



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
DOKTORSKE STUDIJE JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI

**ANALIZA I INTERPRETACIJA
ROMANA *GRETHEN* AUTORKE
RUT BERGER**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor:
Prof. dr Julijana Beli-Genc

Kandidat:
Milica Pasula

Novi Sad, 2013. godine

**UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET**

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Milica Pasula
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Julijana Beli-Genc, redovni profesor
Naslov rada: NR	Analiza i interpretacija romana <i>Gretchen</i> autorke Rut Berger
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2013.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	8 poglavlja / 257 stranica / 5 slika / 3 tabele / 153 reference
--------------------------	--

Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti, Nemačka književnost
Naučna disciplina: ND	Naratologija
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Rut Berger, <i>Grethen</i> , savremeni nemački roman, naratologija, koncept vremena i prostora, analiza radnje, figure, istorijski roman, psihološki roman, roman o zločinu, „ženski“ roman
UDK	
Čuva se: ČU	
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Ova disertacija posvećena je istraživanju romana <i>Grethen</i> sa osnovnim ciljem da se ukaže na njegovu višeznačnost i višeslojnost, kao i da se interpretiraju rezultati dobijeni njegovom analizom sa određenih metodoloških polazišta.</p> <p>Rad je strukturisan u šest većih celina. U poglavlju o pripovedanju ukazuje se, primenom Ženetovog pristupa narativnom diskursu, na smenjivanje nulte i interne fokalizacije, kao i na prisustvo i višestruke kombinacije mnogobrojnih tehnika predstavljanja govora i misli naratora i figura.</p> <p>U poglavlju posvećenom prostoru analiziraju se unutrašnji i spoljašnji prostori, njihovi delovi i mesta radnje, tumače se njihove funkcije, kao i njihov značaj za analizu likova.</p> <p>U poglavlju o vremenu ukazuje se na odlike vremenskog redosleda, narativnog tempa i frekventnosti, koje doprinose kasnijem interpretiranju romana.</p> <p>Poglavljje o radnji posvećeno je analizi statičnih i dinamičnih događaja, motivaciji radnje i njenoj kompleksnosti, kao i sagledavanju ovog fenomena sa Šmitovog stanovišta uz primenu teorije mogućih svetova.</p> <p>U poglavlju o figurama analiziraju se i interpretiraju najznačajniji likovi, njihov mogući razvoj i interpersonalni odnosi, kao i funkcije koje imaju u delu.</p> <p>Poslednje poglavljje posvećeno je utvrđivanju</p>

	(sub)žanrovskih odlika romana <i>Grethen</i> , te se ovo književno delo posmatra i interpretira kao istorijski, psihološki, „ženski“ roman, ali i kao roman o zločinu.
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	7. 9. 2012.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: prof. dr Slobodan Grubačić, akademik emeritus, Odsek za germanistiku, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu član: prof. dr Julijana Beli-Genc, redovni profesor, mentor, Odsek za germanistiku, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu član: doc. dr Nikolina Zobenica, Odsek za germanistiku, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Milica Pasula
Mentor: MN	Julijana Beli-Genc, PhD, full professor
Title: TI	Analysis and interpretation of Ruth Berger's novel <i>Gretchen</i>

Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2013.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	8 chapters / 257 pages / 5 pictures / 3 tables / 153 references
Scientific field SF	Literary studies, German literature
Scientific discipline SD	Narratology
Subject, Key words SKW	Ruth Berger, <i>Gretchen</i> , contemporary German novel, narratology, concept of time and space, analysis of action, characters, historical novel, psychological novel, novel of crime, „female“ novel
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>This dissertation is dedicated to exploring the novel <i>Gretchen</i> with the main objective to draw attention to its ambiguity and multilayeredness and to interpret the results obtained from the analysis of the novel starting from the specific methodological points.</p> <p>The paper is structured into six major units. In the chapter on narration it points out by an application of Genette's approach to narrative discourse, the alternation of null and internal focalization as well as the presence of multiple</p>

	<p>combination of many techniques of representation of speech and thoughts of the narrator and the characters.</p> <p>In the chapter dedicated to space the internal and external spaces have been analyzed, their parts and the places of action, their functions have been interpreted and as well as their importance for the analysis of the characters.</p> <p>In the chapter on time it points out the characteristics of time sequence, the narrative pace and frequency which contribute to the later interpretation of the novel.</p> <p>The chapter on the action is devoted to the analysis of static and dynamic events, motivation of the action and its complexity as well as the perception of this phenomenon from the Schmid's point of view, with the use of the possible worlds theory.</p> <p>In the chapter on figures the most important characters have been analyzed and interpreted, their possible development and interpersonal relationships as well as the function they have in the novel.</p> <p>The last chapter is devoted to determining the subgenre features of the novel <i>Gretchen</i> so this literary work has been seen and interpreted as historical, psychological, „female” novel, as well as a novel about the crime.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	7/ 9/ 2012
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	<p>president: Slobodan Grubačić, PhD, Emeritus, Department of German Studies, Faculty of Philology, University of Belgrade</p> <p>member: Julijana Beli-Genc, PhD, Full Professor, Mentor, Department of German Studies, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad</p> <p>member: Nikolina Zobenica, PhD, Assistant Professor, Department of German Studies, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad</p>

Sadržaj

I UVOD.....	1
II PRIPOVEDANJE U ROMANU <i>GRETHEN</i>	6
2.1 TEORIJSKI OSVRT	6
2.1.1 ŠTANCELOVA TEORIJA PRIPOVEDANJA.....	6
2.1.2 ŽENETOV PRISTUP NARATIVNOM DISKURSU.....	9
2.1.2.1 MODUS	11
2.1.2.2 GLAS	13
2.1.3 ŠMITOV MODEL PRIPOVEDAČKE PERSPEKTIVE	16
2.1.4 ALTERNATIVNI NARATOLOŠKI MODELI.....	18
2.1.5 PREZENTOVANJE GOVORA I MENTALNIH PROCESA	19
2.1.5.1 PREZENTOVANJE GOVORA PRIPOVEDAČA I FIGURA.....	20
2.1.5.2 PREZENTOVANJE MENTALNIH PROCESA FIGURA	21
2.1.5.3 MODEL TEKSTUALNE INTERFERENCIJE	23
2.2 NARATOLOŠKA ANALIZA ROMANA <i>GRETHEN</i>	26
2.2.1 PRIMENA ŠTANCELOVOG MODELA.....	26
2.2.2 PRIMENA ŽENETOVOG MODELA	28
2.2.3 ANALIZA PREZENTOVANJA GOVORA I MENTALNIH PROCESA	32
2.2.3.1 ANALIZA PREZENTOVANJA GOVORA PRIPOVEDAČA I FIGURA.....	32
2.2.3.2 ANALIZA PREZENTOVANJA MENTALNIH PROCESA	35
III PRIKAZIVANJE PROSTORA.....	42
3.1 TEORIJSKI OSVRT	42
3.1.1 TEHNIKE PRIKAZIVANJA PROSTORA	46
3.1.1.1 PRIPOVEDANJE PROSTORA.....	47
3.1.1.2 OPIS PROSTORA	47
3.1.2 PROSTOR KAO ELEMENT DIEGEZE	48
3.2 ANALIZA PROSTORA U ROMANU <i>GRETHEN</i>	51
3.2.1 FRANKFURT KAO PROSTOR RADNJE.....	51
3.2.1.1 ZATVORENI PROSTORI KAO MESTA RADNJE	52
3.2.1.2 OTVORENI PROSTORI KAO MESTA RADNJE.....	68
3.2.2 MAJNC KAO PROSTOR RADNJE.....	75
3.2.3 ŠTRASBURG KAO PROSTOR RADNJE/ PROSTOR SEĆANJA	76
IV PRIKAZIVANJE VREMENA.....	79

4.1 TEORIJSKI OSVRT	79
4.1.1 ŽENETOVA NARATOLOŠKA ANALIZA VREMENA.....	79
4.1.1.1 REDOSLED	79
4.1.1.2 TRAJANJE.....	81
4.1.1.3 FREKVENTNOST.....	82
4.1.2 UPOTREBA GLAGOLSKOG VREMENA U NARACIJI	84
4.2 ANALIZA VREMENA U ROMANU <i>GRETHEN</i>	86
4.2.1 ANALIZA TEMPORALNIH ODNOSA	86
4.2.1.1 ANALIZA VREMENSKOG REDOSLEDA.....	86
4.2.1.2 ANALIZA NARATIVNOG TEMPA	90
4.2.1.3 ANALIZA NARATIVNE FREKVENTNOSTI	93
4.2.2 ANALIZA UPOTREBE GLAGOLSKIH VREMENA U ROMANU <i>GRETHEN</i>	96
V RADNJA.....	101
5.1 TEORIJSKI OSVRT	101
5.1.1 MOTIVACIJA RADNJE	102
5.1.2 KOMPLEKSNE RADNJE	103
5.1.3 MODELI RADNJE	105
5.1.4 NOVI MODELI ANALIZE RADNJE: <i>POSSIBLE WORLDS THEORY</i>	106
5.1.5 O ANALIZI POČETKA I ZAVRŠETKA PRIPOVEDANJA.....	107
5.1.5.1 POČETAK PRIPOVEDANJA.....	108
5.1.5.2 ZAVRŠETAK PRIPOVEDANJA	110
5.2 ANALIZA RADNJE U ROMANU <i>GRETHEN</i>	112
5.2.1 ANALIZA DOGAĐAJA.....	112
5.2.1.1 DINAMIČNI DOGAĐAJI.....	113
5.2.1.2 STATIČNI DOGAĐAJI.....	114
5.2.1.3 SLOBODNI I POVEZANI DOGAĐAJI	114
5.2.2 KOMPLEKSNA RADNJA I NJENA MOTIVACIJA.....	115
5.2.3 ANALIZA RADNJE PRIMENOM ŠMITOVOG MODELA.....	118
5.2.4 ANALIZA RADNJE PRIMENOM TEORIJE MOGUĆIH SVETOVA	120
5.2.5 ANALIZA POČETKA I ZAVRŠETKA RADNJE.....	125
5.2.5.1 ANALIZA POČETKA RADNJE	125
5.2.5.2 ANALIZA ZAVRŠETKA PRIPOVEDANJA I RADNJE	127
VI FIGURE.....	130
6.1 TEORIJSKI OSVRT	130
6.1.1 KONCEPCIJA FIGURA	131

6.1.2 KONSTELACIJA FIGURA.....	134
6.1.3 KARAKTERIZACIJA FIGURA.....	135
6.1.4 FUNKCIJA FIGURA	137
6.2 ANALIZA I INTERPRETACIJA LIKOVA U ROMANU <i>GRETHEN</i>	140
6.2.1 SUZANA MARGARETA BRANT	141
6.2.2 PORODICA BRANT	149
6.2.3 PORODICA GETE.....	159
6.2.4 PORODICA BAUER	174
6.2.5 PORODICA VECEL.....	178
6.2.6 TRGOVCI	179
6.2.7 JEVREJI	181
6.2.8 SVEŠTENICI	183
6.2.9 LEKARI.....	184
6.2.10 FRANKFURTSKA GRADSKA VLAST I SUDSTVO.....	188
VII ŽANROVSKE KARAKTERISTIKE ROMANA <i>GRETHEN</i>	193
7.1 ISTORIJSKI ROMAN	193
7.1.1 ISTORIJSKA GRAĐA I IZVORI.....	197
7.1.2 ANALIZA ŽANROVSKIH KARAKTERISTIKA.....	209
7.2 ROMAN O ZLOČINU.....	213
7.3 PSIHOLOŠKI ROMAN.....	220
7.4 „ŽENSKI“ ROMAN	229
VIII ZAKLJUČNA RAZMATRANJA	238
LITERATURA	244

I Uvod

Rut Berger rođena je 1967. godine u Kaselu, a studije je završila u Frankfurtu na Majni, gde i danas živi. U Diseldorfu i Duizburgu doktorirala je iz oblasti hebreistike, koja pored istoriografije predstavlja osnovna polja njenog naučnog, ali i spisateljskog interesovanja. Kao slobodna autorka u početku je pisala dela naučne fantastike, da bi se kasnije orijentisala ka istorijskim romanima čija radnja se prvenstveno odigrava u 18. i 19. veku. Istorijski romani Rut Berger su: *Die Reise nach Karlbud* (2003), *Die Druckerin* (2003), *Miss Lucy Steel* (2005), *Gretchen* (2007) i *Der Seelenarzt* (2010). Godine 2012. izdata je i njena novela pod naslovom *Eisweihnacht*, a sa žanrovskom odrednicom „Eine Wundergeschichte“.

Izdavačka kuća Kindler objavila je roman *Grethen* (*Gretchen. Ein Frankfurter Kriminalfall. Historischer Roman*) 2007. godine. Naredne godine on je doživeo drugo, džepno izdanje, a 2009. i digitalno. Recenzije ovog dela pojavile su se ubrzo nakon objavljivanja prvog izdanja, a izdate su u frankfurtskim, bonskim, saskim, bavarskim, bečkim i salcburškim novinama, kao i u elektronskoj verziji. U pitanju je prevashodno dnevna štampa lokalnog (npr. *Frankfurter Stadtkurier*), ali i regionalnog karaktera (*Frankfurter Rundschau*, *Mittelbayerische Zeitung*, *Main Echo*, *General-Anzeiger*, *Freie Presse*). Dok je magazin *Amica* istakao *Grethen* kao jednu od deset preporučenih knjiga za jul 2007. godine, recenzije u dnevnoj štampi su svoju pažnju prvenstveno usmerile na sporedni lik Volfganga Getea, svrstavajući na taj način ovaj roman u red književnih ostvarenja o životu i delu velikana nemačke književnosti.

Uprkos pozitivnim recenzijama, pohvalama autorkinog stila i odabira građe i tematike, neobjašnjivo je odsustvo interpretacija ovog romana u naučnim istraživanjima. Iz tog razloga ovaj doktorski rad predstavlja pokušaj da se skrene pažnja naučne javnosti na ovo vredno delo savremene nemačke književnosti, kao i da se doprinese njegovom razumevanju i tumačenju. Istraživanje je koncipirano i strukturisano prema osnovnim kategorijama analize i interpretacije romana.

Cilj istraživanja je utvrđivanje naratološko-žanrovskih odlika romana *Grethen*, njihova analiza i interpretacija. Neistraženost ovog književnog dela otvara put ka

mnogobrojnim mogućnostima njegovog sagledavanja, tako da ova doktorska disertacija nastoji da ukaže na njegovu višeslojnost i višeznačnost.

Doktorski rad je strukturisan u šest celina (poglavlja II-VII), koje su posvećene analizi i interpretaciji romana Rut Berger. Analizira se pripovedanje u romanu *Grethen* bazirajući se pritom na najznačajnije teorijske modele naratološke analize: Štancelov, Ženetov, Šmitov, kao i na nove alternativne modele. Ženet u svom pristupu narativnom diskursu prvenstveno poklanja pažnju razlikovanju kategorija modusa i glasa, što njegovu klasifikaciju pripovedača čini preciznijom i sklonom modifikaciji. Iz tog razloga se analizi kategorije naratora prilazi sa Ženetovog stanovišta, sa posebnim naglaskom na pojmu fokalizacije.

Pri analizi predstavljanja misli i govora figura i naratora koristi se tradicionalna terminologija, jer je ona u mnogo većoj meri zastupljena u nauci o književnosti od strukturalističke, a semantičke razlike između njih su krajnje zanemarljive. Analizi ove naratološke kategorije pristupa se primenom Šmitovog modela tekstualne interferencije, jer razlikovanje odlika teksta naratora i teksta figura umnogome doprinosi kasnijoj interpretaciji tekstualnih fenomena poput karakterizacije figura.

Analiza i interpretacija prostora počiva na savremenim teorijskim pristupima ovoj kategoriji, koje odlikuju razilaženja, nekonzistentnost i terminološka problematičnost. Zbog toga se pri analizi koristi spoj različitih terminologija sa ciljem da se ukaže na pojedinačne karakteristike regija, otvorenih i zatvorenih prostora, delova prostora i mesta radnje, interpretirajući povezanost ovih elemenata sa samom radnjom, vremenom i figurama.

Ženetovu terminologiju za analizu vremena odlikuju sistematičnost i jasne kategorije, te se iz tih razloga pokazala kao pogodnija za primenu od tradicionalne. Pojmovi redosleda, trajanja i frekventnosti koriste se kao osnovni elementi naratološke analize temporalnih odnosa u romanu *Grethen*, sa ciljem da se ukaže na modernost ovog dela, kao i savremenost njegovih formi.

Analiza upotrebe glagolskog vremena u naraciji, prvenstveno epskog preterita i prezenta, njihove funkcije i mogućih kombinacije, takođe ima za cilj da potvrdi savremenost romana, kao i poigravanja sa različitim vremenskim nivoima.

Analiza radnje obuhvata utvrđivanje postojanja dinamičnih, statičnih, kao i slobodnih i povezanih događaja, njihove brojnosti i funkcije. Pored toga, analiza motivacije i kompleksnosti radnje pruža uvid u međusobnu povezanost naratoloških koncepcija poput figura, naracije, prostora i vremena, što omogućava sagledavanje romana kao celine, ali i istraživanje pojedinačnih elemenata.

Šmitov četvoročlani model pogodniji je za analizu radnje proznih dela, jer za razliku od ranijih dvočlanih modela, Šmit jasno razlaže koncepciju radnje na kategorije priče i naracije, ali i dalje na prezentovanje ovih fenomena na tekstualnom nivou. Zbog toga se primenom ovog modela mogu razlikovati četiri tekstualna nivoa za čije međusobne odnose se pokazalo da su vredni istraživanja, te je zbog toga ovaj pristup odabran za analizu kompleksne radnje.

S druge strane, teorija mogućih svetova, savremeni pristup popularan u anglosaksonskoj nauci o književnosti, nudi mogućnost tumačenja kompleksne radnje njenim povezivanjem sa zakonima prirode i logike. Zbog toga se Doleželov četvoročlani model primenjuje u analizi romana *Grethen*, jer nudi jedan drugačiji pristup, koji kategoriju radnje približava figurama, povezuje ove elemente i nudi percepciju književnog teksta kao interakcije realnog i fikcionalnog.

Analiza početka radnje izvršena je prema Bonhajmovom i Švarceovom modelu, koji predstavljaju tradicionalni i opšteprihvaćeni pristup ovom fenomenu, dok se završetak istražuje prvenstveno uz pomoć pristupa Konstance Krings, jer njen model omogućava razlikovanje nivoa priče i nivoa diskursa, što predstavlja napredak u preciznosti analize.

Koncepcija, konstelacija, karakterizacija i funkcija figura istražuje se uz pomoć modernih kombinacija tradicionalnog i strukturalističkog pristupa ovim fenomenima. Analiza i interpretacija pojedinačnih figura sprovodi se uz uključivanje interpersonalne, socijalne i psihološke komponente. Istraživanje figura u romanu *Grethen* strukturisano je prvenstveno po porodičnim, ali i po društvenim i konfesionalnim pripadnostima likova, zato što ove socijalne kategorije u velikoj meri determinišu i kontrolišu karakterizaciju i konstelaciju figura.

Roman Rut Berger može se žanrovski odrediti kao istorijski roman, roman o zločinu, psihološki i „ženski“ roman. Ženetovi pojmovi inter- i paratekstualnosti koriste

se zbog svoje jasne definisanosti pri analizi intertekstualnih veza između romana *Grethen* i istorijske građe i izvora. Primenom Niningovog modela, koji nedovoljno izdiferenciranom pojmu istorijskog romana pruža naučnu potporu, detektuje se položaj dela Rut Berger u okviru subžanrovskih skala, kao i stepen fikcionalnosti i odnosa prema istorijskoj građi.

Analizom *Grethen* kao romana o zločinu u fokus istraživanja dospeva motivacija počiniteljke, a interpretiraju se psihološke i socijalne osnove njenih postupaka. Primenom prvenstveno psihoanalitičkog pristupa, koji se kod ove žanrovske analize nameće kao primeren i pogodan, istražuju se mogući interpersonalni razlozi koji su naveli jednostavnu i naivnu devojku da počini čedomorstvo.

Roman Rut Berger se posmatra i kao psihološki roman. Utvrđuje se da li su psihološke karakteristike prisutne u prikazivanju prostora, poigravanju sa vremenom, u radnji, narativnim tehnikama i odabiru određene narativne instance, ali i u karakterizaciji i konstelaciji figura.

Neprecizna koncepcija „ženskog“ romana upotpunjena je pristupom *Grethen* sa feminističkog stanovišta, koje nudi mnogobrojne mogućnosti subžanrovskog definisanja ovog književnog dela: analizira se slika „drugosti“ žene, njena socijalna i rodna uslovljenost, kao i različiti elementi romana koji ga definišu kao „ženski“.

U istraživanju se posvećuje pažnja romanu *Grethen* sa tri metodološka stanovišta. Odabir pristupa proizašao je iz same problematike romana *Grethen*, iz uske povezanosti ovog dela sa istorijskim izvorima, kojih se autorka u velikoj meri pridržava, iz njenog interesovanja za psihološko posmatranje građe, kao i pozicioniranja ženske figure kao centralne. Pri interpretaciji romana *Grethen* koriste se sociološki, psihoanalitički i feministički pristup. Sociološki pristup primenjen je pre svega kod tumačenja likova, prostora, kao i kod opisa žanrovskih karakteristika romana. Interpretaciji se u prvom redu pristupa sa teorijskog stanovišta Pjera Burdijea, sociologa kulture, sa akcentom na pojmovima klase, kapitala, društvenih polja i habitusa. Psihoanalitički pristup upotrebljen je u interpretaciji pojedinih motiva i prostora, kao i pri karakterizaciji i analizi konstelacije likova. Endopoetskom interpretacijom¹ posmatraju se delovi romana u

¹ Up. Peter Dettmering: *Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft*. Eschborn: Verlag Dietmar Klotz, 1981, 7.

okviru granica postavljenih *unutar* književnog dela, pri čemu se ne uzimaju u obzir faktori koji u njemu nisu sadržani (poput biografije autora i vremena nastanka romana). Imajući u vidu osnovni zadatak feminističke psihoanalize – naučno bavljenje individualnom situacijom žene u sveobuhvatnim društvenim odnosima² – analiziraju se i interpretiraju ženski likovi, njihovi međusobni odnosi, kao i muško-ženske relacije sa akcentom na pojmu moći, zatim istorijsko-socijalna pozadina romana i istorijska građa.

S obzirom na plodno tle naratologije, koja se uvek iznova obogaćuje novim modelima, teorijama i aspektima, pri analizi i interpretaciji romana Rut Berger koriste se samo odabrani modeli koji su najzastupljeniji u današnjoj nauci o književnosti. Mogućnosti daljih analiza i interpretacija primenom drugih pristupa, teorija i modela ostaju otvorene za kasnija istraživanja.

