 2006.
- Peck A.Charles, Hamblin W. Roberts. (eds.) *A Companion to Faulkner Studies*. Westport CT: Greenwood Press, 2004.
- Phelan, James. "*The Sound and the Fury* (1929): Portrait Narrative as Tragedy". In: Phelan, James. *Reading the American Novel 1920-2010*. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2013.
- Porter, Carolyn. "The Problem of Time in *Light in August*". *Rice University Studies* 61 (1975): 107-125.
- Powel, Brittany R. "Don Quijote de Yoknapatawpha: Cervantine Comedy and the Bakhtinian Grotesque in William Faulkner's Snopes Trilogy". *Comparative Literature Studies*, Vol. 43, No. 4 (2006) pp. 482-497.
- Proštić, Svetozar. *Bahtin i hrišćanstvo*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.
- Pryse, Marjorie. "Textual Duration Against Chronological Time: Graphing Memory In Faulkner's Benjy Section." *Faulkner Journal* 25.1 (2009): 15-46.
- Puillon, Jean. "Time and Destiny in Faulkner". *A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Penn Warren, pp 79 –86. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1966.
- Radošević, Dragana R. *Slike američkog Juga u delima Vilijama Foknera*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet, 2016.
- Radunović, Dušan. *Rani Bahtin*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Reid, Allen. *Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman*. New York & London: Garland Publishing, 1990.
- Rio-Jelliffe, R. "'Absalom, Absalom!' as Self-Reflexive Novel". *The Journal of Narrative Technique* , Vol. 11, No. 2 (Spring, 1981), pp. 75-90



- Robinson, Owen. "Liable to be anything": The Creation of Joe Christmas in Faulkner's "Light in August." *Journal of American Studies*, 37 (2003), I, pp. 119-133.
- Robinson, Owen. *Creating Yoknapatawpha: Readers and Writers in Faulkner's Fiction*. New York and London: Routledge, 2006.
- Roggenbuck, Ted. "'The way he looked said hush': Benjy's mental Atrophy in *The Sound and the Fury*." *Mississippi Quarterly*; Summer/Fall 2005, Vol. 58 Issue 3/4, pp. 581-593.
- Russel, Bertrand. *Istorija zapadne filozofije*. Beograd: Kosmos, 1962.
- Sanchez Noriega Ruth Maria. "A Bakhtinian Reading of William Faulkner's *As I Lay Dying*." *Revista de Estudios Nortamericaonos*, No 6 (1998), pp. 51-67.
- Sartre, Jean Paul. "Povodom 'Buke i besa': temporalnost kod Foknera". *Šta je književnost*. Beograd: Nolit, 1984.
- Scarpino Cinzia. "Chronotopes of Law in William Faulkner's Novels, 1930-1939." *Altre Modernita.*, N.15 – 05/2016, pp.97-119.
- Sheperd, David. "A Feeling for History? Bakhtin and 'The Problem of Great Time'" *SEER*, Vol. 84, No. 1, January 2006.
- Scholz F. Bernhard. "Bakhtin's concept of 'Chronotope': The Kantian Connection". In: Sheperd, David. *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*. Lodon and New York: Routledge, 1998.
- Singal, Daniel Joseph. "All Things Become Shadowy Paradoxical". In: Bloom, Harold (ed). *Modern Critical Interpretations: William Faulkner's The Sound and the Fury*. New York: Infobase Publishing, 2008, pp. 81-111.
- Slabey, Robert M. (1969). Myth and Ritual in Light in August. *Izvor: Texas Studies in Literature and Language*, Vol.2, No 3 (Autumn 1960), str. 328-349.
- Spillers, Hortense J. "Topographical Topics: Faulknerian Space". *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Cultures* 57.4 (2004): 535-68.
- Stevenson, Randall. *Modernist Fiction: An Introduction*. London: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Storhoff, Gary. "Faulkner's Family Crucible: Quentin's Dilemma". *Mississippi Quarterly*. 51:3-4 (1998).