² Up. Ursula Baumgardt: *Feministische Psychoanalyse : ‚Der andere Blick‘*. In: Lynn Blattmann et al. (Hg.): *Feministische Perspektiven in der Wissenschaft*. Zürich: Verlag der Fachvereine, 1993, 65-78.

II Pripovedanje u romanu *Grethen*

2.1 Teorijski osvrt

Naratologija (lat. *narrare* = pripovedati), narativika ili teorija pripovedanja bavi se sistematskim istraživanjem i opisivanjem tehnika i metoda pri predstavljanju realnih, ali pre svega fiktivnih događaja u epskom književnom rodu i njegovim vrstama. Naratologija posebnu pažnju posvećuje problematici pripovedača, perspektive i tehnikama pripovedanja, razvijajući pritom tipične kategorije i posebne modele opisivanja, koji se iznova menjaju, često podudaraju, ali i razlikuju, pre svega po pitanju terminologije³.

Naratološka analiza teksta je metoda za istraživanje narativnih postupaka prikazivanja i pripovedačkih strategija.⁴ Prvi korak ka pristupanju naratološkoj analizi proznog teksta jeste odabir određenog modela. U nauci o književnosti prvenstveno su se istakle dve teorije pripovedanja: Štancelova i Ženetova, čije će osnove u kratkim crtama biti prikazane u radu. Međutim, u savremenoj naratologiji postoji tendencija ka kombinovanju ovih modela i njihovom modifikovanju, čemu će se posebno posvetiti pažnja u poglavljima 2. 1. 3 i 2. 1. 4.

2.1.1 Štancelova teorija pripovedanja

Franc Štancel (rođen 1923) je austrijski anglista i teoretičar književnosti, profesor emeritus na Univerzitetu u Gracu. Pod jakim uticajem anglo-američke teorije pripovedanja, on od 50-ih godina 20. veka razvija svoj model i objavljuje dve ključne knjige: *Tipične pripovedačke situacije u romanu (Die typischen Erzählsituationen im Roman, 1955)* i *Teorija pripovedanja (Theorie des Erzählens, 1979)* koja je do sada doživela osam izdanja.

³ Up. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner, ⁸2001, 238.

⁴ Up. Roy Sommer: *Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze*. In: Vera Nünning/ Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler, 2010, 95.

Polazište Štancelove teorije nalazi se u njegovoj tvrdnji da je osnovna odlika epskog teksta postojanje „posrednika“: „Wo eine Nachricht übermittelt oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar.“⁵ Glas pripovedača je po njemu odlika epskih tekstova, koja ih razlikuje od dramskih.

Štancelov model se zasniva na tipičnim pripovedačkim situacijama, koje se mogu objasniti kao specifična konfiguracija sledeća tri konstituenta: osobe, perspektive i modusa. Prvi konstituent – osoba (nem. *Person*) – sadržan je u pitanju „Ko pripoveda?“, a odgovor na ovo pitanje glasi pripovedač, koji se može predstaviti kao samostalni lik ili se može sakriti iza onoga o čemu pripoveda, i na taj način biti nevidljiv čitaocu. Osnovni kriterijum za definisanje osobe koja pripoveda je podudaranje ili nepodudaranje egzistencijalnog prostora (nem. *Identität und Nicht-Identität der Seinsbereiche*) pripovedača i likova.⁶ Kod drugog konstituenta – perspektive (nem. *Perspektive*) – akcentat se stavlja na način na koji čitalac recipira predstavljenu stvarnost. Ova recepcija zavisi od toga, da li se mesto sa koga se pripoveda (nem. *Standpunkt*) nalazi u priči, tj. u glavnom liku ili u centru zbivanja, ili van zbivanja, dakle u pripovedaču koji nije nosilac radnje, već samo svedok ili posmatrač onoga o čemu pripoveda. Na osnovu ovoga Štancel razlikuje unutrašnju i spoljašnju perspektivu (nem. *Innen- und Außenperspektive*), koje karakteriše nejednakost učešća posredničke figure u zbivanjima o kojima pripoveda.⁷ Treći konstituent – modus (nem. *Modus*) – proizvod je mnogobrojnih odnosa i međusobnih uticaja pripovedača i reflektora (nem. *Reflektor*). Štancel smatra da se ono suštinsko narativno predstavlja kroz pripovedača (u njegovoj personalnoj ili nepersonalnoj ulozi) i kroz reflektora, dok modus upravo predstavlja sumu mogućih promena u načinu pripovedanja između ova dva pola.⁸ Dakle, sva tri konstituenta zasnovana su na određenim opozicijama: kod osobe je to opozicija identiteta i ne-identiteta (podudaranja i nepodudaranja egzistencijalnog prostora), kod perspektive se suprotstavljaju pojmovi unutrašnje i spoljašnje perspektive (tj. perspektivizma i aperspektivizma), a kod modusa je prisutna opozicija pripovedača i ne-pripovedača tj. reflektora.

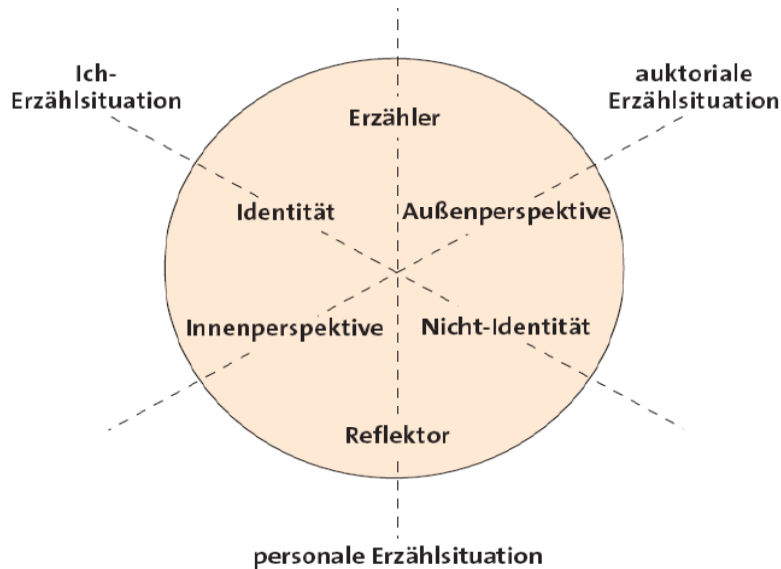
⁵ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, ⁷2001, 15.

⁶ Up. ibid, 70-72.

⁷ Up. ibid, 72.

⁸ Up. ibid, 71.

Konfiguracijom ova tri konstituenta Štancel razlikuje tri tipične pripovedačke situacije: auktorijalnu i personalnu pripovedačku situaciju, kao i pripovedanje u prvom licu. On svaku od ovih pripovedačkih situacija definiše dominacijom jednog od tri konstituenta. Auktorijalnu pripovedačku situaciju (nem. *auktoriale Erzählsituation*) odlikuje prvenstveno afinitet ka spoljašnjoj perspektivi, nepodudaranje egzistencijalnog prostora naratora i likova, kao i prisustvo pripovedača. Za personalnu pripovedačku situaciju (nem. *personale Erzählsituation*) karakteristična je figura reflektora i unutrašnja perspektiva. Pripovedanje u prvom licu (nem. *Ich-Erzählsituation*) prepoznaje se po figuri pripovedača, čiji se egzistencijalni prostor podudara sa prostorom likova, kao i po preovladavanju unutrašnje perspektive (slika 1).



Slika 1: Štancelov krug tipova (nem. *Typenkreis*)⁹

Štancelov šematski prikaz tipičnih pripovedačkih situacija pruža određenu preglednost njegovih osnovnih pojmova (idealnih tipova kod kojih dominira jedan od tri konstituenta) i njihovih međusobnih relacija, ali u isto vreme ne ostavlja mnogo prostora za prelazne i mešovite forme, koje će u romanu 20. veka iz izuzetka prerasti u pravilo.

Dorit Kon, najznačajnija Štancelova učenica, predložiće veliku promenu u krugu tipova koja se odnosi na razliku između modusa i perspektive. Kon se pita, da li je ova

⁹ Vidi: Stanzel, 81. Slika preuzeta sa veb stranice: <http://www.jcmeister.de/eta-grafiken/eta-grafiken.pdf> (24. 8. 2012.)

razlika zaista opravdana, ili interna perspektiva uvek podrazumeva modus reflektora, a eksterna modus naratora. Pokazavši da je modus reflektora sa spoljašnjom perspektivom apsurd, kao i da unutrašnja perspektiva u pripovedačkom modusu predstavlja sumnjivu kombinaciju, Kon zaključuje da termini modus i perspektiva u suštini označavaju isto, te smatra da je pojam perspektive suvišan.¹⁰ Štrazen se nadovezuje na ovu tvrdnju, ali i naglašava da je u pojedinim slučajevima moguće dokazati potrebu za razlikovanjem ova dva pojma.¹¹ Ženet uočava, za razliku od Dorit Kon, suvišnost kategorije modusa, jer smatra da se ovaj termin može redukovati na (njihovim teorijama zajednički) pojam perspektive.¹² Wolf Šmit, nadovezujući se na Kon i Ženeta, potvrđuje nedovoljnu razgraničenost ovih pojmova, ali smatra da se uklanjanjem jednog od njih gubi na kompleksnosti i samim tim se naratološki sistem svodi na dve binarne opozicije. Međutim, prednost ove nove podele je dobijanje četiri jasno definisana tipa, a time ostvarena opozicija ‚auktorijalno‘- ‚personalno‘ više ne opisuje kompleksne pripovedačke situacije, već dve mogućnosti perspektive.¹³

2. 1. 2 Ženetov pristup narativnom diskursu

Žerar Ženet (rođen 1930) je francuski romanista i teoretičar književnosti, čiji strukturalistički pristup naratologiji uslovljava veliki preokret u ovoj oblasti nauke o književnosti 70-ih godina 20. veka. Ženetova razmišljanja o književnosti zasnivaju se na teoriji ruskih formalista, engleskoj novoj kritici, francuskoj tradiciji tematske kritike, kao i na Bartovoj (Roland Barthes) sintezi svih tih iskustava.¹⁴ Njegov ključni rad su *Figure* (*Figures I-V*, 1966-2002), delo koje je u pet tomova izdavano u rasponu od preko četrdeset pet godina. Odabrani delovi iz trećeg toma (*Figures ///*, 1972) prevedeni su na

¹⁰ Up. Dorrit Cohn: *The Encirclement of Narrative : On Franz Stanzel's ‚Theorie des Erzählens‘*. In: *Poetics today* 2 (1981), 157-182.

¹¹ Up. Sven Strasen: *Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 126. Isto vidi: Monika Fludernik: *Erzähltheorie : Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, ³2010, 109.; Matthias Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung : Eine Einführung*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, ²2005, 88-91.

¹² Up. Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010, 248.

¹³ Up. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008, 117-118.

¹⁴ Up. Žerar Ženet: *Figure*. Beograd: Biblioteka Zodijak, 1985, 193.

engleski i nemački jezik kao „diskurs pripovedanja“ tj. „narativni diskurs“ (nem. *Diskurs der Erzählung*), i zajedno sa njegovom knjigom *Nouveau Discours du récit* (nem. *Neuer Diskurs der Erzählung*)¹⁵ predstavlja osnove njegove teorije i referentnu tačku za dalja istraživanja u oblasti naratologije.

Po Ženetu pojam pripovedanja ima tri značenja:

1. Narativna izjava, kao usmeni ili pisani diskurs, koji izveštava o jednom ili o nizu događaja;
2. Pripovedanje kao redosled stvarnih ili fikcionalnih događaja i različite relacije među njima: na taj način ‚analiza pripovedanja‘ znači istraživanje kompleksa sačinjenog od radnji i situacija, koje se posmatraju same za sebe, ne obazirući se na jezički ili neki drugi medij;
3. Pripovedanje kao sam čin naracije.¹⁶

Ženet pokušava da reši višeznačnost ovog pojma tako što svako od navedena tri značenja imenuje novim terminom. Prvo značenje će nazvati pričom (nem. *Geschichte*), drugo prikazom¹⁷ (nem. *Erzählung*), a treće naracijom tj. pripovedanjem (nem. *Narration, Erzählen*).¹⁸

Ženet sistematizuje svoju teoriju podelom knjige *Diskurs der Erzählung* na sledeća poglavlja: „Redosled“ (nem. *Ordnung*), „Trajanje“ (nem. *Dauer*), „Frekventnost“ (nem. *Frequenz*), „Modus“ (nem. *Modus*) i „Glas“ (nem. *Stimme*). Prva tri poglavlja posvećena su odnosima između vremena pripovedanja i vremena o kome se pripoveda¹⁹, poglavlje „Modus“ odnosi se na stepen posrednosti i perspektiviranje pripovedanja, dok se u poglavlju „Glas“ tematizuje sam čin pripovedanja tj. odnos između subjekta koji pripoveda i onoga o čemu pripoveda, kao i između istog subjekta i čitaoca.²⁰

¹⁵ *Diskurs pripovedanja* i *Novi diskurs pripovedanja* su u Nemačkoj prevedeni i izdati zajedno pod naslovom *Die Erzählung*.

¹⁶ Up. Genette, 11-12.

¹⁷ Prevod na srpski je otežan nepostojanjem adekvatne reči. Pojam „Erzählung“ se na srpski prevodi kao „pripovetka“ (književna vrsta) ili „pripovedanje“, pri čemu nijedna od ove dve mogućnosti ne odgovaraju Ženetovoj definiciji termina.

¹⁸ Up. Genette, 12.

¹⁹ Vidi 4. poglavlje: *Prikazivanje vremena*.

²⁰ Up. Matias Martinez/ Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, ⁸2009, 30.

2. 1. 2. 1 Modus

Pripovedati se može sa različitih perspektiva i sa više ili manje isticanja onoga o čemu se pripoveda. *Distanca* (nem. *Distanz*) i *perspektiva* (nem. *Perspektive*) su osnovni načini regulisanja narativne informacije i predstavljaju kategoriju narativnog modusa. Platon u trećoj knjizi svog dela *Država* (grč. *Politeia*) razlikuje dva oblika narativnog modusa: *mimesis* i *diegesis*. Pod pojmom mimesisa on podrazumeva podražavanje direktnog govora likova, dok se diegesis odnosi na govor pripovedača, kod kog je izraženija distanca u odnosu na neposredno predstavljanje govora likova. Henri Džejms (Henry James) i njegovi učenici krajem 19. i početkom 20. veka za iste pojave upotrebljavaju termine *pokazivanje* (engl. *showing*) i *pripovedanje* (engl. *telling*). Ističući nepreciznost ovih pojmova, Ženet se odlučuje za uvođenje kategorija *pripovedanje događaja* (nem. *Erzählung von Ereignissen*) i *pripovedanje reči* (nem. *Erzählung von Worten*). Kod druge vrste pripovedanja, a u odnosu na narativnu distancu, on razlikuje tri forme govora likova (usmenog ili „unutrašnjeg“):

1. *Narativiziran* ili *ispričan govor* (nem. *narrativisierte/ erzählte Rede*) koji karakteriše najveća distanca i koji predstavlja najredukovaniju formu.
2. *Transponovani govor* tj. *diskurs* (nem. *transponierte Rede*), koji se javlja kao *indirektni govor* (nem. *indirekte Rede*), a koji odlikuje veliko prisustvo naratora i koji govor likova integriše u sopstveni govor, dakle interpretira ga u skladu sa svojim stilom. Kao varijantu ove forme, Ženet navodi i *doživljeni govor* (nem. *erlebte Rede*).
3. *Izveštavani govor* (nem. *berichtete Rede*) je karakteristika dramskih tekstova, dakle, direktni govor se integriše u epsko delo. Pod ovom formom on podrazumeva i *unutrašnji monolog* (nem. *innerer Monolog*), za koji predlaže upotrebu pojma *neposrednog govora* (nem. *unmittelbare Rede*).

Perspektiva, kao drugi modus kontrolisanja informacija, najlakše se otkriva odgovorom na pitanje „Ko vidi?“, koje se mora razlikovati od pitanja „Ko govori?“, jer se ono odnosi na kategoriju *glasa*. Perspektiva se u tradicionalnoj naratologiji označava terminom *point of view*, za koji Ženet smatra da je previše vizuelno konotiran i

(pozivajući se na Bruksa i Vorena²¹) ukazuje na prednosti ekvivalenta ‚focus of narration‘, dakle narativni fokus, a sam predlaže pojam *fokalizacije* (nem. *Fokalisierung*).

Ženet razlikuje tri vrste fokalizacije:

1. *Nefokalizovano* pripovedanje ili pripovedanje sa *nultom fokalizacijom* (nem. *unfokalisierte Erzählung/ Erzählung mit Nullfokalisierung*);
2. *Internu fokalizaciju* (nem. *interne Fokalisierung*);
3. *Eksternu fokalizaciju* (nem. *externe Fokalisierung*).

Za nultu fokalizaciju je karakteristično da pripovedač poseduje mnogo više informacija od likova (kao auktorijalni pripovedač u Štancelovoj tipologiji) i može se označiti odnosom $N > F$ ²². Interna fokalizacija ($N = F$) ukazuje na perspektivu likova, a može biti konstantna (nem. *fest*), varijabilna (nem. *variabel*) ili višestruka (nem. *multiple*), u zavisnosti od broja likova koji su fokalni (čija perspektiva se predočava). Eksterna fokalizacija ($N < F$) postala je popularna u proznim delima prve polovine 20. veka, a odlikuje je manjak informisanosti pripovedača, pri čemu čitalac ostaje uskraćen za mnoge informacije i samim tim književno delo dobija zagonetni karakter.²³

Mike Bal, holandska teoretičarka književnosti i Ženetova učenica, posebnu pažnju posvećuje pojmu fokalizacije i prvenstveno smatra da Ženetovo razlikovanje tri vrste ne podleže istim kriterijumima. Razlikovanje nefokalizovanog i interno fokalizovanog naratora nije u količini informacija koje oni poseduju, već u *agentu* (engl. *agent*) ‚koji vidi‘ – dakle, da li je pripovedač taj agent koji vidi više od likova ili je agent pripovedač koji vidi ‚sa‘ likom.²⁴ Mike Bal je pronicljivo uočila ključne nedostatke Ženetove teorije, iako se njegova terminologija već odavno uvrstila u knjige o teoriji književnosti i uveliko se primenjuje na analize književnih dela. Kao poseban doprinos Mike Bal na ovom polju trebalo bi istaći objašnjenje uloge agenta, koji predstavlja medijum između likova i čitaoca, a koji ona naziva ‚fokalizatorom‘ (engl. *focalizer*). Ona time uvodi novu instancu u narativnom nizu, čija promena i varijacije često ne zavise od naratora. Na primer, ako pripovedanje počinje internom, a kasnije se menja u eksternu

²¹ Ženet se poziva na sledeći izvor: Cleanth Brooks/ Rober Penn Warren: *Understanding Fiction*. New York: Prentice Hall, 1943.

²² N = narator; F = figura.

²³ Up. Genette, 103-135.

²⁴ Up. Mieke Bal: *Narration and Focalization*. In: Mieke Bal (Hg.): *Narrative Theory : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume I: *Major Issues in Narrative Theory*. London/ New York: Routledge, 2004, 269-270.

fokalizaciju, focalizator može, ali ne mora da se promeni. Fokalizovanje može biti *uočljivo* (engl. *perceptible*) kada se odnosi na prisustvo eksterne fokalizacije i *neuočljivo* (engl. *imperceptible*) kada karakteriše internu fokalizaciju. Kod fokalizacije se, kao i kod pripovedanja, razlikuju nivoi, čija promena ne mora biti usklađena. Svaka promena u nivou konstituiše književni lik tj. svaka promena u nivou fokalizacije će naglasiti jednu ili drugu figuru. Ovim saznanjem se otvara mogućnost kreiranja tipologije naracija i njenog opisivanja.²⁵

2. 1. 2. 2 Glas

Pod pojmom glasa Ženet obuhvata sve odgovore na pitanje ‚Ko govori?‘. Ova kategorija se veoma teško razlikuje od drugih i u različitim teorijama dolazi do preklapanja pojmova, kao i poteškoća sa razgraničenjem u značenjima: od tradicionalnog *point of view*, pa do poistovećivanja narativne instance sa instancom ‚koja piše‘, pripovedača sa autorom, a čitaoca sa adresatom. Zbog toga se Ženet odlučuje za razlikovanje tri elementa koja su istovremeno prisutna kod pripovedanja: vreme naracije, narativni nivoi i osoba/ lice.

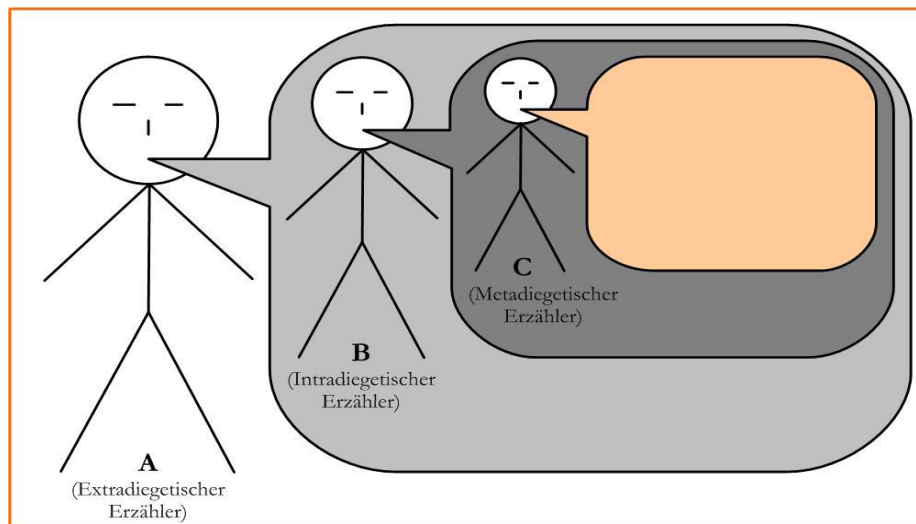
Priča se može pripovedati bez navođenja mesta na kome se odvija, kao i udaljenosti mesta priče i mesta sa kojeg se pripoveda. Međutim, nemoguće je da se ne utvrdi vremenski odnos između vremena naracije i vremena priče, jer se pripovedanje mora vršiti u određenoj temporalnoj formi sadašnjosti, prošlosti ili budućnosti. Vreme naracije (nem. *Zeit der Narration*) iz tog razloga predstavlja ključni i nezaobilazni element svih prozanih dela. Najvažnija temporalna odrednica narativne instance je odnosnog karaktera, ključna je, dakle, njena pozicija u odnosu prema priči. Ženet po ovom kriterijumu razlikuje četiri tipa naracije:

1. *Kasniju naraciju* (nem. *spätere Narration*): klasično pozicioniranje priče u prošlost;
2. *Raniju naraciju* (nem. *frühere Narration*): predikativno pripovedanje, koje je uglavnom u futuru, ali može biti i u prezentu;

²⁵ Up. Bal, 276-286.

3. *Istovremenu naraciju* (nem. *gleichzeitige Narration*): pripovedanje u prezentu koje simultano prati radnju;
4. *Umetnutu naraciju* (nem. *eingeschobene Narration*): pripovedanje je ‚ubačeno‘ između momenata radnje. Ovaj tip je najkompleksniji, jer podrazumeva naraciju sa više instanci: na primer u epistolarnom romanu sa više autora pisama, pri čemu pismo predstavlja i medij pripovedanja i element radnje.

Svaki događaj o kome se pripoveda nalazi se na višem diegetičkom nivou od onog događaja koji je predstavljen u sledećem narativnom aktu, a koji je smešten u prethodni. *Narativni nivoi* (nem. *narrative Ebenen*) se grafički mogu predstaviti šemom inkluzije (vidi sliku 2). Narator prvog stepena (A) označava se kao *ekstradiegetički* (nem. *extradiegetisch*), a narator drugog stepena (B) kao *intradiegetički* (nem. *intradiegetisch*). Svi dalji ‚podređeni‘ pripovedači (C) nazivaju se *metadiegetičkim* (nem. *metadiegetisch*). Na taj način će se narator u sledećem nivou označiti sa ‚metametadiegetičkim‘, zatim ‚metametametadiegetičkim‘ itd.²⁶



Slika 2: Narativni nivoi po Ženetu²⁷

Ovaj Ženetov vid označavanja dovodi do niza poteškoća. Na primer termin ‚metadiegetički‘ uvodi zabunu, jer u njemu prefiks ‚meta‘ označava podređenost umesto

²⁶ Up. Genett, 138-148.

²⁷ Vidi: Ibid, 226. Slika preuzeta sa veb stranice: <http://www.jcmeister.de/eta-grafiken/eta-grafiken.pdf> (24. 8. 2012.)

nadređenost. Takođe, nizanje prefiksa „meta“ u pripovedačkim tekstovima sa više narativnih nivoa pre dovodi do zabune nego do preglednosti.²⁸ Volf Šmit iz ovog razloga nudi pregledniju klasifikaciju i nedvosmisleni terminologiju. On govori o primarnom, sekundarnom, tercijarnom itd. pripovedaču.²⁹

Ženet smatra da pojam *osobe* tj. *lica* (nem. *Person*), koji se ‚odomaćio‘ u naratologiji u kontekstu ‚pripovedanja u prvom/ trećem licu‘, nije dovoljno definisan i samim tim dvoznačan. Prisustvo glagola u prvom licu u okviru jednog narativnog teksta može da ukazuje na dve krajnje različite situacije, koje se u narativnoj analizi moraju razlikovati: pripovedač sam sebe označava kao takvog ili se može poistovetiti sa jednim od likova u priči. ‚Pripovedanje u prvom licu‘ se očigledno odnosi na drugu situaciju. Zbog toga Ženet predlaže razlikovanje između dve vrste pripovedanja: one u kojoj se pripovedač ne nalazi u priči koju pripoveda i one u kojoj je prisutan u priči koju pripoveda. Prvi tip on naziva *heterodiegetičkim* (nem. *heterodiegetisch*), a drugi *homodiegetičkim* (nem. *homodiegetisch*). Mora se istaći da je odsustvo naratora u priči apsolutno, dok njegovo prisustvo ima svoje stepene. Kada je pripovedač ‚zvezda‘ svoje priče, onda se govori o *autodiegetičkom* pripovedaču (nem. *autodiegetisch*), dok, s druge strane, on može biti samo svedok ili posmatrač događaja o kojima pripoveda.

Ženet na osnovu narativnog nivoa (ekstra- i intradiegetički) i odnosa pripovedača prema priči (hetero- i homodiegetički) razlikuje četiri osnovna tipa:

1. *Ekstradiegetičko-heterodiegetički* pripovedač (nem. *extradiegetisch-heterodiegetischer* Erzähler): pripovedač prvog nivoa, koji pripoveda priču u kojoj se sam ne pojavljuje;
2. *Ekstradiegetičko-homodiegetički* pripovedač (nem. *extradiegetisch-homodiegetischer* Erzähler): pripovedač prvog nivoa koji pripoveda priču o sebi;
3. *Intradiegetičko-heterodiegetički* pripovedač (nem. *intradiegetisch-heterodiegetischer* Erzähler): pripovedač drugog nivoa koji pripoveda priču u kojoj se sam ne pojavljuje;
4. *Intradiegetičko-homodiegetički* pripovedač (nem. *intradiegetisch-homodiegetischer* Erzähler): pripovedač drugog nivoa koji pripoveda priču o sebi.

²⁸ Up. Silke Lahn/ Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 2008, 81-82.

²⁹ Up. Schmid: *Elemente der Narratologie*, 85-86.

Svaki od ova četiri tipa pripovedača poseduje određene funkcije. Prva je svakako *narativna funkcija* (nem. *narrative Funktion*) kojoj nijedan pripovedač ne može da okrene leđa, a da pritom ne izgubi status naratora. Druga je *funkcija režije* (nem. *Regiefunktion*) po kojoj je narator zadužen za ,unutrašnju organizaciju‘, dakle za podele, povezivanja i međusobne odnose unutar diskursa. Sledeća je *komunikacijska funkcija* (nem. *Kommunikationsfunktion*) koja se ostvaruje između pripovedača i narativnog adresata (koji može biti prisutan, odsutan ili virtuelan). Četvrta je *potvrđujuća funkcija* (nem. *testimoniale* oder *Beglaubigungsfunktion*) po kojoj pripovedač iznosi stepen preciznosti svojih sećanja ili izvore iz kojih je došao do informacija o kojima pripoveda. Poslednja je *ideološka funkcija* koja se ostvaruje direktnim ili indirektnim ,mešanjem‘ pripovedača u priču u vidu komentarisanja radnje.³⁰

Šmit Ženetovim pojmovima homo- i hetero-, kao i intra- i ekstradiegetički, sa pravom zamera nedostatak sistematičnosti i problematičnost terminologije. On predlaže modifikovanje Ženetove terminologije uvođenjem preciznijih termina: primarni nediegetički pripovedač, primarni diegetički pripovedač, sekundarni nediegetički pripovedač, sekundarni diegetički pripovedač itd.³¹ Šmitova upotreba rednih brojeva i dalje ne pomaže u razrešavanju nepreglednosti, već samo nudi terminološke alternative, tako da je u naratološkim analizama i dalje, uprkos nekim nedostacima, rasprostranjena primena Ženetove klasifikacije.

2. 1. 3 Šmitov model pripovedačke perspektive

Volf Šmit (rođen 1944) je nemački slavista čija knjiga *Elementi naratologije* (*Elemente der Narratologie*) predstavlja neizostavni orijentir za naratološku analizu dela. Pored prezentacije već postojećih teorija, Šmitov doprinos naratologiji ogleda se u uvođenju novih modela, od kojih je posebno značajan model pripovedačke perspektive (nem. *Modell der Erzählperspektive*).

Termin „pripovedačka perspektiva“ Šmit definiše kao kompleks sačinjen od unutrašnjih i spoljašnjih faktora koji služe za razumevanje i predstavljanje događaja. On

³⁰ Up. Genette, 149-170.

³¹ Up. Schmid: *Elemente der Narratologie*, 86-95.

se koristi pojmom „događaja“ (nem. *Geschehen*), a ne „priče“ (nem. *Geschichte*), jer smatra da se perspektiva mora posmatrati na pojedinačnim delovima priče, a ne na celini. Insistiranje na „shvatanju i predstavljanju“ (nem. *Erfassen und Darstellen*) potkrepljuje se argumentom da narator ne predstavlja događaje onako kako ih je on recipirao, već reprodukuje subjektivni doživljaj likova. „Unutrašnji i spoljašnji“ faktori pripadaju različitim parametrima u kojima se fenomen perspektive može na poseban način manifestovati. Šmit razlikuje pet vrsta perspektiva:

1. *Prostorna perspektiva* (nem. *räumliche Perspektive*) odnosi se na mesto od kojeg prevashodno zavisi recepcija pojedinačnih događaja. U klasičnoj naratologiji se ovaj pojam označava sa *point of view*.
2. *Ideološka perspektiva* (nem. *ideologische Perspektive*) obuhvata različite faktore, koji određuju subjektivni odnos posmatrača prema pojavi, a koji je determinisan njegovim znanjem, načinom mišljenja, stavovima, duhovnim horizontom.
3. *Vremenska perspektiva* (nem. *zeitliche Perspektive*) označava distancu između prvobitne percepcije događaja i njegovog kasnijeg shvatanja i prikazivanja. Odlaganjem prikazivanja dolazi često do promene u znanju i mišljenju, dakle, do modifikovanja ideoloških stanovišta.
4. *Jezička perspektiva* (nem. *sprachliche Perspektive*) je termin metaforičkog karaktera, a manifestuje se upotrebom jezičkog registra. Za ovu perspektivu su prevashodno važne oblasti leksike, sintakse i funkcije jezika, a njena analiza je od posebnog značaja za nediegetičko pripovedanje.
5. *Perceptivna perspektiva* (nem. *perzeptive Perspektive*) odnosi se na prizmu kroz koju se događaj posmatra, dakle čijim očima pripovedač vidi svet.

Narator ima dve mogućnosti pri prikazivanju događaja: on može da ga predstavi iz svoje *naratološke* perspektive ili iz perspektive jednog ili više likova (*figuralna* perspektiva). Šmit se zalaže za binarnu opoziciju perspektiva, čiji je rezultat postojanje dve instance u tekstu: pripovedača i lika. On iz tog razloga smatra da u naratologiji nema

mesta za termin „neutralne“ perspektive³², kao ni za postojanje nulte fokalizacije, na čijem postojanju Ženet insistira.³³

2. 1. 4 Alternativni naratološki modeli

U savremenoj naratologiji postoji tendencija ka simplifikaciji ustaljenih teorija (prvenstveno Ženetove i Štancelove) u vidu tabelarnih prikaza i ‚lista‘, koje već postojeću terminologiju variraju ili modifikuju u cilju preglednosti pristupa. **Ansgar Nining** nudi listu opisnih kategorija koje predstavljaju osnovu za teoriju funkcija različitih pripovedačkih instanci.³⁴ Njegova lista nije potpuna, ali sadrži važne kategorije:

Kategorije za diferencijaciju pripovedačkih instanci	Stepeni/ Polovi	
<i>Nivo komunikacije govornika</i>	Ekstradiegetički	Intradiegetički
<i>Prisustvo na nivou figura</i>	Homodiegetički	Heterodiegetički
<i>Stepen involviranosti u događaj o kome pripoveda</i>	Neinvoviran	Autodiegetički
<i>Stepen eksplicitnosti</i>	Neutralan (skriven)	Eksplicitan
<i>Polna pripadnost</i>	Ženski	Muški
<i>Stepen pouzdanosti</i>	Pouzdan	Nepouzdan

Tabela 1: Niningove opisne kategorije za pripovedačke instance³⁵

Prva dva reda tabele sadrže termine iz Ženetove teorije, dok je treći kriterijum (involviranost naratora) preuzet od Suzan Lenser (Susan Sniader Lanser),³⁶ koja razlaže homodiegezu na više mogućih uloga pripovedača. Stepen eksplicitnosti odnosi se na to u kojoj meri je pripovedač ‚vidljiv‘ kao lik, što velikim delom odgovara Štancelovoj kategoriji modusa. Poslednje dve Niningove kategorije su u velikoj meri inovacija. Pitanje pola pripovedačke instance veoma često je ignorisano u naratologiji, jer se smatralo da je suvišno i irelevantno. Međutim, ako Nining insistira na izbegavanju

³² Štancelov termin „neutralne pripovedačke situacije“ spominje se u njegovoj knjizi *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, međutim, u kasnijim radovima on odustaje od njega.

³³ Up. Schmid: *Elemente der Narratologie*, 128-153.

³⁴ Up. Ansgar Nünning: *Funktion von Erzählinstanzen : Analysekatogorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30/4 (1997), 323-49. Nining daje primat pojmu „pripovedačka instanca“ umesto „pripovedač“, jer je skeptičan prema tendenciji antropomorfizacije tekstualnih fenomena.

³⁵ Tabelarni prikaz preuzet iz: Strasen, 130. (prevela M. P.).

³⁶ Up. Susan Sniader Lanser: *The Narrative Act : Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981, 160.

antropomorfizacije tekstualnih fenomena, upitno je zašto uvodi ovu krajnje antropomorfnu kategoriju.

Nepouzdanost pripovedača je pojava sa kojom se često susrećemo kroz istoriju književnosti. Pojam *nepouzdanog naratora* (engl. *unreliable narrator*) potiče od Vejna Buta (Wayne C. Booth).³⁷ Međutim, koncept implicitnog autora (engl. *implied author*), koji je deo Butove teorije, danas se u naratologiji smatra suvišnim.³⁸ Nining kritikuje ovaj pojam i koristi termin nepouzdanog pripovedača, za kojeg navodi mnogobrojne tekstualne odlike: veliki stepen eksplicitnosti, nagomilavanje subjektivnih komentara, monologiziranje, razilaženja u karakterizaciji likova od strane naratora i od strane drugih likova, otvoreno tematizovanje i ubeđivanje u sopstvenu verodostojnost itd. Pored ovih signala u tekstu, od recipijenta se očekuje i određeno znanje i iskustvo kako bi procenio pouzdanost pripovedača: poznavanje književnih i žanrovskih konvencija, pojedinačnih, ali i društvenih vrednosnih i normativnih sistema i dr.

Štrazen smatra da je Niningova lista kategorija pregledna i praktična, kao i da nudi dobru osnovu za interpretacije. Međutim, odabirom ovog pristupa dolazi do mešanja različitih analitičkih nivoa, zato što se odnos kategorija ne može spoznati na osnovu liste.³⁹ Mora se istaći da pojednostavljivanje narativnih modela (koliko god bilo korisno i razumljivije) dovodi do preplitanja analiza površinske i dubinske strukture teksta, te samim tim i do nepotpunih i često pogrešnih rezultata. Međutim, Niningovo proučavanje nepouzdanosti pripovedača svakako je temeljno i doprinosi interpretaciji narativnog teksta.

2. 1. 5 **Prezentovanje govora i mentalnih procesa**

Određivanje pripovedačkih situacija (Štancel), fokalizacije (Ženet) ili perspektive (Šmit) je prvi korak u analizi romana. Pored problematike narativne instance i njenog odnosa prema priči, veoma je važno utvrditi kojim tehnikama se ona služi da bi predstavila tu priču. Pojam „narativnih tehnika“ veoma je širok i obuhvata niz procesa u

³⁷ Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/ London: Chicago University Press, ²1983, 159.

³⁸ Detaljnije o ovoj problematici: Christoph Bode: *Der Roman : Eine Einführung*. Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag, 2005, 261-277.

³⁹ Up. Strasen, 135.

okviru narativnog dela, a može biti i višeznačan. Iz tog razloga ćemo ga zameniti opisnim izrazom ‚prezentovanje govora i mentalnih procesa’.⁴⁰

2. 1. 5. 1 **Prezentovanje govora pripovedača i figura**

Prezentovanje govora je u Ženetovom modelu obuhvaćeno pojmom *distance*, dakle, posrednosti prezentovanja priče. Terminologija koju Ženet predlaže delimično se oslanja na tradicionalnu, a drugim delom je njegova inovacija (vidi poglavlje *Modus*). U nemačkoj naratologiji su se ustalili tradicionalni termini, tako da će oni biti korišćeni za objašnjenje tehnika prezentovanja govora. Različite vrste prezentovanja govora mogu se razlikovati po prisustvu ili odsustvu sledećih elemenata:

- navodnika;
- prelasku iz prvog u treće lice i obrnuto;
- postojanju tzv. *inquit*-formula (lat. *inquit* = on kaže) koje figuru označavaju kao lice koje govori;
- prisustvu tzv. *verbum dicendi* tj. glagola govora (lat. *dicere* = govoriti);
- upotrebi glagolskog načina (nem. *Modus*): indikativ ili konjunktiv.⁴¹

Po Lemertu⁴² termin **ispričani govor** ili *izveštaj o govoru* (nem. *erzählte Rede/ Redebericht*), a po Ženetu *narativizirani govor*, predstavlja naratorovo prepričavanje govora likova zadržavanjem svog jezičkog stila, pri čemu se u ovim izveštajima registruju činjenice, ali se ne ulazi dublje u sadržaj govora, niti se figurama daje reč. Pripoveda se u indikativu bez upotrebe navodnika i/ ili *inquit*-formula.

Direktni/ neposredni govor (nem. *direkte Rede*) ili **citirani govor** figura (nem. *zitierte Figurenrede*) podrazumeva prezentovanje govora likova bez izmena, dakle, direktnim navođenjem njihovih reči. Grafički je prepoznatljiv po navodnicima, a karakteriše ga upotreba *inquit*-formule, koja je često prisutna, ali ne i obavezujuća, kao i izjave u prvom licu.

⁴⁰ Kod Lahn/ Meister (str. 116-133) može se pronaći ovaj podnaslov, koji nam se učinio najadekvatnijim te je iz tog razloga i preuzet.

⁴¹ Ovi elementi su karakteristični za nemački jezik, tako da se ograničavamo od moguće generalizacije.

⁴² Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 2004, 199-202.

Transponovani govor se nalazi između narativnog i dramskog modusa, a obuhvata dva tipa prezentacije govora: indirektni i doživljeni govor. **Indirektni/posredni govor** (nem. *indirekte Rede*) karakteriše prisustvo *inquit*-formula i *verbum dicendi*, odsustvo znaka navoda, naracija u konjunktivu, kao i u trećem licu. **Doživljenim govorom** ili **autonomnim/ slobodnim indirektnim govorom** (nem. *erlebte Rede/ autonome oder freie indirekte Rede*) navodi se u indirektnoj formi govor likova bez upotrebe *inquit*-formule. Ova vrsta govora predstavlja prelaz između indirektnog i direktnog govora, jer se pripovedaču pripisuju reči, ali se u isto vreme stvara privid da je figura ta koja ih izgovara.

2. 1. 5. 2 Prezentovanje mentalnih procesa figura

Vrste introspekcije tj. prikazivanja mentalnih procesa likova terminološki umnogome korespondiraju sa vrstama prezentovanja govora, ali su zahtevnije za utvrđivanje i plodonosnije pri analizi fikcionalnih tekstova.

Ispričani unutrašnji govor ili **izveštaj o unutrašnjem govoru** (nem. *erzählte Gedankenrede/ Gedenkenbericht/ Bewusstseinsbericht*) je naratorovo rezimiranje unutrašnjih procesa likova eliminisanjem njihovog jezičkog stila. Mentalni procesi koji se prikazuju mogu se odnositi na aktuelnu situaciju koju figura misaono reprodukuje, ali i na unutrašnje stavove koji je karakterišu, a stoje u vezi sa njenim viđenjem sveta i ubedenjima. **Dorit Kon** prikazivanje unutrašnjeg govora likova u kontekstu pripovedanja u trećem licu (engl. *consciousness in third-person context*) naziva „**psiho-naracijom**“ (engl. *psycho-narration*) i razlikuje dve vrste: disonantnu i konsonantnu. *Disonantna psiho-naracija* (engl. *dissonant psycho-narration*) podrazumeva eksplicitno komentarisanje naratora o mislima likova, dakle njegovo mišljenje o unutrašnjem govoru koji prezentuje. *Konsonantna psiho-naracija* odnosi se na pripovedače koji izbegavaju iznošenje kritičkog mišljenja, koji ne spekuliraju, ne objašnjavaju i ne analiziraju mentalne procese o kojima pripovedaju.⁴³ Kao osnovnu odliku psiho-naracije Kon navodi njenu temporalnu fleksibilnost: ona može da rezimira tj. kondenzuje mentalne procese koji se

⁴³ Dorrit Cohn: *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, ²1983, 26-33.

protežu kroz duži vremenski period, kao i trenutne misli i osećanja. Kod kondenzacije vremena razlikuju se tri različita ritma: iterativni, durativni i mutacioni. *Iterativno rezimiranje* (engl. *iterative summary*) organizuje događaje po šemi ponavljanja. *Durativno rezimiranje* (engl. *durative summary*) organizuje događaje po šemi konstantnog trajanja, a *mutaciono rezimiranje* (engl. *mutative summary*) ukazuje na promenu koja se postepeno dešava kroz duži vremenski period.⁴⁴ Osnovna prednost psiho-naracije je verbalna nezavisnost, dakle, artikulisanje misli likova, koji možda ne bi bili u stanju da ih sami izraze na način na koji to narator čini. Ova tehnika se takođe smatra najpogodnijom za prikazivanje snova i vizija figura, jer je prikladnija za prodiranje u dubine ljudske psihe, iako moderni romanopisci preferiraju druge tehnike radi otežavanja prilaza mislima njihovih likova.

Direktni/ citirani unutrašnji govor (nem. *direkte/ zitierte Gedankenrede*) je termin koji po analogiji odgovara tehnici prezentovanja govora figura. Citat misli (nem. *Gedankenztat*) predstavlja doslovno prikazivanje misli i osećanja likova, upotrebom *inquit*-formule i *verbum credendi* (lat. *credere* = misliti), kao i isticanjem znacima navoda. Međutim, za autonomno citiranje misli (nem. *autonomes Gedankenztat*) u naratologiji se prevashodno koristi izraz **unutrašnji monolog**, za koji je, za razliku od direktnog citiranja govora, najčešće karakteristično izostavljanje navodnika.⁴⁵

Transponovani unutrašnji govor (nem. *transponierte Gedankenrede*) karakteriše prisustvo naratora, pri čemu se jezički izraz karakterističan za likove može zadržati ili modifikovati od strane pripovedača. Dorit Kon ovu tehniku naziva narativiziranim monologom (engl. *narrated monologue*), jer dolazi do transformacije jezika misli u narativni jezik u trećem licu.⁴⁶ **Indirektni unutrašnji govor** (nem. *indirekte Gedankenrede*) je naratorovo predstavljanje introspekcije likova svojim rečima. *Autonomni indirektni unutrašnji govor* (nem. *autonome indirekte Gedankenrede*) ili **doživljeni unutrašnji govor** (nem. *erlebte Gedankenrede*) podrazumeva prikazivanje misli likova od strane naratora bez eksplicitnog uvođenja ili ograničenja. Kon smatra da narativizirani unutrašnji monolog gramatički zauzima središnju poziciju između druge dve forme prezentovanja mentalnih procesa, jer sa citiranim unutrašnjim monologom deli

⁴⁴ Up. Cohn: *Transparent Minds*, 33-46.

⁴⁵ Up. *ibid*, 76-88.