- Storhoff, Gary. "Jason's Role-Slippage: The Dynamics of *Alcoholism in The Sound and the Fury*". *Mississippi Quarterly*; State College, Miss. 49.3 (Summer 1996): 519.
- Sundquist, Eric. "*Absalom, Absalom!* and the House Divided". In: Hobson, Fred. (ed.). *William Faulkner's Absalom, Absalom!: A Casebook*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003
- Suvin, Darko. "On Metaphoricity and Narrativity in Fiction: The Chronotope as the Differentia Generica". *SubStance* 14.3 (1986): 51-67.
- Suvin, Darko. "Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space". *Poetics Today*, Vol. 8, No 2 (1987): 311-334.
- Te, Ma. "Who Was The Woman?": Feminine Space and The Shaping of Identity in *The Sound And The Fury*." *Faulkner Journal* 28.2 (2014): 39-52.
- Thadious, Davis. "The Signifying Abstraction: Reading 'the Negro' in *Absalom, Absalom!*". In: Hobson. In: Hobson, Fred. (ed.). *William Faulkner's Absalom, Absalom!: A Casebook*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003
- Thomson, Lawrence. "Mirror Analogues in *The Sound and the Fury*". In: Hoffman, Frederick and Vickery, Olga. *William Faulkner: Three Decades of Criticism*. Edited by New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World Inc., 1963. pp. 211-225.
- Tihanov, Galin. *The Master and the Slave*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- Trefzer, Annette and Abadie, Ann J. *Faulkner and Mystery*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Tobin, Patricia. "The Time of Myth and History in *Absalom Absalom!*". *American Literature* 45.2 (May, 1973): 252-270.
- Tredell, N. (ed.). *William Faulkner: The Sound and the Fury and As I Lay Dying*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Urgo, Joseph R. "*Absalom, Absalom!*: The Movie. *American Literature*, Volume 62, Number 1, March 1990. pp. 56-73.
- Urgo, Joseph R. "The Yoknapatawpha Project: The Map Of A Deeper Existence." *Mississippi Quarterly* 57.4 (2004): 639-655.
- Vickery, Olga. "Faulkner and the Contours of Time". *The Georgia Review*, Vol.12, No. 2 (SUMMER – 1958) pp 192-201.

- Vickery, Olga. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation*. Louisiana State University Press, Baton Rouge: 1964.
- Vickery, Olga W. The Shadow and the Mirror: *Light in August*. In: Minter, David. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Light in August*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1969. pp. 25-42.
- Vidan, Ivo. *Romani struje svijesti*. Zagreb: Školska knjiga, 1971.
- Vlasov, Eduard. "The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial forms in Mikhail Bakhtin's Works". *Canadian Slavonic Papers*, Vol.37, No 1/2 March-June 1995, 37-58.
- Vukčević, Radojka. *Fokner i mit: Mitološki motivi u Foknerovom pripovedanju*. Pogorica: Univerzitet Crne Gore, 1997.
- Weinstein, Philip. "Faulkner's Mysteries of Race and Identity". In: *Faulkner and Mystery*, edited by Trefzer, Annete and Abadie, Ann J. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- West, Ray, Jr. and Faulkner. "Faulkner's "Light in August": A View of Tragedy". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 1, No. 1 (Winter, 1960), pp. 5-12.
- Warren, Robert Pen. "Faulkner: The South, the Negro and Time." *Faulkner: A Collection of Critical Essays*, edited by *Robert Penn Warren*, Englewood Cliffs, N.J: Prentice, 1966, pp 251-271.
- Wulfman, Clifford E. "The Poetics Of Ruptured Mnemosis: Telling Encounters In William Faulkner's *Absalom, Absalom!*." *Faulkner Journal* 20.1/2 (2004): 111-132.
- Wynne, Carolyn. "Aspects of Space: John Marin and William Faulkner". *American Quarterly*, Vol. 16, No. 1 (Spring, 1964), pp. 59-71.
- Zender, Karl. "Faulkner and the Power of Sound". *PMLA*, Vol. 99, No. 1 (Jan., 1984), pp. 89-108.
- Zink, Karl E. "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose". *PLMA*, Volume LXXI, June 1956, No 3, pp 285-301.

## **Biografija**

Svetlana Mladenović (devojačko prezime Minić) rođena je 12. 10. 1976. godine. Osnovnu školu i gimnaziju završila je u Jagodini. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu u Beogradu, odsek Filozofija i na Filološkom fakultetu u Beogradu, odsek Anglistika. Od 2002. godine bavi se usmenim i pisanim prevodjenjem na engleski jezik. Radila je na nizu međunarodnih projekata, a od 2011. godine zaposlena je kao prevodilac u Narodnoj banci Srbije. Doktorske studije upisala je na Filološkom fakultetu 2010. godine.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Светлана Младеновић

број уписа 10012 / Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Хронологија у великим романима Вилијема Фокнера из циклуса о Јокнапатофи

- 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, 3. 7. 2017.

Светлана Младеновић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Светлана Младеновић

Број уписа 10012 / Д

Студијски програм ДАС: Модул књижевност

Наслов рада Хронотопи у великим романима Вилијема Фокнера из циклуса о Јокнапатофи

Ментор Проф. др. Радојка Вукчевић

Потписани Светлана Младеновић

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.

Потпис докторанда

У Београду, 3. 7. 2017.

Светлана Младеновић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Хронотопи у великим романима Вилијема Фокнера из циклуса о Јокнапатофи

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, 3. 7. 2017.

Александра Младеновић

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.