⁴⁶ Up. *ibid*, 100.

izražavanje misli u glavnoj rečenici, a sa psiho-naracijom sistem glagolskog vremena i pripovedanje u trećem licu.⁴⁷ Naratorovo preuzimanje tipičnih izraza, retorike i sintakse karakterističnih za način mišljenja figura, kao i prikazivanje misli figura u njima svojstvenom stilu, označava se i kao „mentalni stil“ (nem. *Mentalstil*, engl. *mental style*).⁴⁸ Osnovni problem pri analizi predstavlja razdvajanje narativiziranog monologa od naracije uopšte, jer lingvistički kriterijumi u ovom slučaju ne pružaju dovoljnu pomoć. Kon predlaže sagledavanje konteksta kao najsigurniju metodu za razlikovanje ove dve tehnike.⁴⁹ Karakteristika narativiziranog unutrašnjeg monologa jeste tendencija da kod naratora izazove saosećanje ili ironiju, pri čemu se eksplicitno ironični autori lakše poigravaju ovom tehnikom od onih koji su skloni da saosećaju sa likovima.⁵⁰ Pokrivanje sva tri vremenska nivoa (sadašnjost, prisećanja iz prošlosti i anticipacija budućnosti) takođe je odlika narativiziranog monologa, kao i prelaženje unutrašnje-spoljašnje granice, kada pripovedač u isto vreme reflektuje mesta i događaje dok prikazuje figuru koja upravo to čini. Zbog ove nejasnoće u granici, često je teško utvrditi da li se radi o narativiziranom monologu, narativiziranoj percepciji (izveštaj o percepciji lika koji, uprkos sličnosti sa objektivnim izveštajem, predstavlja transkripciju svesti, a ne realnosti) ili o objektivnom izveštaju pripovedača.⁵¹

2. 1. 5. 3 Model tekstualne interferencije

Šmitov model tekstualne interferencije podrazumeva posmatranje fenomena prodiranja subjektivnog govora figura u govor pripovedača, tačnije interferenciju teksta likova i teksta naratora.⁵² Šmit ovaj fenomen naziva hibridnim, zbog toga što se u njemu

⁴⁷ Up. Cohn: *Transparent Minds*, 105.

⁴⁸ Up. Ute Quinkertz: *Zur Analyse des Erzählmodus und verschiedener Formen von Figurenrede*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 150.

⁴⁹ Up. Cohn: *Transparent Minds*, 106.

⁵⁰ Up. *ibid*, 116-126.

⁵¹ Up. *ibid*, 126-140.

⁵² U tom segmentu je na Šmita inspirativno delovao pre svega ruski filozof, teoretičar književnosti, jezika i kulture Mihail M. Bahtin (1895–1975), koji se, između ostalog, naučno bavi fenomenom dvoglasnosti. On pod tim podrazumeva sve izjave, koje se po svojim gramatičkim i kompozicionim odlikama pripisuju jednom govorniku – naratoru, ali se u njima može prepoznati mešanje dve izjave, dva načina govora, dva stila i „jezika“ i samim tim dva smisla i vrednosna horizonta. Up. Michail M. Bahtin: *Die Redevielfalt im Roman*. In: Alf Mentzer/ Ulrich Sonnenschein (Hg.): *Die Welt der Geschichten : Kunst und Technik des*

prepliću *mimesis* i *diegesis* u platonovskom značenju, a to preplitanje rezultira nastankom nove strukture koja objedinjuje dve funkcije: prenošenje teksta figura (*mimesis*) i pripovedanje (*diegesis*), što se može shvatiti i kao interferencija dramskog i narativnog modusa.⁵³ Kritikujući Doleželovu (Lubomír Doležel) sumnjivu podelu na „objektivni“ tekst pripovedača i „subjektivni“ tekst figura, Šmit formuliše osam karakteristika, koje istovremeno deluju i kao kriterijumi, na osnovu kojih se može prepoznati i razgraničiti tekst figura (TF) od teksta naratora (TN):

1. *Tematske karakteristike*: TF i TN mogu se razlikovati po izboru tematskih jedinica kao i po karakterističnim temama.
2. *Ideološke karakteristike*: TN i TF mogu se razlikovati po vrednovanju određenih tematskih jedinica i po opštem poimanju značenja.
3. *Gramatičke karakteristike personalne forme*: TF i TN mogu se razlikovati po upotrebi gramatičkog lica kod zamenica i glagolskog oblika. Nediegetički pripovedač koristi treće lice kada govori o figurama u diegezi, dok se u TF upotrebljava sistem tri lica – instanca koja govori označava se prvim licem, figura kojoj se obraća drugim, a figura o kojoj se govori trećim.
4. *Gramatičke karakteristike glagolskog vremena*: TF i TN mogu se razlikovati prema upotrebi glagolskog vremena. U TF se za tri vremenske ravni (prošlost, sadašnjost, budućnost) po pravilu koriste tri glagolska vremena (perfekat, prezent, futur). U TN (kada se izjave odnose na nivo diegeze) po pravilu se upotrebljava epski preterit ili istorijski prezent. U tumačenjima (komentari, autotematizacija, apostrofiranje čitaoca i sl.) mogu da se koriste sva tri vremena.
5. *Gramatičke karakteristike pokaznog sistema* (nem. *Zeigsystem*): Za TF je tipična upotreba hronotopskih priloga, koji se odnose na „ja-ovde-sada-origo“ (nem. „*Ich-Jetzt-Hier-Origo*“) figure.⁵⁴ U TN se upotrebljavaju prilozni dopunjeni pokaznim odrednicama,⁵⁵ dakle, izrazi koji se odnose na podatke već spomenute u tekstu nezavisno od znanja o origu figure.

Erzählens. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2007, 138-139. Bahtinov sunarodnik Valentin N. Vološinov naziva ovaj fenomen *interferencijom*. Vidi: Lahn/ Meister, 129.

⁵³ Up. Martinez/ Scheffel, 51.

⁵⁴ Na primer: danas, juče, sutra, ovde, tamo, levo, gore i sl.

⁵⁵ Na primer: tog dana, dan pre, na istom mestu itd.

6. *Karakteristike jezičke funkcije*: TN i TF mogu se razlikovati na osnovu funkcija jezika – izraz, apelovanje, prikazivanje.
7. *Stilske karakteristike leksike*: TF i TN mogu se razlikovati po drugačijim nazivima za jedan te isti objekat i po repertoaru leksike, pri čemu TN ne mora biti stilski neutralan, kao što ni TF ne mora biti kolokvijalan.
8. *Stilske karakteristike sintakse*: TF i TN mogu se razlikovati po osobenim sintaksičkim obrascima.

U jednom segmentu teksta retko se može pronaći istovremena zastupljenost svih osam karakteristika, jer se opozicija TF – TN često neutralizuje. Tekstualna interferencija javlja se u onim slučajevima kada postojanje barem jedne od navedenih odlika ukazuje na prisustvo drugog teksta. Između TF i TN postoji široki spektar prelaznih formi, tj. narativnih transformacija sa raznovrsnim distribuiranjem karakteristika u TF ili TN. Kao različite stepene ovih transformacija Šmit ističe direktni, indirektni i doživljeni govor. Kod *direktnog govora* su zastupljene isključivo odlike teksta figura. Kod *indirektnog govora*, karakteristike pod rednim brojevima 3, 4, 6 i 8 pripisuju se tekstu naratora, a ostale se distribuiraju na tekst figura, dok se kod *doživljenog govora* za TN vezuju samo odlike pod rednim brojevima 3 i 4.

Kod prezentovanja mentalnih procesa Šmit razlikuje *direktni unutrašnji monolog* (nem. *direkter innerer Monolog*) i *doživljeni unutrašnji monolog* (nem. *erlebter innerer Monolog*). On pod direktnim unutrašnjim monologom podrazumeva doslovno, autentično iznošenje unutrašnjeg govora figure, koje ne podrazumeva samo tematsko, već i gramatičko, leksičko, sintaksičko i funkcionalno zadržavanje odlika – ono što će se u daljem tekstu po tradicionalnoj terminologiji nazivati direktnim ili neposrednim unutrašnjim govorom. Pritom se neretko dešava da narator sintaksički ‚prerađuje‘ misli i refleksije likova, pa se onda može govoriti o doživljenom unutrašnjem monologu.

Nepravo pripovedanje (nem. *uneigentliches Erzählen*) autentični je govor pripovedača, koji u različitoj meri preuzima stavove i oslovljavanja iz TF, a da to ni na koji način ne naglašava ili označava. Ovaj fenomen Šmit naziva *reprodukcijom teksta figura*. Uloga dvoglasnosti doživljenog govora i nepravog pripovedanja otežava jednoznačnu recepciju teksta i poziva čitaoca da razdvoji i utvrdi kojoj instanci pripada

koje ideološko stanovište i da li narativna instanca možda preuzima određene stavove figura, ali ih pritom „prisvaja“ odnosno prikazuje kao sopstvene.⁵⁶

2.2 Naratološka analiza romana *Grethen*

Prvi deo ovog poglavlja posvećen je kratkoj analizi romana *Grethen* sa Štancelovog teorijskog stanovišta, dok se u nastavku primenjuje Ženetov naratološki model, dopunjen pojedinim terminima iz Šmitovog i Niningovog modela. Drugi deo poglavlja namenjen je analizi prezentovanja govora i mentalnih procesa, koja će biti sprovedena na reprezentativnim primerima iz romana, a terminologija koja se pritom koristi u prvom redu potiče iz tradicionalne naratologije.

2.2.1 Primena Štancelovog modela

U romanu *Grethen* preovladava auktorijalna pripovedačka situacija, na šta ukazuju nepodudaranje egzistencionalnog prostora pripovedača i likova i osetno insistiranje na spoljašnjoj perspektivi. Naratora, koji nije nijedan od likova, odlikuje u različitim situacijama varijabilni stepen upućenosti u misli i delanje figura. Tradicionalni auktorijalni sveznajući pripovedač u ovom književnom delu je modernizovan ograničenošću spoznajnih mogućnosti. On takođe ne insistira na isticanju sebe, već je njegovo prisustvo osetno kroz ironične komentare:

„Es war nämlich so, dass der Frankfurter Rat im letzten Jahrhundert zwar ohne Zögern die Reformierten als Flüchtlinge aufgenommen hatte – man hielt es ja generell vermischt mit der Religion, indem man als mehrheitlich lutherische Stadt zugleich kaiserlich-katholisch war. Das bedeutete allerdings noch lange nicht, dass man für völlige Religionsfreiheit gewesen wäre. Aja, die Juden und Katholiken, gut, die kannte man und die hatten ältere Rechte (verlorene Seelen waren es ohnehin). Aber calvinistische Gottesdienste? Solche Ketzerei nun doch nicht!“⁵⁷

⁵⁶ Up. Schmid: *Elemente der Narratologie*, 181-229.

⁵⁷ Ruth Berger: *Grethen : Ein Frankfurter Kriminalfall : Historischer Roman*. Reinbek: Kindler, ²2007, 43-44.

Označavanje Jevreja i katolika kao izgubljenih duša, a kalvinista kao jeretika, prožeto je finom ironijom pripovedača, koja uvek nastaje u prividu njegovog slaganja sa mišljenjima drugih, a uočljiva je savremenom čitaocu za čije standarde ovakve tvrdnje predstavljaju besmislicu. Ironija pripovedača (za koju se mogu naći mnogobrojni primeri u delu) ponekad prerasta i u sarkazam, na primer pri opisivanju otvaranja kovčega u kome se nalazi telo Suzane Brant:

„Und da hatte man die jungen Leuten, die über die Mauer in die Umfriedung kletterten – *feine junge Herrschaften allesamt* [istakla M. P.], wer es sich aber leisten kann, in einem Januar mit den teuersten Brotpreisen seit Menschengedenken Geld für bloßen Nervenkitzel auszugeben – da hatte man die natürlich mal hineinsehen lassen, und deren Silbermünzen hatte man auch nicht verschmäh^t.“⁵⁸

Auktorijalni pripovedač u romanu *Grethen*, koliko god se trudio da bude objektivn, iako to ne ističe eksplicitno, stoji na „strani“ Suzane Brant i ironijom i sarkazmom osuđuje neprimereno ophođenje prema njoj tj. njenim ostacima u navedenom primeru.

Takođe je interesantna činjenica da auktorijalni pripovedač često dolazi do izražaja u opisima Frankfurta, kao i u prikazivanju navika, predrasuda i stereotipa koji vladaju u mišljenju njegovih stanovnika. U situacijama koje se odnose na konkretne likove, pripovedač se u većini slučajeva povlači i perspektivu tj. reč prepušta nekoj od figura. Na taj način neretko dolazi do smenjivanja auktorijalne i personalne pripovedačke situacije, dakle, do promene modusa, čime figure preuzimaju ulogu reflektora. Najzastupljeniji reflektor u delu je Suzana Brant, međutim i drugi (sporedni) likovi često imaju ovu funkciju. Posebno su interesantna mesta u delu na kojima se prepliću ove dve pripovedačke situacije, tako da ih je često veoma teško razgraničiti:

„Beim Gehen zittern ihr natürlich wieder die Beine. Auf dem Amt, da fängt es irgendwie schlecht an – da sitzen auf den Stühlen vom Siegner und von Lindheimer unbekannte Personen (weil nämlich in Frankfurt mit dem Jahreswechsel auch so manche Pöstchen wechseln von der einen Ratsherrenhand in die andere). Darauf war die Susann nicht vorbereitet, obwohl sie es mit etwas Nachdenken hätte wissen können. Zum eigenen Erstaunen fehlt ihr der Siegner, ja beinahe

⁵⁸ Berger, 443-444.

fehlt ihr sogar der Lindheimer, und der Claudy, du lieber Herr Jesus, der ist tatsächlich auch wieder nicht dabei.⁵⁹

Suzanino zaprepaštenje, osobe koje joj nedostaju, kao i ograničenje vidokruga na njen, predstavljaju odlike personalnog pripovedača sa Suzanom kao reflektorom. Međutim, komentar u zagradi u kojem se tematizuje smenjivanje pojedinaca na političkim funkcijama, ne spada u domen spoznaje nepismene i neuke Suzane. Blaga ironija tog komentara (korišćenje diminutiva pri spominjanju društvenih položaja) takođe ne odlikuje stil glavne figure, te je u ovom delu primera bez sumnje reč o auktorijalnom pripovedaču.

2. 2. 2 Primena Ženetovog modela

Kako je istaknuto u poglavlju 2. 1. 2. 1, za Ženeta je kod analize narativnog diskursa od presudne važnosti definisanje *modus*, pod kojim on podrazumeva perspektivu (za koju vezuje fokalizaciju) i distancu. U poglavlju 2. 2. 2. 2 obrazložen je termin *glasa*, koji se odnosi na postojanje narativnih nivoa, čijom analizom se uočava smenjivanje narativnih instanci. Svim oblicima prezentovanja govora i mentalnih procesa, koje Ženet takođe spominje kada piše o glasu, biće posvećena pažnja u sledećem poglavlju.

Pojam auktorijalnog pripovedača u Štancelovom modelu, kod Ženeta korespondira sa terminom nulte fokalizacije. Odnos informisanosti likova i pripovedača objašnjen je u ovom slučaju kao $N > F$, što nije na svakom primeru iz romana *Grethen* lako dokazivo, posebno kada su u pitanju nejasne granice između dve vrste fokalizacije. Nulta fokalizacija, tj. naratorova bolja informisanost, očigledna je u sledećem primeru:

„Deshalb fühlte sich die Seyfriedin als willkommener Gast und musste nicht unbedingt sofort eilig die nächste Stellung suchen, nachdem ihr Brotherr, ein Witwer, verstorben war und sie posthum schwer enttäuscht hatte. Er hatte sie nämlich entgegen seinen Ankündungen nicht mit einem Legat bedacht, nicht einmal mit einem kleinen. Was andererseits auch wieder egal war, da

⁵⁹ Berger, 379.

der gesamte Nachlass sofort von Gläubigern konfisziert worden war. Davon allerdings wusste die Seyfriedin nichts.“⁶⁰

Veoma su retka mesta u romanu na kojima narator eksplicitno ističe svoju bolju upućenost i veću informisanost u poređenju sa likovima, kao što to čini u poslednjoj rečenici ovog primera. Zbog toga je i teško odrediti i razgraničiti fokalizacije, jer u većini slučajeva postoje indikacije da je u pitanju interna, iako je u suštini prisutna nulta fokalizacija:

„Wobei man zugeben muss, dass die Demoiselle Goethe bei ihrer lebhaften, aufgeregten Freude über die nahende Rückkunft ihres geliebten Bruders auch einen kleinen, in ihrer Lage verständlichen Hintergedanken hatte. Wenn er erst mal da wäre, der Wolfgang, dann würde er, wie sie ihn kannte, sehr häufig Freunde mit ins Haus bringen. Männer. Neue, interessante Männerbekanntschaften *en masse* für sie, für Cornelia.“⁶¹

U ovom primeru prikazane su misli jednog lika, Kornelije Gete, a komentar „in ihrer Lage verständlichen [...]“ ukazuje na prisustvo naratora, koji, ne samo da poznaje situaciju figure, već poseduje i sposobnost povezivanja njenih misli, njenog podsvesnog i okolnosti u kojima se ona nalazi. Kombinacija narativiziranog i transponovanog govora takođe je čest pokazatelj pripovedačevog prisustva u romanu Rut Berger, jer ukazuje na veliku distancu, a samim tim i na mogućnost njegove bolje informisanosti u odnosu na pojedinačne likove. Gramatičke karakteristike personalne forme potvrda su preovlađivanja teksta naratora, dok jezička funkcija ukazuje na interferenciju sa tekstom figura. S obzirom na to da je u *Grethen* prisutna kasnija naracija, ne čudi da saznanja naratora prevazilaze upućenost figura, što se posebno ogleda u epilogu („Nachrede. Für die, die wissen möchten, wie es weiterging“), u kojem pripovedač ukratko predočava dalju sudbinu likova nakon završetka radnje romana.

Interna fokalizacija delimično korespondira sa Štancelovim terminom reflektora, koji je kod Ženeta dodatno izdiferenciran. U romanu *Grethen* je ovaj vid fokalizacije bezuslovno konstantan, jer iako postoji veći broj likova koji podležu fokalizaciji, ni u

⁶⁰ Berger, 217.

⁶¹ Ibid, 233.

jednom trenutku nije prisutna višestruka ili varijabilna varijanta ovog fenomena. Početak romana prikazan je iz perspektive zamenika gradonačelnika, dr Zignera:

„Lederne Haut sieht er, einen breiten Mund mit eifrig schon zum nächsten Sprechen gespreizten Lippen, eine kleine Warze rechts am Kinn und gelblichbraune Schatten unter den Augen. Derweil fällt ihm auf, dass er, obwohl er obenherum schwitzt, kalte Füße bekommt. Er hätt doch zumindest die Strümpfe wieder anziehen sollen. Verstohlen reibt er den rechten Fuß über den linken.“⁶²

U istom prostoru su pored ove figure prisutne još tri (njegov sluga, Ursula i vodnik Brant), međutim, prikazuju se isključivo Zignerova zapažanja i razmišljanja, bez interferencije sa naratorom u vidu komentara ili dodatnih informacija. Kod ovog vida fokalizacije često se u prvi plan stavlja tekst figura, čije prisustvo se može prepoznati analizom gramatičkih karakteristika pokaznog sistema („rechts am Kinn“), kao i glagolskog vremena (prezent). Interna fokalizacija vezuje se u romanu prvenstveno za glavni lik Suzanu Margaretu Brant, pri čemu u tim delovima teksta često dolazi do smenjivanja ove vrste fokalizacije sa nultom. Najčešća su prekidanja interne fokalizacije naratorovim komentarima u zagradama, čime se on po svojoj obaveštenosti na trenutke izdiže iznad figure sa kojom je do tog trenutka delio isto znanje.

Kategorija *glasa* se bez izuzetka u romanu *Grethen* uvek pripisuje pripovedaču. Odgovor na pitanje *Ko vidi?* podeljeno je između interne i nulte fokalizacije, dok je samo pripovedanje isključivo proizvod naratora, koji likovima (osim u slučaju direktnog govora) ne daje da dođu do reči, već sam preuzima ulogu prezentatora. Ovaj pripovedač ni u jednom trenutku ne postaje deo diegeze, te ga označavamo kao *ekstradiegetičko-heterodiegetičkog*. Međutim, kada narator figurama u *Grethen* i daje više slobode direktnog govora, pojava unutrašnje priče (po Šmitovoj terminologiji) nije prisutna. Primer za to je Šloserovo prepričavanje događaja vezanih za hapšenje i suđenje Suzani Brant, koje je, međutim, velikim delom prožeto interferencijom naratora: „Kein Frankfurter“, berichtet Schlosser gerade, ’ein holländischer Goldschmiedsgeselle, den Namen sagt sie nicht, der nur vorübergehend hier war. So ein fröhlicher junger Wandervogel eben, der nicht vorhatte, sich fest zu binden, aber der sich offenbar gerne

⁶² Berger, 15.

ein bisschen lieben ließ.“⁶³ Zbog malog obima ovih priča, krajnje je nesigurno govoriti o postojanju narativnih nivoa u romanu Rut Berger, jer je problematično da se najveći deo romana posmatrao kao okvir (primarna priča), a samo ove male 'upadice' koje narator dozvoljava likovima kao unutrašnje priče. Međutim, nijedna od ovih priča nije uzdignuta iznad tematike samog dela, tako da ne predstavlja nikakvu paralelu ili kontrast, već samo prepričavanje istih događaja sa gledišta neke od figura.

Za razliku od Štancela, Ženetovo razlikovanje kategorija modusa i glasa pokazuje se na primeru romana *Grethen* kao opravdano, jer uprkos činjenici da različiti likovi percipiraju događaje (= perceptivna perspektiva po Šmitu), oni ne dobijaju priliku da o njima pripovedaju, te se samim tim ne mogu posmatrati kao narativne instance bilo kojeg nivoa.

Kada su u pitanju *funkcije* naratora, pored narativne, veoma je izražena i funkcija režisera, koja se ogleda u poigravanju uzročno-posledičnim povezivanjem događaja, čemu će pažnja biti poklonjena u poglavlju o vremenu. S druge strane, komunikacijska funkcija je zapostavljena, jer implicitni čitalac ni u jednom trenutku nije oslovljen od strane pripovedača, tako da se roman ne može posmatrati kao direktni razgovor sa čitaocem tj. instanca čitaoca je nevidljiva u procesu komunikacije. Potvrđujuća funkcija nije eksplicitno naglašena,⁶⁴ ali zbog utiska sveznanja naratora i njegove prividne objektivnosti, čitalac veoma lako prihvata njegove tvrdnje i mišljenja bez daljeg analiziranja njegove verodostojnosti. Kada je u pitanju ideološka funkcija, uprkos neeksplicitnom spominjanju simpatija, stiče se utisak naklonosti prema Suzani Brant,⁶⁵ jer se svim figurama koje su se o nju ogrešile pristupa sa ironijom i distancom.

Pouzdanosti pripovedača, uprkos delimično subjektivnoj obojenosti njegovog pristupa priči, ne može se dovesti u pitanje u romanu Rut Berger, jer se on ne ističe kao lik, već pripoveda sa distance – ironične upadice pritom ne umanjuju njegovu pouzdanost. Kategorija pola, koju Nining uvodi kao jednu od kategorija pri analizi naratora, u slučaju *Grethen* nije vidljiva, tako da bi se njena analiza svela na spekulacije. Uzimajući u obzir simpatije i saosećanje izraženo prema protagonistkinji, moglo bi se

⁶³ Berger, 371.

⁶⁴ Izuzetak je peritekst, u kome se samo spominju izvori: „Dieser Roman basiert auf den Akten in ihrem Fall.“

⁶⁵ Tom utisku doprinosi i posveta: „Für Susanna Brand 1746-1772“.

pretpostaviti da je reč o naratorki, dok je skoro naturalistički pristup u određenim momentima radnje pre karakteristika muškog pripovedača.

2. 2. 3 Analiza prezentovanja govora i mentalnih procesa

Ovo poglavlje je posvećeno analizi narativnih tehnika koje su uočene u romanu *Grethen*, a strukturisano je prema tehnikama prezentovanja govora, s jedne strane, i misli, s druge, pri čemu se posebna pažnja posvećuje razlikovanju nivoa naratora i nivoa figura, kao i njihovoj tekstualnoj interferenciji.

2. 2. 3. 1 Analiza prezentovanja govora pripovedača i figura

U romanu *Grethen* uočene su sve tehnike prezentovanja govora koje su objašnjene u poglavlju 2. 1. 5. 1: izveštaj o govoru, direktni i indirektni govor, kao i doživljeni govor.

S obzirom na to da je kod **izveštaja o govoru** načelno evidentna distanca između naratora i figura uz istovremeno pozicioniranje naratora u prvi plan (što je slučaj i u romanu *Rut Berger*), iznenađuje da takav izveštaj predstavlja najnezastupljeniju tehniku prezentovanja govora u ovom delu. Objašnjenje ovog paradoksa leži verovatno u savremenosti naratora,⁶⁶ koji, uprkos učestalosti nulte fokalizacije, radije pribegava modernoj interferenciji teksta figura i teksta pripovedača.

„Und während Cornelia auf dem Nachhauseweg ihrem Bruder so etwas wie ein Geständnis macht, darüber, dass sie die Person schon einmal gesehen hat vor der Tat und dies und jenes dabei gedacht hat, und dass Stockums und de Barys die Familie ganz gut kennen, und dass sie sich nun manchmal fragt, was man hätte tun können, beziehungsweise ob man etwas hätte tun können, um das Unglück zu verhindern [...]“⁶⁷

U datom primeru prisutan je izveštaj o govoru u kratkom prikazu Kornelijinog ‚priznanja‘ bratu, a signalne reči za prepoznavanje naratorovog rezimiranja njene izjave

⁶⁶ Izveštaj o govoru odlika je prvenstveno tradicionalnih naratora u nemačkim romanima 18. i 19. veka.

⁶⁷ Berger, 387.

pre svega su „dies und jenes“. Upotreba prezenta kao osnovnog glagolskog vremena može se tumačiti kao prisustvo teksta figura, pri čemu se i izbor teme pripisuje Korneliji, a ne naratoru. S druge strane, personalna forma trećeg lica jednine potvrđuje naratorov glas i dominaciju njegovog teksta.

Direktni/ neposredni govor zastupljeniji je u romanu *Grethen* od izveštaja o govoru, ali nije dominantna narativna tehnika ovog dela. Grafičku karakteristiku⁶⁸ ove narativne tehnike predstavljaju znaci navoda, dok se tematske, stilske i gramatičke odlike teksta u potpunosti pripisuju figurama.⁶⁹ Narator pribegava ovom vidu prezentovanja govora u trenucima u kojima želi da ‚uspori‘ opisivanje radnje zbog karakterizacije likova i rasvetljavanja njihovih interpersonalnih odnosa:

„Also Chérie, wenn du mich fragst, der alte Goethe ist geisteskrank. Lässt sie dreißig Seiten am Tag abschreiben ohne Sinn und Zweck. Verrückt, schlicht und einfach.“

„Maman, Sie übertreiben. Soo schlimm ist er nun auch –“

„Dochdoch. Sieh mich nicht so an, ich weiß, wovon ich spreche [...]. Hört man denn da eigentlich was, dass die Cornelia wen in Aussicht hätte?“

„Im Moment wohl eher nicht.“

„Soso. Sie ist ja auch leider alles andere als hübsch, das Fräulein Goethin. Diese schlechte, picklige, narbige Haut. Hat der Bruder auch.“

„Der ist aber trotzdem nicht hässlich. Sie doch eigentlich auch nicht. Ich weiß gar nicht, was Sie haben, Maman.“⁷⁰

Citirani deo razgovora između majke i ćerke fon Štokum ima dvojaku ulogu: ukazivanje na odnos između Kornelije Gete i njenog oca, kao i na karakterizaciju i opis odnosa samih učesnica u dijalogu. S obzirom na to da se tekst figura proteže u više redova bez bilo kakvog prekida od strane naratora, tekstualna interferencija u ovom primeru izostaje.⁷¹

Indirektni govor je najzastupljenija narativna tehnika prezentovanja govora u delu, na osnovu čega se može zaključiti da tekstualna interferencija igra važnu ulogu u romanu *Grethen*. Uzimajući u obzir Šmitovih osam karakteristika po kojima se razlikuju

⁶⁸ Up. Schmid, 188.

⁶⁹ Up. ibid, 194.

⁷⁰ Berger, 274.

⁷¹ Up. Schmid, 194.

tekst figura i tekst naratora, može se analizirati subjektivnost sledećeg izraza: „An den Hals hatte sie [Ursel] sich gefasst, einen leidenden Ausdruck aufgesetzt und erklärt, sie habe es immer gewusst, wie es enden würde mit der Susann, und die Dorette könne wohl kaum erwarten, dass nun ausgerechnet sie und ihr König das freche Ding bei sich aufnahmen.“⁷² Ono što Šmit označava kao „ideološku karakteristiku“ i u indirektnom govoru pripisuje tekstu figure, u Ursulinom komentaru ispoljava se u stavu prema Suzani i njenoj vanbračnoj trudnoći, što se posebno ističe stilskim izborom leksike pri nazivanju sestre „das freche Ding“, kao i u oslovljavanju i svojatanju supruga „ihr König“. U ovom primeru su tematske odlike identične i u tekstu figure i u tekstu naratora, jer je predmet interesovanja u oba slučaja sudbina Suzane Brant. Upotreba trećeg lica za označavanje figure koja govori, glagolsko vreme (modus) i sintaksa upućuju na tekst naratora.⁷³

Doživljeni govor je u romanu zastupljen u manjem obimu od indirektnog, ali ga takođe karakteriše tekstualna interferencija, pri čemu tekst figura ima primat nad tekstom naratora. Doživljeni govor u *Grethen* u većini primera se integriše u druge forme prezentovanja govora i misli figura i naratora ili se nadovezuje na njih, tako da nije autonoman niti je lako uočljiv.

„Als der Zug vorbei war, hörte man auf der Neuen Kräme viele Passanten sich äußern: Das sei doch skandalös – eine solch unbarmherzige Verbrecherin derart zartfühlend zu behandeln! Ja was, in den Kerker gehöre die! Zu den Ratten, bei Wasser und Brot! Doch nicht ins Krankenhaus! Wo kommen wir denn hin, wenn Mörderinnen auf städtische Kosten gepäppelt werden, während viele hart arbeitende, gottesfürchtige Menschen sehen können, wo sie bleiben. Bei dem Brotpreis dies Jahr!“⁷⁴

U navedenom primeru smenjuju se tri nivoa: prvi nivo predstavlja naratorov krajnje sažet opis situacije uz *inquit*-formulu i *verbum dicendi* („sich äußern“), koji na drugom nivou uvode indirektni govor, očigledan i po upotrebi konjunktiva („Das sei doch skandalös“), dok je treći nivo doživljeni govor, koji je u ovom primeru prvenstveno prepoznatljiv po glagolskom načinu transponovanom iz konjunktiva u indikativ („Wo kommen wir denn hin“), kao i po promeni stilskog nivoa – od neutralnosti pripovedača do ogorčenosti

⁷² Berger, 229.

⁷³ Up. Schmid, 194.

⁷⁴ Berger, 311.

posmatrača (ideološka karakteristika po Šmitu) – izraženoj kroz upotrebu izraza karakterističnog za govorni jezik („päppeln“ = nekoga brižljivo hraniti/ negovati). Takođe je očigledna i promena glagolskog vremena: iz epskog preterita naratora prelazi se u prezent kao temporalni nivo teksta figura. Doživljeni govor se u ovom primeru razlikuje od indirektnog po funkciji jezika i sintakse.⁷⁵

U romanu Rut Berger neretki su i slučajevi neposrednog smenjivanja narativnih tehnika prezentovanja govora i prezentovanja misli, o čemu će biti reči u sledećem poglavlju.

2. 2. 3. 2 Analiza prezentovanja mentalnih procesa

Pri analizi romana *Grethen* uočene su sledeće narativne tehnike prezentovanja mentalnih procesa: izveštaj o unutrašnjem govoru, direktni i indirektni unutrašnji govor, kao i doživljeni unutrašnji govor. Unutrašnji monolog je jedina narativna tehnika koja je spomenuta u teorijskom delu (potpoglavlje 2. 1. 5. 2), a da bez presedana nije praktikovana u romanu Rut Berger. Ovo odsustvo može se objasniti preovladavanjem nulte fokalizacije, kao i interne, koje ne daju prostora pripovedanju u prvom gramatičkom licu, a samim tim ni unutrašnjem monologu, kod kojeg se ovaj vid naracije podrazumeva.

Izveštaj o unutrašnjem govoru ili psiho-naracija u *Grethen* je isključivo *konsonantnog karaktera*. Ni u jednom trenutku narator ne komentariše ili analizira mentalne procese likova o kojima pripoveda, već ostavlja čitaocu mogućnost da ih protumači po sopstvenom nahođenju, pri čemu njegova selekcija određenih mentalnih procesa uvek podrazumeva sugestivnost – on intencionalno odabira samo određene misaone sadržaje figura, čime kod recipijenta želi da postigne određenu reakciju i time kreira njegovu sliku o događaju i/ ili figuri.

Dorit Kon kao osnovnu karakteristiku psiho-naracije ističe njenu temporalnu fleksibilnost i razlikuje tri vrste ritma kondenzacije vremena: iterativni, durativni i mutacioni. U romanu Rut Berger mogu se uočiti primere za sve tri vrste:

- *Iterativno rezimiranje*: „Der Bonum weiß überhaupt nicht, wie er agieren soll in der Sache mit Susann. Die Vernunft sagt ihm, reden wäre besser. Aber dem

⁷⁵ Up. Schmid, 195.

Instinkt nach tut er lieber ahnungslos. Stillhalten, sich nur nicht einmischen.⁷⁶

Durativno rezimiranje: „Während er aber aufs Judenbrücklein zuhielt, wurde ihm nach und nach klar, dass wahrscheinlich der Lärm – der jetzt nachließ – gar nicht aus der Judengasse kam, sondern aus dem links davor gelegenen Gasthaus *Zum Einhorn*.“⁷⁷

- *Mutaciono rezimiranje:* „Was die Bauerin doppelt quält, weil sie diese Krankheit vom Christoph als eine ihr geschickte Strafe sieht dafür, dass sie den armen Jungen eine Zeitlang im Verdacht hatte, mit der Schwangerschaft von der Susann was zu tun zu haben. [...] Denn inzwischen wusste man ja, die Susann hatte zugegeben, sie hätte am ersten Advent mit einem Holländer gehurt.“⁷⁸

Iterativno rezimiranje podrazumeva organizovanje događaja po šemi ponavljanja, što je u datom primeru donekle nedovoljno eksplicitno izraženo, ali se iz konteksta može zaključiti da je Bonum uvek iznova ‚mučen‘ mislima o tome kako da pomogne Suzani. Uprkos činjenici da se misli ne mogu označiti kao događaj u užem smislu (barem ne u ovom slučaju), njihova rekurentnost ukazuje na iteraciju. Durativno rezimiranje podrazumeva trajanje događaja (pritom Dorit Kon bliže ne određuje pojam „konstantnog trajanja“), tako da se u datom primeru iz *Grethen* („wurde ihm nach und nach klar“) ukazuje na određeno trajanje galame koju Peter Brentano sve vreme prati u mislima. Mutaciono rezimiranje je teže uočljivo od prethodna dva tipa, a podrazumeva određenu promenu kroz protok vremena. Dati primer se ne može nazvati idealnim, ali ukazuje na transformaciju u stavu gostioničarke Bauer: od sumnjičenja sina ka griži savesti („den armen Jungen“) nakon otkrivanja istine. Roman Rut Berger obiluje izveštajima o unutrašnjem govoru, međutim, oni su, iako učestali, veoma kratki i često kombinovani sa drugima narativnim tehnikama, tako da u mnogim slučajevima nije lako utvrditi vrstu rezimiranja. Kao i kod izveštaja o (usmenom) govoru, i ovu narativnu tehniku u prvom redu karakteriše tekst naratora, dok se tekstu figura mogu pripisati samo odabir teme i njeno vrednovanje. U primeru za iterativno i mutaciono rezimiranje ove karakteristike su vidljive kroz problematiku koja mori Bonuma i gostioničarku, kao i kroz njihov odnos prema njoj. U primeru za durativno rezimiranje izbor teme je determinisan situacijom,

⁷⁶ Berger, 130.

⁷⁷ Ibid, 32.

⁷⁸ Ibid, 367.

tako da se i njeno vrednovanje zasniva na trenutnim utiscima. Šmit ovaj vid prezentovanja misli označava kao pseudoobjektivan,⁷⁹ jer isticanje teksta naratora ostavlja utisak verodostojnosti i objektivnosti, što u mnogim slučajevima može biti samo zabluda.

Direktni unutrašnji govor, koji po definiciji odlikuju *inquit*-formule, *verbum credendi* i znaci navoda, zastupljen je u *Grethen* u manjem obimu, pri čemu ne ispunjava sve teorijske zahteve: u romanu se kod citiranog unutrašnjeg govora ne upotrebljavaju navodnici te se, dakle, može govoriti o neoznačenom direktnom govoru.⁸⁰ Sledeći primer predstavlja dobru ilustraciju: „Und die Susann denkt, während sie ihn küsst und festhält, ganz klar denkt sie plötzlich: Das ist es also, wozu man auf der Welt ist. *Das ist das Leben.*“⁸¹ Isto se odnosi i na primer: „Also bittschön, nun fang aber einmal an!, dachte Siegnier ungeduldig, und in dem Moment näselte der Claudy auch los.“⁸² Navedeni odeljci iz romana bez sumnje su primeri za direktni unutrašnji govor. Vizuelno deluje pomalo zbunjujuće nepostojanje navodnika, ali se primenom prvog lica jednine govornika i glagolskog indikativa signalizira upravo ova narativna tehnika, pri čemu se na taj način ujedno povlači i razlika u odnosu na indirektni unutrašnji govor. Primeri direktnog unutrašnjeg govora u *Grethen* su uvek veoma kratki (jedna do dve rečenice) i veoma često su suptilno isprepleteni sa drugim narativnim tehnikama, čime se stiže utisak naratorovog poigravanja sa bliskošću koja se prostire od direktnog unutrašnjeg govora kao najprisnije veze između lika i čitaoca, do krajnje distanciranog izveštaja o mislima. Ovim varijacijama pojačava se čitaočeva nesigurnost u pogledu toga ko misli, a ko govori, tako da mu jedino preostaje da ponuđene izjave prihvati kao iskrene i objektivne – kao da su potekle iz najpouzdanijih izvora. Naratorova sebičnost u deljenju citiranog unutrašnjeg govora sa drugima (čitaocem) ukazuje na njegovo lukavstvo, jer mu polazi za rukom da na momente stvori iluziju da daje pregršt informacija, čiji su izvor direktno figure, pri čemu ih zapravo dozira ‚na kašičicu‘, zbog čega je utvrđivanje interferencije teksta figura i teksta naratora veoma otežano.

⁷⁹ Up. Schmid, 214.

⁸⁰ Up. ibid, 196.

⁸¹ Berger, 55.

⁸² Ibid, 86.

Indirektni unutrašnji govor poput direktnog odlikuju ista uvodna formula i glagoli razmišljanja, a razlika je u tome da narator prepričava misli figura, umesto da ih citira. Interesantna je činjenica da je, analogno sa indirektnim (usmenim) govorom, ova tehnika prezentovanja misli takođe najzastupljenija u romanu *Grethen*. Ilustrativan je sledeći primer: „Und der Rost dachte mit säuerlich verzogenem Mund und leicht hochgezogenen Augenbrauen, dass die bestbezahlten Amtspersonen nicht immer die fleißigsten seien. Er müsste das mal wagen, einfach zu sagen, er habe zu einer bestimmten Aufgabe keine Lust.“⁸³ Za razliku od citiranog, Rut Berger kod indirektnog unutrašnjeg govora ne krši nijedno formalno pravilo, ali ga veoma često kombinuje sa drugim tehnikama prezentovanja govora i mentalnih procesa. Zastupljenost ovog vida predstavljanja misli u romanu može da se objasni naratorovom potrebom za isticanjem sopstvenog stila, leksike i intencije u prvi plan, što za posledicu ima potiskivanje likova u pozadinu, tako da oni nisu u mogućnosti da utiču na selekciju i prezentaciju mentalnih sadržaja naracije. Tekst figure je u ovom primeru prisutan u sledećim karakteristikama: tematskoj, ideološkoj i jezičkoj funkciji – ironično intoniranoj konstataciji određenih odnosa, koja korespondira sa opisanom mimikom ovog lika.

Doživljeni unutrašnji govor, takođe označavan i kao autonomni indirektni unutrašnji govor, veoma je zastupljen u *Grethen* – mnogo više nego doživljeni (usmeni) govor, takođe u veoma kratkim, ali učestalim sekvencama:

„Die Susann kann am nächsten Morgen kaum aufstehen vor Scham. Jesus, was schämt sie sich. Wie konnte sie nur. Das ist doch nicht sie, die im Suff mit dem erstbesten Fremden ins Bett geht. Sie war doch immer so vorsichtig. Ach, sie schämt sich so. Wie konnte sie nur so viel trinken. Wie konnte sie überhaupt zustimmen, sich mit einem Gast auf sein Zimmer zu setzen und zu trinken. Und was danach kam, daran mag sie gar nicht denken. Dreimal, *dreimal* hat sie mit ihm ... Gott, was war denn nur in sie gefahren, sie muss von Sinnen gewesen sein. Vielleicht war der Wein nicht in Ordnung. Vielleicht war was im Wein, dass sie derart ...“⁸⁴

U navedenom primeru nakon prve rečenice počinje doživljeni unutrašnji govor. Ovo je jedno od retkih mesta u delu da narator ne prekida ovu narativnu tehniku svojim zapažanjima ili nekim drugim formama prezentovanja misli ili govora. Doživljeni

⁸³ Berger, 400.

⁸⁴ Ibid, 62.

unutrašnji govor u ovom slučaju i dalje predstavlja tekst naratora, jer se misli lika prikazuju u trećem gramatičkom licu. S druge strane, temporalni sistem odgovara vremenu figure (present), kao što je i leksika karakteristična za lik Suzane (reči poput „Jesus“ ili „ach“), dok kratke, eliptične i nedovršene rečenice ukazuju na naboj njenih, a ne naratorovih emocija. Sama tematika misli se, kao i „ideološko“ stanovište (Šmitov termin je samo donekle prikladan u ovom slučaju), dakle, stid zbog učinjenog, takođe pripisuju figuri. Šmit ovaj vid doživljenog govora naziva varijantom, koja se od osnovnog tipa razlikuje u tome što je glagolsko vreme karakteristično za tekst figure, a ne naratora.⁸⁵

Nakon analize pojedinačnih vidova prezentovanja govora i misaonih procesa, potrebno je skrenuti pažnju i na raznovrsne kombinacije ovih tehnika. Najčešće se u romanu u okviru jednog pasusa javljaju dve ili više vrsta predstavljanja misli i govora (primeri 1 i 2). Takođe su uočljive varijacije – distanciranje od likova (govor pripovedača) i približavanje njima (na primer upotrebom doživljenog govora).

Primer 1:

„Gott sei Dank, allein. Jesus sei Dank. Die Susann steht vorsichtig auf, es ist ihr auch gerade in dieser Sekunde etwas besser. [...] Vorsichtig fühlt sie in ihrem Schurz, stopft das Hemd so, dass es alle Flüssigkeit auffängt – denn es rinnt jetzt merklich hervor zwischen ihren Beinen, ob das nicht doch ihr Gewöhnliches sein kann? Zugleich fühlt sie aber auch, ob sie ihr Nähsäckchen bei sich hat mit der Schere, falls sie eine Nabelschnur abzuschneiden hat (ach, wenn es bitte, bitte doch nur ihr Gewöhnliches wäre!).“⁸⁶

Prve dve rečenice predstavljaju doživljeni govor, međutim, s obzirom na činjenicu da je Suzan sama u prostoriji, ne postoji dokaz koji bi potvrdio da li je on unutrašnji ili ne (iako se može pretpostaviti da ipak jeste). Nakon toga sledi reč naratora iz Suzanine perspektive (interna fokalizacija), koja prikazuje isključivo spoljnu, Suzani vidljivu radnju, da bi na kraju došlo do ponovnog vraćanja na doživljeni govor (opet se pretpostavlja da je reč o unutrašnjem). Interferencija TF i TN prerasta u interferenciju

⁸⁵ Up. Schmid, 211.

⁸⁶ Berger, 242.

narativnih tehnika, čime se unosi nesigurnost u izvor informacija i problematizuju granice između pojedinačnih vrsta tekstova i njihovih karakteristika.

Primer 2:

„Wärme könne er in jedem Fall gebrauchen, befindet er lachend, streckt ihr seine Hand hin zum Fühlen, wie kalt die Finger sind, und bittet, wenn möglich noch einen zusätzlichen Krug Wein mitzubringen.“⁸⁷

Drugi primer ilustruje skoro neprimetno integrisanje doživljenog („wie kalt die Finger sind“) u indirektni govor, i to u okviru jedne rečenice. Interesantno je da i u ovom primeru, kao i na mnogobrojnim mestima u romanu *Grethen*, ostaje nerazjašnjeno da li je u pitanju unutrašnji ili izrečeni doživljeni govor: da li Jan samo zapaža ili naglas komentariše Suzanine hladne prste? Svaki pokušaj jednoznačnog tumačenja predstavlja čistu spekulaciju. Međutim, takvi brzi prelazi iz jedne u drugu formu prezentovanja deluju na čitaoca kao skup trenutnih, ali i nepovezanih utisaka, pri čemu se ovaj doživljeni (unutrašnji) govor umnogome približava unutrašnjem monologu. Šmitov model na ovakvim mestima u tekstu često ne može da pruži jasno rešenje u uklanjanju postojećih dilema, jer nagli prelazi, kao i nedostatak informacija o govorniku ili o onome koji misli, stvaraju, doduše, utisak tekstualne interferencije, ali ne omogućavaju jasno diferenciranje pojedinačnih karakteristika unutar teksta. Nerazjašnjeni deo iz drugog primera može se (uprkos svojoj kratkoći) tumačiti i kao unutrašnji monolog, jer se akcenat stavlja na utisak figure, međutim, u nedostatku signala poput pokaznih zamenica i drugih elemenata pokaznog sistema, dalja analiza nije moguća, prevashodno zbog oskudnosti informacija, uprkos zaključku da je u pitanju tekst figure.

Analizom tehnika prezentovanja govora i misli u romanu *Grethen* može se utvrditi postojanje svih tradicionalnih tehnika sa izuzetkom unutrašnjeg monologa. Tekstualna interferencija pritom igra ključnu ulogu u indirektnom i doživljenom govoru, dok je u naratorovim izveštajima i direktnom govoru prevashodno prisutna jednoglasnost govornika. Međutim, granice interferencije, kao i određivanje njenih karakteristika nisu uvek lako uočljive, u prvom redu zbog tendencije Rut Berger da, pored preplitanja teksta

⁸⁷ Berger, 47-48.

figura i teksta naratora, u kratkim sekvencama koristi više narativnih tehnika, čime otežava njihovu analizu. Smenjivanje nulte i interne fokalizacije u *Grethen* dodatno sprečava preglednost karakteristika koje Šmit predlaže, tako da se njegov model može samo delimično, često isključivo na nivou spekulacije, primeniti na naratološku analizu ovog dela. Na ovaj način roman Rut Berger zadovoljava Lemertovu karakterizaciju narativnog teksta kao „mešovite forme“, što u isto vreme predstavlja i njegovu prednost, ali i nedostatak.⁸⁸

⁸⁸ Up. Lämmert, 199. O primeni Šmitovog modela tekstualne interferencije vidi: Milica Pasula/ Julijana Beli-Genc: *Primena Šmitovog modela tekstualne interferencije na naratološku analizu romana Grethen Rut Berger*. U: *Filolog: Časopis za jezik, književnost i kulturu* VII (2013), 151-161.

III Prikazivanje prostora

3.1 Teorijski osvrt

Prostor predstavlja neizostavni aspekt narativnih tekstova, jer svaki element fikcionalnog sveta u svakom trenutku ima svoje mesto. Međutim, postojanje mesta je složena karakteristika epskih dela, koja podrazumeva kompleksnu analizu i razvijanje tipologija, koje se umnogome razilaze u potrazi za jedinstvenom i sveobuhvatnom teorijom.

U tradicionalnoj naratologiji razvio se pojam *mesta radnje* (nem. *Schauplatz*) za označavanje prostora na kome se odvija događaj na nivou diegeze. Zbog ograničenosti značenja ovog pojma koji se odnosi na mesto isključujući pozadinu i propratne faktore koje treba sagledati, često se preporučuje da se umesto nemačkog termina koristi engleski *setting* (engl. *setting*), koji obuhvata sve forme prikazivanja prostora u koji je smešten događaj. **Gelfert** razlikuje četiri osnovne funkcije setinga: ambijent, socijalni milje, atmosfera i simbolička kulisa. Pod *ambijentom* se podrazumeva socijalno okruženje kao materijalni izraz životnog stila likova. *Socijalni milje* kontroliše karakter lika i značajan je za tumačenje njegove determinisanosti. Opis *atmosfera* poput vremena, pejzaža i slično, reflektuje psihološko stanje figura i njihovu povezanost sa spoljašnjim faktorima. *Simbolička kulisa* predstavlja niz slika koje na simboličan način prikazuju problematiku, koja se kasnije u delu razvija u individualnoj psihološkoj formi.⁸⁹

Važni impulsi za istraživanje prostora u naratologiji potekli su iz fenomenoloških učenja. Elizabet Štreker (Elisabeth Ströker) razlikuje tri vrste recepcije prostora (u svakodnevnom životu): subjektivni prostor, prostor radnje, prostor percepcije. **Birgit Haupt** Štrekerinu teoriju primenjuje na analizu prostora u narativnim tekstovima. Aspekt *subjektivnog prostora* posebno je izražen u posredničkom karakteru teksta, jer se percepcija atmosfere u stvarnosti uvek odnosi na lična osećanja, dok se u narativnom tekstu posredno prenosi percepcija lika/ likova. Zbog toga je za analizu od ključnog

⁸⁹ Up. Hans-Dieter Gelfert: *Literaturwissen für Schüler : Wie interpretiert man einen Roman*. Stuttgart: Reclam, 2006, 50-55.

značaja čiji utisak o prostoru se predočava, dakle, postoji uska veza sa problematikom pripovedačke instance i fokalizacije, ali je važno i pitanje da li dolazi do promene u subjektivnoj percepciji u daljem toku priče. Iz ovoga proističu različite mogućnosti interpretacije: suprotstavljanje percepcije subjektivnog prostora jedne sa percepcijom druge figure, pripovedača ili čak čitaoca, što otvara put ka dodatnoj karakterizaciji lika. Percepcija subjektivnog prostora od strane istog lika može se razlikovati u različitim vremenskim periodima. Iako (za čitaoca) ne postoji vidljiva promena u prostoru, promene u doživljaju atmosfere mogu uticati na razvoj figure ili promenu njenog emotivnog stanja, kao što može doći i do konkretnih promena u prostoru (novi predmeti, nove osobe), čiji uticaj na atmosferu igra važnu ulogu. Primenom različitih tehnika prikazivanja u tekstu, subjektivni prostor se dovodi u vezu sa opozicijama poput svetlo-tamno, poznato-strano, sigurno-opasno, pregledno-nepregledno ili lepo-ružno. Ove opozicije se postižu upotrebom odgovarajućih prideva, opisom vremenskih fenomena (magla, nevreme, oluja; sunce, blagi prolećni povetarac) ili odgovarajućih zvukova (poj ptica; nepoznati zvukovi u pozadini). Simboličko značenje određenih komponenti prostora (zamak, ruine; potok) takođe doprinosi atmosferi prostora, dok se on može i personifikovati, tako što se na primer pri njegovom opisu upotrebljavaju glagolski oblici, prilozi za pravac ili personifikovane metafore za intenziviranje njegove dinamičnosti.⁹⁰

Prostor radnje se uvek odnosi na subjekat kao izvršioca određene radnje. Ova vrsta prostora potpomaže karakterizaciju figure posmatranjem njenog ponašanja u prostoru, prvenstveno u kontrastu prema drugim figurama ili prema (od strane čitaoca) očekivanom načinu delanja. Objekti koji su situirani u prostoru mogu dvojako da utiču na delanje figure: da ga omoguće/ potpomognu ili spreče. U narativnim tekstovima je, međutim, retko prisutan detaljni opis ove vrste prostora, tako da je njegova slika često nepotpuna i može se samo naslutiti. S druge strane, ako određeni prostor omogućava ili sprečava radnju lika, onda o tom prostoru ili o stvarima u njemu možemo govoriti kao o pomagaču ili oponentu.⁹¹ Od posebnog značaja za prostor radnje su strukture puteva. S obzirom na to da se ovaj prostor u koordinatnom sistemu narativnog teksta može označiti kao prostor koji je ‚blizu‘ i u njemu ulogu igraju samo objekti koji su dostizni/ na dohvat

⁹⁰ Up. Birgit Haupt: *Zur Analyse des Raums*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 70-75.

⁹¹ Prema modelu aktanata, vidi 6. poglavlje: *Figure*.

ruke, onda se oni objekti koji se nalaze van domašaja mogu dosegnuti samo uz pomoć puteva. Na taj način dolazi do promene prostora radnje – ono što je prethodno bilo daleko i samo prostor percepcije, može se približiti i samim tim postati novi prostor radnje.⁹²

Iako *prostor percepcije* na prvi pogled može delovati samo kao pozadina pred kojom se odvija radnja, njegov opis je značajno sredstvo za pomoć čitaocu da sebi organizuje druge aspekte prostora. U okviru ovog opisa postavlja se pitanje selekcije pri prikazivanju detalja, jer previše detaljan prikaz može dovesti do opasnosti da se tekstu pripiše karakter ekspozicije. S druge strane, oskudni prikaz može imati za posledicu da čitalac nije u mogućnosti da zamisli prostor, a samim tim ni da ga recipira kao ‚stvaran‘, dakle, dolazi do uništavanja iluzije.⁹³

Strukturalistička analiza prostora prvenstveno počiva na pojmu *sižea* (franc. *sujet*), pod kojim **Lotman** podrazumeva postojanje tri elementa: semantičko polje koje se sastoji iz dva dela, granicu između ova dva dela i ‚junaka‘ koji je nosilac radnje. Sižea nastaje kada junak prekorači granicu između dva komplementarna dela prostora. Suprotstavljenost ovih delova može se odigravati na tri nivoa:

1. *Topološki nivo*: Prostor diegeze je diferenciran opozicijama poput visoko-nisko, levo-desno, unutra-spolja.
2. *Semantički nivo*: Podrazumeva kvalitativne opozicije poput dobro-loše, poznato-strano, prirodno-veštačko.
3. *Topografski nivo*: Ukazuje na konkretizovanje topoloških opozicija, na primer planina-dolina, grad-priroda, nebo-pakao i sl.

Lotman pritom razlikuje narativne tekstove u kojima je prekoračenje granice uspešno, pa ih stoga označava kao *revolucionarne* i one u kojima je neuspešno ili u prvi mah uspešno, da bi nakon toga bilo poništeno. Takve tekstove naziva *restitutivnim*.⁹⁴ Međutim, koliko god bio pregledan i logičan, Lotmanov model se ne može primeniti na sve narativne tekstove, jer ne postoji u svakom delu junak, kao što ni svako delo ne mora da prikazuje prekoračenje granice. Uprkos tome, ova tipologija je opstala u naratologiji i primenjuje se kao sredstvo za analizu opozicija unutar strukture narativnih tekstova.

⁹² Up. Haupt, 75-76.

⁹³ Up. Ibid, 76-77.

⁹⁴ Up. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink, ⁴1993, 329-339.

Ako se određeni prostor deli na pojedinačne prostore, ovi moraju stojati u određenoj relaciji. Najjednostavnija relacija tj. odsustvo relacije je *adicija*, kod koje se mesta radnje nabrajaju, a da među njima ne postoji konkretna veza, dakle, dolazi do nizanja međusobno nezavisnih mesta i u tom slučaju je struktura priče najčešće epizodnog karaktera. U ovom slučaju fenomen granice ne igra nikakvu ulogu, jer su pojedinačna mesta od iste važnosti, tako da eventualno povlačenje granice ne razdvaja kvalitativno različita područja. Relacije između mesta radnje mogu biti i *kauzalne*, kao i *konsekutivno-finalne*. Kretanje figure kroz prostor ukazuje na put njenog razvoja, a pojedinačni stadijumi ovog puta su povezani tako što je cilj prethodnog mesta najčešće prelazak u sledeće mesto. Granica između dva mesta može razdvajati uspeh od neuspeha, sreću od nesreće, greh od njegovog opraštanja, a time se i klasifikuju figure na one koje prelaze granicu i na one kojima to ne polazi za rukom. Mesta se mogu povezivati i *korelativno*, jer se nalaze u paralelnom ili u kontrastnom odnosu, čime struktura prostora prelazi u tematsku strukturu. Interesovanje se pre svega poklanja suprotnostima područja i s tim u vezi suprotstavljenim vrednostima koje ta područja predstavljaju: priroda-civilizacija, sloboda-ograničenje itd. Granice služe izmirenju opozicija ili njihovom naglašavanju.⁹⁵

Kretanje u prostoru uslovljeno je prvenstveno komponentom vremena. Analiza *puteva* u prostoru dobija na značenju kada se dovede u vezu sa figurama, pa se govori o mobilnosti (naglašavanje strukture puta) i imobilnosti (prostorna ograničenost) likova. Mobilnost figure izazvana od strane drugih najčešće se tumači negativno (na primer beg ili progon, dakle, razdvajanje pojedinca od društva i njegovih normi), dok se svojevoljna mobilnost označava kao pozitivna (na primer individualna potraga za idealima). Imobilnost se može prezentovati u vidu ograničenja na jedan manji prostor, a u modernom romanu se tumači kao posledica društvenih okolnosti ili kao izraz rezignacije.⁹⁶

Lan/ Majster ukazuju na više aspekata na koje treba obratiti pažnju pri analizi prikazivanja prostora. *Jezički prikazan prostor* podrazumeva prvenstveno jezičku ilustraciju percepcije prostora od strane likova/ naratora, dakle, njihov utisak o prostoru,

⁹⁵ Up. Haupt, 79.

⁹⁶ Up. Ibid, 81.

koji oslikava više govornika nego sam prostor. *Mesto ili prostor pripovedača* je često zanemaren u naratološkim analizama i ostaje nepoznat ili nerazjašnjen (sa izuzetkom pripovedanja u prvom licu, pri čemu se pripovedač nalazi na nivou diegeze). *Šema inkluzije* ukazuje na prisustvo naratora na istom prostoru na kome se nalaze i likovi, dakle, dolazi do podudaranja prostora pripovedanja (nem. *Erzählraum*) sa prostorom radnje (nem. *Handlungsraum*). Karakteristika književnih tekstova je nepostojanje praznog ili neutralnog prostora. Prostor o kome se pripoveda je uvek ‚semantizovan‘, dakle, poseduje neko značenje. Lan/ Majster razlikuju dve centralne funkcije prostora u književnim tekstovima: ukazivanje na osnovne konflikte u delu i karakterizacija likova.⁹⁷

3. 1. 1 Tehnike prikazivanja prostora

Značajan doprinos sistematizaciji teorija o analizi prostora predstavlja knjiga *Naratologija prostora (Narratologie des Raumes)* autorke **Katrin Denerlajn** iz 2009. godine. Po njoj se prostor u narativnom delu može predstaviti kroz figure ili pripovedača, može biti antropomorfiziran ili alegorizovan, recipiran ili opisan, mesto radnje ili predmet refleksija. Nadovezujući se na termin *kontekstualnog okvira* (engl. *contextual frame*; nem. *kontextueller Rahmen*) koji potiče od Ketrin Emot⁹⁸, pod kojim se podrazumevaju informacije o likovima, prostoru i vremenu, Denerlajn ukazuje na kognitivni značaj povezivanja prostora sa događajima, odlučujući se za pojam *situacije* umesto kontekstualnog okvira, koji označava spoj informacija o tome šta se i gde se u određenom trenutku dešava. Ona smatra da se mora praviti razlika između tematizovanja prostora koje se vezuje za određeni događaj i forme tematizovanja koja se ne odnosi na određenu situaciju.⁹⁹

Denerlajn razlikuje dve osnovne tehnike prikazivanja prostora: pripovedanje prostora (nem. *Raum erzählen*) i opis prostora (nem. *Raum beschreiben*).

⁹⁷ Up. Lan/ Meister, 247-251.

⁹⁸ Catherine Emmott: *Narrative Comprehension : A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1997, 121.

⁹⁹ Up. Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2009, 115-118.

3. 1. 1. 1 Pripovedanje prostora

Svaki događaj (nem. *Ereignis*) predstavlja određenu promenu stanja koja može biti uobičajena ili specifična – neuobičajena/ neočekivana. Događaji su, poput rečenica, konstruisani iz subjekta i predikata. Pod subjektom se podrazumevaju predmeti ili likovi, dok predikat obuhvata dešavanja, radnje i stanja. Pored ova dva elementa uvodi se i pojam objekta koji se, ako predstavlja odrednicu prostora (na primer radnja se odvija pored stola), može povezati sa „regijom objekta“ (nem. *Objektregion*), pri čemu se ne misli na geografsku regiju, nego na prostorno područje oko objekata ili u njima. Regije objekata su u narativnim tekstovima određene događajima, tako da Denerlajn koristi termin „regije događaja“ (nem. *Ereignisregionen*). U slučaju da događaj predstavlja kretanje u prostoru (putovanje, šetnja) tj. ukoliko više prostora sačinjavaju regiju događaja, onda se govori o „područjima kretanja“ (nem. *Bewegungsbereichen*). Denerlajn pritom pravi razliku između *prostora pripovedanja* (nem. *Erzählräume*), regija događaja u kojima je situiran čin pripovedanja, i *prostora o kojima se pripoveda* (nem. *erzählte Räume*).¹⁰⁰

3. 1. 1. 2 Opis prostora

Za razliku od regija događaja, koje mogu prerasti u mesto radnje, postoje i prostori koji se tematizuju, a da u njih nije smeštena određena situacija. Denerlajn ovakve prostore označava kao „spomenute prostorne okolnosti“ (nem. *erwähnte räumliche Gegebenheiten*). Status ovih okolnosti može biti promenljiv u toku priče tj. može doći do preobražaja spomenutog prostora u mesto radnje. Centralni kriterijumi za klasifikovanje delova narativnog teksta kao opisa su nepostojanje događaja na spomenutoj prostornoj okolnosti, kao i nepromenljivost njenih osobina.

Denerlajn uvodi termin *pripovedanje percepcije prostora* (nem. *Raumwahrnehmung erzählen*), koji je prepoznatljiv po glagolima percepcije koji ukazuju na taj čin ili je taj čin impliciran pri pripovedanju. Važne karakteristike ovog vida pripovedanja su subjektivnost, aktuelnost i nezavisnost mesta pripovedača/ reflektora.

¹⁰⁰ Up. Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, 119-132.

Primena termina *područje percepcije* smisljena je samo u cilju razgraničavanja ovog pojma od prostora o kojima se pripoveda. Određivanje instance koja recipira je ključno za analizu percepcije prostora. Ona može biti statična, ali i mobilna (u šetnji, na putovanju). Takođe se mora ukazati na izbor pojedinačnih detalja i redosled njihovog spominjanja pri opisu. Pri statičnom opisu prostora perspektiva može biti egocentrična (po principu subjektivne blizine i percepcije), kao i intrinzična (nem. *intrinsisch*), za koju važi princip topografskog graničenja (prikaz sleda detalja).¹⁰¹

3. 1. 2 **Prostor kao element diegeze**

Prostorne okolnosti mogu se okarakterisati fizičkim i nefizičkim osobinama, ali i elementima poput radnje, događaja i likova koji su lokalizovani u ili na tom prostoru, ili pored njega. Pritom se kod svake informacije mora obratiti pažnja na poziciju, izvor (lik/pripovedač), učestalost, eksplicitnost i na njenu označenost (vidljivost) u delu. Svaka informacija može biti faktičkog, kontrafaktičkog, hipotetičkog ili čisto subjektivnog karaktera.

Na osnovu odnosa prostornih okolnosti i radnje postoje mnogobrojne klasifikacije: već spomenuta Lotmanova, Kraova, Bahtinova. **Hans Kra** razlikuje sledeće vrste prostora (prema njihovom funkcionalnom značaju za radnju): početni prostori (nem. *Ausgangsräume*), ciljni prostori (nem. *Zielräume*), prolazni prostori (nem. *Durchgangsräume*), tabu prostori (nem. *Taburäume*) i drugi.¹⁰² Bahtinov koncept *hronotoposa* ukazuje na povezanost vremena i prostora, pri čemu on pod vremenom podrazumeva radnju, tako da u njegovom fokusu stoje prvenstveno strukture radnje.¹⁰³

Druga mogućnost klasifikacije je prema odnosu prostora i figura, po kojoj se mogu razlikovati prostori protagonista, prostori muških/ ženskih figura, prostori dece itd. Kra predlaže da se prostori klasifikuju prema njihovoj aktuelnoj ulozi: prostori bega,

¹⁰¹ Up. Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, 132-160.

¹⁰² Up. Hans Kra: *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen : Einführende Überlegungen*. In: *Ars Semeiotica* 22 (1999), 1-2, 4-12.

¹⁰³ Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, 7. Šperl primenjuje Bahtinovu teoriju na kriminalistički roman, ukazujući na književne podvrste u kojima se određene strukture radnje povezuju sa određenim prostorima. Up. Uwe Spörl: *Die Chronotopoi des Kriminalromans*. (www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf, 10. 9. 2012.)

prostori iskustva, prostori inicijacije, prostori koji konstituišu subjekat i prostori sankcionisanja.¹⁰⁴ **Hofman** polazi od doživljaja figura i stvara određene ‚smislaone modele‘ (nem. *Sinnmodelle*) prostora poput ‚kurioznog‘, ‚grotesknog‘, ‚halucinaciorno-vizionarskog‘ i drugih.¹⁰⁵

Klasifikovanje prostora prema fizičkim karakteristikama započeto je Lotmanovim topološkim konceptom prostora, a razvilo se dalje zahvaljujući van Baku, Lutvaku, Hofmanu, Grabovskom. **Van Bak** se nadovezuje na Lotmana pokušavajući da sistematizuje prostorne odnose i njihovo semantizovanje. On navodi nedeiktičke osobine prostora: ograničen-neograničen, diskretan-difuzan, centralan-periferan, otvoren-zatvoren, koji poseduje dimenzionalne osobine poput gore-dole, levo-desno, visoko-nisko itd. Istraživanje odnosa unutra-spolja često dovodi do opozicija poput prisnost/sigurnost/kultura protiv distanciranost/nesigurnost/anomija.¹⁰⁶ **Lutvak** ukazuje na sledeće relacije: otvoreno-zatvoreno, unutra-spolja i centar-periferija, spominjući i dimenzionalne karakteristike poput gore, dole, napred, nazad, levo, desno itd.¹⁰⁷ **Hofman**, za razliku od drugih teoretičara, objašnjava izbor aspekata koji se zasniva na poziciji subjekta i njegovoj percepciji prostora.¹⁰⁸ **Grabovski** predlaže posmatranje tri linije: vertikalne, prve horizontale, druge horizontale. Vertikalna je povezana sa konceptom gore (vazduh, sloboda, glava kao intelekt, nebo tj. raj i slično) i dole (prizemnost, seksualnost, pakao i sl.). Prva horizontala (sagitala) odgovara konceptu napred-nazad, dok druga (transverzala) ukazuje na simetričnost i odgovara joj koncept pored-levo-desno.¹⁰⁹

Denerlajn koristi termin *modeli prostora* (nem. *Raummodelle*) za konfiguraciju informacija o prostoru, koja je sačinjena iz znanja o materijalnim karakteristikama prostorne komponente i znanja o tipičnom sledu događaja u okviru radnje. Ona

¹⁰⁴ Up. Krah, 8.

¹⁰⁵ Up. Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit : Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler, 1978, 133 f.

¹⁰⁶ Up. Jost van Baak: *The Place of Space in Narration : A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I.E. Babel's „Konarmija“*. Amsterdam: Rodopi, 1983, 55-78.

¹⁰⁷ Up. Leonard Lutwack: *The Role of Place in Literature*. New York: Syracuse University Press, 1984, 37-47.

¹⁰⁸ Up. Hoffmann, 6.

¹⁰⁹ Up. Joachim Grabowski: *Raumrelationen : Kognitive Auffassung und sprachlicher Ausdruck*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999, 72 ff.

fenomenološke modele semantizovanja prostora označava kao „antropološke“, ali primat daje „institucionalnim modelima prostora“, po kojima određene prostorne okolnosti poseduju tipične prostorne strukture i tipične obrasce radnje, koji nastaju pri socijalnom delovanju (na primer zatvori, škole, crkve, pozorišta). Za oba modela prostora karakteristična je *šema prostora* (nem. *Raumschema*), pod kojom se podrazumeva znanje o izgledu određenog prostora i o redu u njemu. Tipični obrasci radnje, označeni kao *skript* (nem. *Skript*), predstavljaju kombinaciju obrazaca događaja (nem. *Ereignismuster*) i uloga koje postoje u takvim radnjama. Pod „specifičnim modelima prostora“ Denerlajn podrazumeva – za razliku od prethodna dva modela – povezivanje određene radnje sa određenim prostornim okolnostima, dakle, odstupanje od šematizovanja. Modeli prostora potiču iz raznovrsnih izvora: iz savremenog sveta, iz žanrovskih karakteristika, iz fikcionalnog sveta (književnost, film, stripovi, kompjuterske igre). Modeli prostora mogu se u različitoj meri manifestovati u tekstu: dijapazon mogućnosti varira od pretpostavki do potpunog poznavanja prostora.¹¹⁰

U određenom prostoru mogu se identifikovati pojedinačne *strukture prostora*. **Linč** je pri istraživanju kognitivnih mapi gradova spoznao pet najznačajnijih elemenata: putevi, granične linije, područja, žarišta, znakovi i orijentiri.¹¹¹ Na osnovu ovih struktura on je sačinio četiri tipa prostora:

- *Ostrvski prostor*: Prostorni elementi stoje nepovezano jedan pored drugog;
- *Postojanje fiksni tačaka*, na koje se drugi elementi ređaju i sa kojima se povezuju (elementi međusobno ostaju nepovezani);
- *Nepostojanje fiksni tačaka*, pri čemu se elementi međusobno povezuju određenim redosledom;
- Prostorni elementi se povezuju međusobno kroz *više vezivnih linija* i time sačinjavaju čvrstu (neelastičnu) strukturu.¹¹²

Postoje četiri termina koja se ponavljaju i variraju u radovima o strukturi prostora: putevi, oblasti, granice i orijentiri, pri čemu se pod orijentirima podrazumevaju istaknuti i stacionirani objekti koji služe kao referentne tačke. Pritom treba naglasiti da su prostorne okolnosti u narativnom tekstu koncipirane po našem shvatanju konkretnog prostora,

¹¹⁰ Up. Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, 179-185.

¹¹¹ Up. Kevin Lynch: *The Image of the City*. Cambridge: Mass, 1960, 60 ff.

¹¹² Up. Ibid, 107.

međutim, fikcionalnost književnih dela omogućava kreiranje prostora koji odstupaju od našeg poimanja, ali uprkos tome podrazumevaju aktiviranje znanja i orijentacije čitaoca.

3.2 Analiza prostora u romanu *Grethen*

Pri analizi fenomena prostora u proznim delima, veoma je važno skrenuti pažnju na značajnu obimnost romana Rut Berger, tako da se bavljenje ovim pojmom mora ograničiti na pojedinačne sekvence književnog dela, da bi se na kraju došlo do sveobuhvatnih zaključaka.

Kada je u pitanju prostor pripovedanja (nem. *Erzählraum*), zbog pretežno nulte fokalizacije i bezuslovno jednog glasa ekstradiegetičko-heterodiegetičkog naratora, naše saznajne mogućnosti su krajnje ograničene. Jedino što može da se potvrdi, jeste da narator nije deo diegeze, pa samim tim ni njenog prostora, ali o njegovom prostoru (kao i o vremenu) čitalac nije u mogućnosti da dođe do bilo kakvih spoznaja.

Kada je u pitanju prostor diegeze u najširem smislu, postoje tri grada čiji pojedinačni prostorni delovi imaju funkciju mesta radnje: Frankfurt na Majni, Majnc i Štrasburg, pri čemu je Frankfurt svakako najzastupljeniji.¹¹³ Pojedinačna mesta tj. delovi prostora na kojima se odigrava radnja, variraju od manjih zatvorenih prostora poput soba i gostionice do otvorenih prostora poput trgova i ulica. U sledećim potpoglavljima će se analizirati spomenuti prostori i njihovi delovi, kao i njihove funkcije, i ukazaće se na njihov uticaj i doprinos analizi figura.

3.2.1 Frankfurt kao prostor radnje

Frankfurt na Majni, grad čiji plan krase unutrašnjost korica romana *Grethen*, ima u drugoj polovini 18. veka status slobodnog carskog grada, a ponosi se i svojim ugledom velikog sajamskog centra. U romanu Rut Berger se u prvoj rečenici eksplicitno navodi naziv ovog grada, da bi se naknadno u daljem pripovedanju spominjale njegove mnogobrojne istorijske lokacije, od kojih većina ima funkciju prostora i mesta radnje. S

¹¹³ Što ne iznenađuje, jer podnaslov romana glasi „Ein Frankfurter Kriminalfall“ (*Jedan frankfurtski krivični slučaj*).

obzirom na to da su prostori objekti diegeze, koji mogu biti unutrašnji (zatvoreni) i spoljašnji (otvoreni),¹¹⁴ sledeća potpoglavlja biće strukturisana po tom principu diferencijacije.

3. 2. 1. 1 **Zatvoreni prostori kao mesta radnje**

Prvi zatvoreni prostor radnje, naznačen na samom početku romana, je **dom zamenika gradonačelnika dr Zignera** (Dr. Siegner). Za njega ovaj prostor predstavlja sigurno mesto: on u košulji, bosih nogu, uživa u svojim bombonama i čaši mleka. O izgledu doma se malo saznaje, jer se radnja dodatno lokalizuje na njegovu radnu sobu („begibt sich schweren Schrittes zu seinem Büro“¹¹⁵), u kojoj Zigner dočekuje vodnika Branta i Ursulu Brant. Ni ova prostorija se ne opisuje pobliže, ali se ukazuje na njenu višestruku funkciju: radna soba, Zignerova privatna advokatska pisarnica, povremeno i soba za audijenciju. Iz tog razloga i ne čudi da se radni sto spominje kao prvi komad nameštaja, jer se on povezuje sa svim svrhama u koje se ova prostorija koristi. Rekviziti poput Zignerove perike („Auf dem Tisch liegt noch die vorhin dort achtlos hingeworfene Perücke.“¹¹⁶) ukazuju na ležernost ove figure u datom prostoru, ali se mogu tumačiti i kao mešavina privatne (ležerno bačena perika) i poslovne sfere (radni sto). Percepcija prostora od strane figura je u ovom primeru izostavljena, jedino se kod Zignera oseća nelagodnost pri uvođenju teme o čedomorki, ali ova promena raspoloženja nije prostorno uslovljena, niti su reakcije likova vezane za prostorne okolnosti.

Jedan od ključnih zatvorenih prostora u romanu je **gostionica Kod jednoroga**, koja se nakon uvodnog događaja u kući dr Zignera navodi u delu. Ne iznenađuje da je najveći deo radnje smešten baš u ovaj prostor, jer gostionica predstavlja najčešće mesto boravka protagonistkinje, kao i prostor najburnijih emocionalnih doživljaja ove figure. On je sačinjen od pivnice, kuhinjskog dela, spavaćih soba gostioničarke Bauer i njenog sina, spavaće sobe za posluhu i soba koje se izdaju gostima. Iza gostionice se nalaze dva dvorišta (iz prvog se ulazi u drugo), u koja su smeštene vešernica i štala. Celokupni

¹¹⁴ Up. Katrin Dennerlein: *Raum*. In: Matias Martinez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur : Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2011, 158.

¹¹⁵ Berger, 12.

¹¹⁶ Ibid, 12.

prostor ove gostionice predočen je kao neograničen, jer je prohodan za figure i ne poseduje zabranjena mesta na kojima one ne bi smele da se zadržavaju. Pojedinačne delove ovog prostora povezuje više vezivnih linija (subjektivnog i objektivnog karaktera), tako da se za njega može reći (po Linču) da ima neelastičnu strukturu. Međutim, percepcija ovog prostora se menja kroz radnju i njegovo značenje varira na osnovu situacija u kojima se nalaze figure (prvenstveno Suzana) i emocija koje se vezuju za njih u tom trenutku. Hronološkom rekonstrukcijom radnje romana može se steći uvid u evoluciju Suzaninog percipiranja prostora gostionice: od njenog osećaja odomaćenosti i sigurnosti u njemu, preko njegovog pretećeg karaktera, pa sve do njene nesigurnosti i želje za begom iz ovog prostora. Nijedan deo ovog prostora ne može se kroz celu radnju posmatrati kao jednoznačno privlačan ili odbojan, već je subjektivnost figure ta koja ga određuje.

Početak radnje (hronološki gledano) uslovljen je Suzaninom 'vladavinom nad prostorom', što potvrđuje i njeno dobro vladanje i spretnost pri obavljanju posla. Njena poslodavka ne štedi pohvale: „Etwa ein Jahr zuvor saß die besagte Susanna Brand abends sehr fröhlich in der Küche des Gasthauses *Zum Einhorn* und ließ sich von dessen Wirtin, der Witwe Bauer, über den grünen Klee loben. [...] Lob der Bauerin, von wegen die Susann wär die beste Köchin und fleißigste Dienstmagd, die sie jemals gehabt hätte.“¹¹⁷ Suzanin prijatan osećaj na radnom mestu prvenstveno je uslovljen dobrim odnosom gostioničarke Bauer prema njoj, osećajem prihvaćenosti i podrške. Uprkos drugoj služavki, Kristijani, sa kojom Suzana deli poslove, kod nje u ovoj fazi ne postoji nezadovoljstvo ili strepnja. Kada je sam prostor u pitanju, prvenstveno se može govoriti o atmosferi koja vlada, jer je deskripcija prostora krajnje škrta i vezana isključivo za njegove delove koji u vidu rekvizita (na primer kreveta i škrinja za odeću u sobi za posluhu) služe figurama za izvršavanje svakodnevnih obaveza i zadovoljavanje određenih potreba.

Prvo ugrožavanje Suzane javlja se dolaskom Holanđanina Jana, koji u njoj budi želju za napuštanjem gostionice. Ovaj poriv se ne vezuje ni za jedan konkretni nedostatak prostora, već za njegovu zatvorenost: Suzana želi slobodu, teži ka otvorenom prostoru: „[...] da merkt sie erst, wie bitter es schmerzt, dass sie heut nicht mit ihm nach

¹¹⁷ Berger, 18.

Bockenheim kann. Ach wie gern wär sie gegangen! So sehr hat ihr schon lange niemand mehr gefallen.¹¹⁸ Gostionica postaje pokazatelj Suzanine sputanosti, dok bi odlazak u susedno selo na misu (naravno, u odgovarajućem društvu) za Suzanu predstavljao momenat neograničenosti i slobode – emotivne i prostorne. Postojeći nepromenjeni prostor se transformiše u Suzaninoj percepciji, i postepeno joj se čini da je neprijateljski nastrojen: ona uskoro nije u stanju da vlada, već biva savladana, zatvorena i pokorena – kako prostorno, tako i fizički i emotivno.

Holandžaninovo zavodeње Suzane odigrava se u njegovoj sobi – na mestu na kome se on oseća superiorno, a ona nije u stanju da se snađe, tako da je njena mobilnost oslabljena. Pod dejstvom vina i seksualne privlačnosti, ona oseća skučenost prostora i podleže Janovoj slatkorečivosti: „Gerade als die Susann denkt, sie hält es nicht mehr aus, irgendetwas muss platzen in ihr, schmeißt der Holländer den Rest Kuchen auf den Teller, schiebt den Tisch krachend und quietschend zur Seite, streckt die Arme nach ihr aus, zieht sie zu sich auf den Schoß und küsst ihr, als wäre er am Verhungern, den Kuchen wieder aus dem Mund.“¹¹⁹ Redukcija prostora (gostionica – Janova soba – krevet) predstavlja i smanjenje borbenosti i slobode Suzane, te i ne iznenađuje da se ona prepušta Janovom udvaranju.

Nakon sučeljavanja sa realnošću tj. saznanja da njen zavodnik ne planira zajedničku budućnost, a posebno nakon spoznaje da je u drugom stanju, menja se i Suzanina subjektivna percepcija gostionice. Prostor iz njene perspektive dobija preteću konotaciju, ona oseća skučenost, ali i neprijateljstvo svog okruženja. Njena bezbrižnost, prostorno vezivana za gostionicu, njenu sobu i kuhinju, polako se smenjuje sa povlačenjem u druge sobe, zadržavanjem na stepeništu i mračnim delovima ovog prostora:

„Als sie wieder hochtrabt mit dem Besen in der Hand und den Boden betritt, das ist das Erste, was sie sieht, das offene große Gaubloch gegenüber. Wie angewurzelt bleibt sie stehen. Das Gaubloch. Drei hohe Stockwerke bis unten. Es wird ihr klar wie irgendetwas, als hätt sie’s schon seit Monaten gewusst, dass dies ihr Schicksal ist. Vorbei mit dem Leben. Was bleibt ihr denn sonst, als sich das Gaubloch hinunterzustürzen. Sie starrt auf das Loch. Dann tut sie einen Schritt

¹¹⁸ Berger, 46.

¹¹⁹ Ibid, 55.

nach vorn, als ob jemand anderer ihr die Beine bewegt, und noch einen Schritt und noch einen auf das Gaubloch zu.“¹²⁰

Suzanina želja da sebi okonča život, podstaknuta numinoznošću prozora, može se tumačiti kao njena potreba za povratak u majčinu utrobu, na mesto sigurnosti i bezbrižnosti. Suzana se u poslednjem trenutku odvrća od ove namere, ali tada i ubuduće za suicidalne misli, kasnije i za čin čedomorstva, krivi sotonu, koji je usmeravao njena razmišljanja i postupke. Ambijent i atmosfera ovog prostora, tj. ljudi u njemu koji je sumnjičavo posmatraju i optužuju, doprinosi Suzaninom satanizovanju svog okruženja. S obzirom da je kod interne fokalizacije prvenstveno Suzana ta koja vidi, onda i ne iznenađuje da čitalac, poput figure, uočava pretnje u ovom prostoru.

Povezivanje nevremena sa skućenošću prostora vidljivo je u trenucima neprijatnim po Suzanu. Podstaknute sumnjom u Suzaninu trudnoću, njene sestre organizuju ‚pregled‘, koji sprovodi najstarija Doreta: „Oben führt sie die Dorette in ein freies Zimmer, schließt die Türe, nimmt, ohne ein Wort, das Halstuch ab und beginnt dann die Jacke aufzuknöpfen [...]. Draußen prasselt mit einem Schlag der Regen los. Susann ist dankbar dafür. Wenigstens noch ein Geräusch hier im Raum außer ihrem und Dorettes Atmen.“¹²¹ Grmljavina, kao i zatvorena soba u kojoj se Suzana ne oseća odomaćeno, doprinose utisku o atmosferi ove prostorije. Iz Suzanine vizure, vremenska nepogoda se percipira kao neprijatelj, da bi kiša na kraju postala njen saveznik. Odnos sa sestrama, kao i bezizlaznost njene situacije, u Suzaninoj subjektivnoj percepciji od ovog prostora stvaraju tabu prostor. Sobe koje su njeno radno mesto postaju prostor na kojem ona ne sme da se zadržava: zbog straha da će njena tajna biti razotkrivena.

Prostori kojima je u romanu *Grethen* posvećena posebna pažnja su vešernica i štala – kobna mesta porođaja i sakrivanja usmrćenog novorođenčeta. Dvorište kao prolazni prostor između gostionice i vešernice predstavlja iz Suzanine subjektivne vizure (zbog svoje delimične otvorenosti) neprijateljski prostor, tako da ona u trenucima fizičkog bola i straha, utočište traži u zatvorenim prostorijama.

Vešernica se može označiti kao Suzanino trenutno, ali i prinudno utočište: „Genau bei der Waschküche überkommt es sie so, dass sich die Frage nicht mehr stellt, ob sie es

¹²⁰ Berger, 223.

¹²¹ Ibid, 152-153.

noch hoch in die Privets schafft. Mit letzter Kraft setzt sie draußen auf dem Hof die Wanne ab, torkelt in das düstere Häuschen, schließt die Tür hinter sich, torkelt im Dunkeln weiter bis zu dem großen Fass [...].¹²² Izostavljajući dalje opise ubijanja novorođenčeta i njegovog skrivanja (koji će naknadno biti prikazani u vidu analepsi), narator smešta Suzanu u novo skrovište – stepenice na drugom spratu: „Die Zeit hat aufgehört für die Susann. Sie hat sich überhaupt nicht mehr bewegt, seit sie hier oben sitzt auf der dunklen Hinterstiege im zweiten Stock, frierend und still. Sie würde am liebsten ewig hier bleiben. [...] Nur nicht mehr denken müssen.“¹²³ Opozicija dole-gore (vešernica-stepenice) ne menja mnogo u Suzaninoj percepciji prostora. Ono što je zajedničko za ova dva mesta, jeste da su mračna, tako da odgovaraju njenoj potrebi da postane nevidljiva, da nestane, da se stopi sa prostorom i tamom u njemu. Opis prostora je, sa izuzetkom naglašavanja nedostatka svetlosti, u ovom trenutku u potpunosti izostavljen. Tek će se naknadno Suzana pri saslušanju prisećati ovog prostora. S obzirom na njenu neuračunljivost i vremensku distancu, Suzanina subjektivna percepcija je modifikovana. Pri prvom saslušanju se tehnikom indirektnog govora naglašava udaljenost vešernice od ostatka gostionice, tako da se ova prostorija može iz Suzanine perspektive posmatrati kao ostrvski prostor: „Sie wünsche sich nur, sie hätte an dem Tag die Asche stehen lassen, dann wäre sie nicht zu dieser entlegenen Waschküche gekommen, und das Unglück wäre nicht geschehen.“¹²⁴ Karakterizacija vešernice kao udaljene ukazuje na Suzanin osećaj napuštenosti i izolovanosti. Tome doprinosi i paralelno strukturisana radnja: dok Suzana doživljava najteže momente, u gostionici je mnoštvo ljudi, potencijalnih svedoka i/ ili pomagača, ali niko ne vidi i ne čuje njenu bol: „An jenem Donnerstagabend war es endlich wieder einmal sommerlich warm, und kein Tisch in der Bierstube vom Gasthaus *Zum Einhorn* blieb unbesetzt. Jedenfalls kamen sie [...], gut auf ihre Kosten an diesem Abend, weil zusätzlich zum Bier noch gratis ein Unterhaltungsprogramm geboten wurde.“¹²⁵ Tehnika kontrastiranja svetlo-tamno, veselo-tragično, mnogoljudno-usamljeno dodatno intenzivira scenu Suzaninog porođaja i doprinosi utisku o skučenosti prostora u kome se ona u tom trenutku nalazi, a koji

¹²² Berger, 243.

¹²³ Ibid, 247-248.

¹²⁴ Ibid, 320.

¹²⁵ Ibid, 244-245.

korespondira sa bezizlaznošću njene situacije. Drugo saslušanje donosi nova saznanja o Suzaninoj percepciji događaja i prostora: „Sie allein mit ihrem Kind, in der blutbesudelten Waschküche, im Halbdunkel.“¹²⁶ Ovaj izveštaj o Suzaninim mislima ukazuje na ‚osvetljenje prostora‘ – od potpuno tamnog do polutame – što se može razumeti kao jasnija slika u njenim sećanjima, dok je subjektivna percepcija prostora vezana za njegovu prekrivenost krvlju deteta. Krivica zbog počinjenog čedomorstva na ovaj način počinje da boji Suzaninu predstavu o prostoru. O vešernici se saznaje i da na njenom ulazu postoje stepenice: „Inständig schwört sie, das Köpfchen nicht absichtlich verletzt zu haben, dann fällt ihr plötzlich ein, dass ihr das tote Kind – grauenhafte Vorstellung – auf den Stufen zur Waschküche beim Raustragen ‚ausgeglitscht sei‘ [...]“¹²⁷ Suzanina percepcija prostora sužena je samo na polje oko deteta – ona osim događaja i prostora oko novorođenčeta nije u stanju da uočava ništa drugo, što s obzirom na njeno mentalno i fizičko stanje i ne iznenađuje. Na trećem saslušanju Suzana ukazuje na svoj prvobitni plan da sakrije beživotno telo deteta u vešernici, počinje da se priseća predmeta koji se tamo nalaze (poput posude u koju prvobitno odlaže leš deteta), kao i svoje spoznaje o nedovoljnoj skrivenosti tj. nepotpunoj izolovanosti i zatvorenosti prostora: „Herr Jesus. Was kommt noch in Frage? Die Jauchekübel vor den heimlichen Gemächern, aber da könnte man sie von den Fenstern aus sehen.“¹²⁸ Četvrto saslušanje razotkriva Suzaninu nemogućnost da se priseti toka događaja, ali i detalja o prostoru: „Überhaupt weiß die Inquisitin einiges nicht mehr. Zum Beispiel wo sie die Nachgeburt hingeschafft hat. Sie habe sie in der Waschküche gelassen, behauptet sie, doch wo genau, das könne sie nicht sagen, denn sie sei damals ‚ganz verheert und verstört im Kopf‘ gewesen“¹²⁹, dok poslednje, peto saslušanje ne pruža nikakve informacije o vešernici. Od drugih likova u romanu se skoro ništa ne saznaje o ovoj prostoriji, osim što je gostioničarka Bauer nakon razotkrivanja i hapšenja Suzane, počistila vešernicu i štalu, te narator ukazuje na stanje ovih prostorija: „Sie hatte nämlich am letzten Freitag nicht nur die Nachgeburt samt Nabelschnur unter den heimlichen Gemächern in den Mist gerührt,

¹²⁶ Berger, 325.

¹²⁷ Ibid, 328.

¹²⁸ Ibid, 362.

¹²⁹ Ibid, 364.

sondern spätabends dann doch noch in Waschküche und Stall mit viel Wasser den Boden gewischt. Das Blut beseitigt, um genau zu sein.¹³⁰

Staza između vešernice i štale („die gefährliche Strecke“¹³¹) za Suzanu znači prelaz iz neuračunljivog u polusvesno. ‚Planovi‘ koje ona ‚osmišljava‘ pri prelasku iz jednog prostora u drugi predstavljaju odraz njenog nesnalaženja u do tada poznatom prostoru („Sie fällt, das Kind fällt.“¹³²), čiji opis ima fragmentarni karakter, što ukazuje na emotivni naboj i na to da je Suzanino sećanje strukturisano u vidu asocijacija.

Štala je prostor Suzaninog poraza, strašnih događaja i mesto na kome se iznova variraju tok i ishodi priča protagonistkinje. Hronološki gledano, Suzanin dolazak u štalu sledi nakon porođaja u vešernici (*ciljni prostor* u izvršavanju čedomorstva), ali je za otkrivanje zločina ona ishodište niza strašnih posledica (*početni prostor* u procesu protiv Suzane), čiji je ishod pogubljenje protagonistkinje.

Nakon opisa čedomorstva čitalac je uskraćen za detalje o sakrivanju deteta – prisutan je vremenski skok od Suzaninog porođaja u vešernici do njenog skrivanja na stepenicama. Štala se uvodi tek nakon otkrivanja leša novorođenčeta i iznova opisuje kroz saslušanja. Suzana u prvom saslušanju samo odaje da je dete odnela u štalu i pokrila ga slamom¹³³, da bi u toku drugog saslušanja prostor štale stajao u Suzaninim mislima na granici između svesnog prisećanja i halucinacije: „[...] eine zusätzliche Erklärung anbietet für die schweren Verletzungen am Kopf ihres armen Söhnchens: Zuerst will sie in der Dunkelheit mit dem Kind am Arm gegen die Stallwand gestoßen sein [...]“¹³⁴ U Suzaninoj svesti se prepliću različite slike, ona nije u mogućnosti da razgraniči prostor vešernice i štale, kao ni događaje koji se za njih vezuju. Njeno potiskivanje strašnog čina čedomorstva uslovljava fragmentarnost, ali i verodostojnost subjektivne percepcije prostora. Treće saslušanje obiluje užasavajućim detaljima, ali i dalje ukazuje na nepostojanost Suzaninih iskaza, na njihovu nedoslednost i psihičku rastrojenost čedomorke. U ovoj verziji događaja, štala predstavlja prolazni prostor za sakrivanje leša: ciljni prostor je u Suzaninim planovima bilo njegovo potapanje u Majnu, do čega zbog kasnijih okolnosti ne dolazi: „Vielleicht, wenn sie es erst mal in den Stall schafft. Der

¹³⁰ Berger, 323.

¹³¹ Ibid, 363.

¹³² Ibid, 363.

¹³³ Up. ibid, 319.

¹³⁴ Ibid, 328.

Eingang ist nicht weit von der Waschküche, schlecht einzusehen im Durchgang zwischen Vorder- und Hinterhof. Und draußen ist es ohnehin schon fast dunkel.¹³⁵ Suzanino sećanje samo po sebi, ali i u vezi sa prostorom, odlikuje tama. Samim tim se ono izjednačava sa prisećanjem na subjektivnu percepciju prostora:

„Da ist es zappenduster. Sie will zur Kippe in der Ecke, stößt samt Kind irgendwo in der Dunkelheit gegen die raue Wand, schürft sich die Haut auf. Da sie nun rein gar nichts mehr schrecken kann, nimmt sie das tote Kind nochmals fester und schlägt es mit dem Köpfchen gegen die Stallwand, damit es nur ganz bestimmt richtig tot ist und nicht irgendwann schwer verletzt aufwacht. Dann legt sie es unter die Krippe. Hinein ist doch zu gefährlich. Im Dunkeln tastet sie sich zu den Pferden, sammelt Streu auf den Ställen, die Tiere lassen sie ruhig gewähren, atmen sanft, auch ein bisschen Heu rafft sie aus der Pferderaupe zusammen, und bedeckt damit sorgsam nach und nach ihr armes, kleines totes Kind.“¹³⁶

Interesantno je da se u momentima, kada bi nulta fokalizacija mogla da doprinese rasvetljavanju izgleda prostora, Rut Berger odlučuje za internu, otežavajući na taj način čitaocu stvaranje slike o datom prostoru i ostavljajući mu isključivo mogućnost da atmosferu doživi iz Suzanine perspektive. Figura naratora se začuđujuće dosledno povlači iz prvog plana, verovatno sa ciljem da Suzaninu emotivnu rastrojenost što intenzivnije približi čitaocu, koji, pored konja u štali, jedini može da prisustvuje ovim dešavanjima, ali i razume njenu tragediju. Isključena iz teme četvrtog saslušanja, štala se u petom ukratko spominje u vidu potvrde već rečenog: „Denn mit den Schlägen gegen die Wand im Stall, vom Anwalt als nicht geschehen vermerkt, hält sich die Susann gar nicht erst auf, das wird schon so sein, dass sie es getan hat, das widerruft sie nicht.“¹³⁷

Uprkos značaju vešernice i štale za razvoj radnje i niz tragičnih posledica za protagonistkinju, jedino je Suzanina perspektiva prisutna pri opisu ovih prostora i njihove funkcije. Ovaj naratorov postupak može se objasniti uskraćivanjem dopunskih (prevashodno objektivnijih) perspektiva, koje bi dovele do distanciranja čitaoca od protagonistkinje, a samim tim i do nedostatka empatije sa njom.

¹³⁵ Berger, 362.

¹³⁶ Ibid, 363.

¹³⁷ Ibid, 388.

Dom porodice Gete (Goethe) je, zbog zastupljenosti sporedne radnje vezane za članove ove porodice, jedan od prostora koji je, iako ne detaljno opisan, niti često spominjan, ključan za tumačenje familijarnih odnosa. Članovi porodice Gete se (sa izuzetkom sina Volfganga) po prvi put uvode u radnju romana kroz opis njihove šetnje (dakle, u otvorenom prostoru), dok se njihov dom kao prostor radnje spominje tek naknadno¹³⁸: „im Haus *Zu den Leiern* am Großen Hirschgraben“¹³⁹. Opis Kornelijinog doterivanja u njenoj sobi na spratu odvija se paralelno sa razgovorom njenog oca sa ujakom Lindhajmerom (Lindheimer) u prizemlju kuće. Uprkos nedostatku daljeg opisa kuće, saznaje se o Kornelijinoj subjektivnoj percepciji svog doma, tačnije očevom tumačenju njene percepcije: „Jedes Mal, wenn sie sich amüsieren ging, tat sie so, als trete sie jetzt aus Gefängnismauern in die Freiheit. Das Gefängnis, das war wohl hauptsächlich sein gut gemeintes Studienprogramm, das sie heutzutage nurmehr mit Märtyrermiene und demonstrativ schlechtgelaunt zu absolvieren pflegte.“¹⁴⁰ Johan Kaspar Gete i njegove tehnike podučavanja dece, prvenstveno ćerke, kod Kornelije izazivaju negativan stav prema domu i potrebu da iz njega pobegne. Otac, iako svestan razloga, nije voljan da uvidi svoje propuste u vaspitanju i obrazovanju dece.

Za Korneliju se može, poput Suzane Brant, tvrditi da je njena percepcija prostora uslovljena osobama i događajima, dakle, atmosferom koja vlada u određenom prostoru. Tako će i pismo koje dobija od brata usloviti njeno dobro raspoloženje u prostoriji (njenoj sobi), koja je pre toga bila ispunjena negativnom energijom zbog nezadovoljstva svojim fizičkim izgledom: „Deshalb war sie hoch in ihr Zimmer geflohen, und da hüpfte sie nun auf und ab, quietschende kleine Jubellaute ausstoßend. [...] Der Grund war ein Brief, der eben in der Post lag.“¹⁴¹

Povratak Volfganga Getea iz Štrasburga u Frankfurt obeležen je njegovim nezadovoljstvom – otac nije kod kuće da ga dočeka: „Sein Eintritt ins Elternhaus lief dann aber ohnehin etwas anders ab als erwartet. Erstens befand sich der Vater nicht im Haus (wie instinktos von ihm, an einem Tag auszugehen, an dem mit Wolfgangs

¹³⁸ Pre toga je samo ukratko ukazano na povoljan geografski položaj kuće Geteovih: Up. Berger, 135-136.

¹³⁹ Ibid, 184.

¹⁴⁰ Ibid, 186.

¹⁴¹ Ibid, 232.

Ankunft zu rechnen war).¹⁴² Zanimljivo je da i Kornelija i Wolfgang porodični dom vezuju za očevu figuru, bilo da je reč o izbegavanju kuće ili o povratku u nju. I majka, Elizabeta Gete, ukazuje na jačinu patrijarhalnosti doma Geteovih: „Er kennt meinen Mann nicht, der nimmt seines Hauses Ehre nicht auf die leichte Schulter.“¹⁴³

U domu ove porodice ne nedostaje posetilaca. Tako na primer braća Šloser (Schlosser) veoma rado dolaze u dom Geteovih: „Und vor allem ließen sie es an künftigen eigenen Besuchen im Haus *Zu den drei Leiern* nicht fehlen.“¹⁴⁴ Sam prostor, kao ni njegovi delovi, ne igraju ključnu ulogu u motivisanju posetilaca – u ovom slučaju je razlog učestalih dolazaka udvaranje Georga Šlosera Korneliji.

Volfgangova i Kornelijina usamljenost u prostoru svog doma rezultira i potrebom za organizovanjem druženja i slavlja: „Bei Goethes im Haus *Zu den drei Leiern* war ein großes Fest im Gange. [...] Es war also doch wieder nur die Frankfurter Gesellschaft heut im Haus *Zu den drei Leiern*, und Wolfgang gab selbstverständlich den Ton an.“¹⁴⁵ Pored Volfgangove potrebe za publikom koja je u njegovom domu prisutna da bi se divila njegovoj ličnosti i njegovom govoru, u razgovoru između Geteovih i Šloserovih uvek se iznova dotiče tema Suzane Brant. Za razliku od ostalih prisutnih, jedina je Kornelija ta koja u svakom prostoru oseća nesigurnost u razgovoru o čedomorki, kod nje ova tema budi strah i neprijatnost.

Dom fon Štokumovih (von Stockums) je kuća bogate porodice u kojoj Suzanina sestra Ursula povremeno radi kao švalja. Na bogatstvo porodice se ukazuje kroz neizdašne komentare naratora o prostoru: „das feine Haus“,¹⁴⁶ „Ein *Lakai* [istakla M. P.] führte sie nach oben.“¹⁴⁷ Naratorovo oslovljavanje majke i ćerke (Demoiselle, Madame, Maman¹⁴⁸) ukazuje na njegovo ironično posmatranje ovih figura, njihovih interpersonalnih odnosa, ali i prostora u kome one žive – njihova ‚fina kuća‘ je samo ironični komentar koji doprinosi kontrastiranju sa sudbinom Suzane Brant i mestima na kojima ona boravi. Ovo stilsko sredstvo se koristi i u kratkom opisu sobe Lizete fon Štokum:

¹⁴² Berger, 334.

¹⁴³ Ibid, 334.

¹⁴⁴ Ibid, 340.

¹⁴⁵ Ibid, 369.

¹⁴⁶ Ibid, 271.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Up. ibid.

„Deren Zimmer war, wie in Frankfurt üblich, sehr preziös und rokokomäßig geschnörkelt eingerichtet. (Die Frankfurter Handelsleute bauten sich zwar keine Paläste wie die angeberischen Zugereisten Thurn und Taxis, aber irgendwo mussten ja auch sie hin mit all dem Geld.) In dem breitesten, bestgepolsterten nussholzgedrechselten Stuhl hatte es sich die Hausherrin schon in freudiger Erwartung fächerwedelnd bequem gemacht, als die Königin eintraf. Das holde Töchterchen selbst lehnte in taubenblau-weiß gestreiftem Musselin in Polonaisenschnitt an der stark polierten Ankleidekommode und gähnte verstohlen [...].“¹⁴⁹

Naratorovo (krajnje atipično) udubljanje u detalje poput materijala od kojeg je napravljena stolica ili izgleda komode na koju se naslanja ćerka, pa sve do garderobe Lizete fon Štokum, ukazuje na raskoš doma, s jedne strane, ali i na nedostatak duhovne širine majke i ćerke, s druge.

Nasuprot bogatstvu Štokumovih, **dom Hehtelovih** oslikava skromni život jedne malograđanske porodice. S obzirom na njihov nezavidni socijalni i materijalni status, narator samo u naznakama daje do znanja u kakvim uslovima Hehtelovi žive: „Also brüllte er ihr am Tisch in der verrauchten Werkstatt, die auch Küche war [...].“¹⁵⁰ Dvostruka funkcija ove prostorije (radionica i kuhinja), kao i pripovedačev odabir jedinog epiteta (zadimljena), ukazuje na skućene uslove života, ali i na naratorovu nameru da je kontrastira sa pompeznim nameštajem i kućama bogatih porodica poput Geteovih i fon Štokumovih.

Dom Kenigovih (Königs) sastoji se iz dve sobe koje ova porodica iznajmljuje u jednoj kući, u kojoj, pored bračnog para, njihove dece i drugih podstanara, živi i Ursulina neudata sestra **Kete Brant** (Käthe Brand). Njihov dom ne razlikuje se mnogo od smeštaja Hehtelovih: „An deren Ende, kurz vor dem Friedberger Tor, wohnte in einem der älteren Häuser auf der rechten Seite der Tambour König samt Anhang in zwei kleinen Zimmern zur Miete. Zu welcher (nämlich der Miete) der Anhang einen guten Teil beitrug, da der Sold eines Tambours allein wohl kaum weit reichen würde.“¹⁵¹ Sama pozicija kuće (na kraju ulice, pre groblja), kao i epitet „starija“, ukazuju na socijalni status porodice Kenig. Oronulost ovog prostora, a samim tim i siromaštvo Kenigovih, naznačeno je i u daljim,

¹⁴⁹ Berger, 271.

¹⁵⁰ Ibid, 224.

¹⁵¹ Ibid, 252-253.

„usputnim“ komentarima naratora: „[...] bis sie am Hauseck *die kaputte Hoftür quietschen* [istakla M. P.] hörte“¹⁵², kao i „Unten spielt ihr kleiner Sohn mit den Nachbarskindern Klettern an der *kaputten alten* [istakla M. P.] Bank.“¹⁵³ Prilaz kući, kao i „prostor za igru“ Ursulinog sina, koje narator označava kao devastirane i oronule, ukazuju na trošnost kuće i prostora oko nje, ali i na siromaštvo porodice Kenig. Kao ni sestra Dorete, ni Ursula ne poseduje luksuz većeg broja prostorija – zatvoreni prostor i kod nje ima dvojaku funkciju („in ihren Schlaf- und Wohnzimmer“¹⁵⁴/ „in der Wohn- und Schlafstube“¹⁵⁵), što narator sa nekom vrstom ironije i zadovoljstva posebno ističe, dok u Suzaninom slučaju oronulost i skučenost njenog okruženja (sa izuzetkom interne fokalizacije i subjektivnog prostora) ne naglašava.

Radionica obučara Vecela (Wetzel) slika je teškog života pripadnika socijalne grupe zanatlija tog doba, ali i lošeg zdravstvenog stanja obučara. Iz Suzanine perspektive radionica izgleda lošije nego ikada: „Beklommen tritt sie in die düstere, ledrig-muffig riechende Werkstatt, wo zwischen hohen Regalen eine krumme Gestalt über der Arbeit sitzt wie eh und je. Es ist so dunkel hier drinnen – wenn sie nicht wüsste, dass die Gestalt der Wetzel ist, sie würde ihn nicht erkennen.“¹⁵⁶ Suzanina percepcija prostora, zasnovana na mirisima i vizuelnim elementima, oslikava starost i propadanje, a dopunjava se i auditivnim momentima (kašalj Vecelove supruge iz susedne prostorije), čime ceo prostor odiše blizinom smrti.

Dom i ordinacija doktora Meca (Dr. Metz) uvodi se u radnju nakon drugog spominjanja ovog lika, sa ciljem da se prikaže prostor njegovog lekarskog „pregleda“ Suzane Brant. Iz tog razloga i ne čudi da je upravo Suzanina perspektiva odabrana za prikazivanje Mecovog doma:

„Dann steht sie vor dem Ziel, vor zwei ausgetretenen Stufen aus dem heimischen Frankfurter roten Sandstein und einer blauen Tür, zu der die Stufen führen, ein fleckiges Uringlas hängt als pittoresk-altertümelndes Ärzteblem daneben. Das Haus liegt kurz vor der

¹⁵² Berger, 254.

¹⁵³ Ibid, 268.

¹⁵⁴ Ibid, 255.

¹⁵⁵ Ibid, 267.

¹⁵⁶ Ibid, 106.

Metzgerpforte und hat keinen Hof. An der Tür hängt ein eiserner Klopfer, den die Susann schließlich wohl oder übel auch bedient [...].¹⁵⁷

Suzanino uočavanje detalja, kao i naratorov glas koji ih komentariše („pittoresk-altertümelndes“) doprinose jednoznačnoj karakterizaciji lika doktora Meca: Njegov dom/ordinacija odišu duhom medicine (Uringlas, Ärzteemblem), ali se ukazuje i na nedostatak ekonomskog kapitala i sigurnosti ove figure (ausgetreten, fleckig, keinen Hof). Sprovedena na drugi sprat ove kuće, Suzana se nalazi u samoj ordinaciji – jedinoj prostoriji koja se predočava internom fokalizacijom: „[...] eines mit Bücherregalen an den Wänden und einem Schaukelstuhl am Fenster. [...] Der Herr Doktor hingegen, in Braun und Grün gekleidet, steht nahe der Tür an einem langen Tisch voller merkwürdiger Dinge wie Glasrohre und Glasballons und betrachtet, eine Lorgnette vorm Auge, hochkonzentriert ein gelbliches Mineral.“¹⁵⁸ Mecov „učenjački“ stav u sobi prepunog „čudnih“ sprava i pribora doprinosi slici koju on želi da stvori o sebi – slici velikog naučnika i lekara, što mu u slučaju neuke Suzane Brant, i uspeva: „Der Doktor Metz [...] betrachtet statt des Steins durch die Lorgnette nun sehr eingehend und in ihrer ganzen Länge die Susann.“¹⁵⁹ Njegova nesposobnost da utvrdi Suzaninu trudnoću, kao i samouverenost u svoje „metode“, ukazuju na to da radni prostor tj. ordinacija doktora Meca služi samo kao fasada za skrivanje njegove profesionalne nesigurnosti i nestručnosti, te se zbog toga njegova figura može posmatrati i kao karikatura narcisoidnog, ali nekompetentnog lekara.

Kućni zatvor Erazmusa Zenkenberga (Johann Erasmus von Senckenberg), jedne od najkontroverznijih ličnosti Frankfurta 18. veka, već godinu i po dana je mesto njegovog boravka („oben im südwestlichen Mansardeneckzimmer in Arrest gehalten“¹⁶⁰). Ova prostorija je zbog Erazmusovog, po prirodi neobuzdanog, a već duže vreme prinudno sputanog duha, preplavljena osećajem dosade i nesanicom. Iako se ne nalazi iza rešetaka, četiri zida ove prostorije ga sve više guše: „[...] sowie mal rechts, mal links aus den beiden Fenstern seines tadellos ausgestatteten Gefängnisses in die Freiheit geblickt

¹⁵⁷ Berger, 177.

¹⁵⁸ Ibid, 178.

¹⁵⁹ Ibid, 178.

¹⁶⁰ Ibid, 42.

hatte, wandte er sich seufzend seinem Schreibtisch zu.¹⁶¹ Prozor kao Erazmusov jedini kontakt sa spoljnim svetom (sa izuzetkom posluge, čuvara i povremenih poseta brata) je u isto vreme i podsetnik na njegovu fizičku sputanost, na nemogućnost da izađe van zidova svog kućnog zatvora. Uprkos činjenici da je ova soba opremljena njemu poznatim stvarima – pisaći sto, njegove stolice – on i dalje ne uspeva da se oseća ispunjeno u ovom prostoru: „Da hatten es ja die Kerle unten im Kerker besser! Die kamen wenigstens raus.“¹⁶²

U **bolnicu Svetog duha** je Suzana Brant, zbog zdravstvenog stanja, prebačena nakon kratkog boravka u ženskom zatvoru. Ovaj prostor za početak uvodi narator, koji posebnu pažnju posvećuje lošem stanju pogotovo unutrašnjosti zgrade, samim tim usmeravajući očekivanja čitaoca na nezavidan tretman bolesnika:

„Im Hospital zum Heiligen Geist hatte sich in letzten fünfhundert Jahren nicht viel verändert. Insbesondere war es nicht vergrößert worden [...], da lag der Main. Der schickte gelegentlich mal Hochwasser, was die allgemeinen Zustände in den Krankensälen nicht verbesserte. Die waren allerdings ohne fauliges Hochwasser schon zum Fürchten. [...] ging es in jedem Schweinestall reinlicher und gesünder zu. Es gab Bettler und Vaganten, die lieber krank auf der Straße herumlagen, als ins Hospital zu gehen.“¹⁶³

Naratorov ironični zaključak da je Suzana imala sreće što nije morala da boravi u sali za bolesnike, već u zatvoreničkoj prostoriji („höchst privilegiert“¹⁶⁴), samo doprinosi opisu šokantnih bolničkih uslova Frankfurta tog doba. Soba tj. ćelija u koju je Suzan smeštena je u potpunosti prazna – pored kreveta na kome se ona nalazi pod nadzorom čuvarke, ne postoji nijedan drugi komad nameštaja. Međutim, ogoljenost i mir prostora ne korespondiraju sa unutrašnjim stanjem protagonistkinje: „Gott sei Dank. Jetzt hat sie endlich ein bisschen Ruh. [...] Nur im Kopf, da will sich wieder keine Ruhe einstellen, obwohl sie so schwach ist.“¹⁶⁵ Uočljivo je na više mesta u delu, da u situacijama potpune usamljenosti i mira, Suzana oseća unutrašnji nemir – upravo spokoj prostora njoj pruža priliku da preispituje svoje odluke i postupke. Međutim, nakon prve prespavane noći u

¹⁶¹ Berger, 73.

¹⁶² Ibid, 74.

¹⁶³ Ibid, 312-313.

¹⁶⁴ Up. ibid, 313.

¹⁶⁵ Ibid, 314.

bolničkom zatvoru, Suzanina ćelija se od utočišta posetom pisara Klaudija (Claudy) transformiše u prostor saslušanja. U prostor ćelije se za ovu priliku unosi i jedna stolica, koja kao komad nameštaja ukazuje na završetak Suzaninog ‚samovanja‘, a samim tim i na kraj njenog ‚odmora‘: „Die Angst steigt wieder auf in der Susann. [...] Sie muss weiter leugnen, ganz stur. Das ist ihre einzige Rettung.“¹⁶⁶

Drugo saslušanje odvija se van zidova ćelije, a samim tim i van moguće sigurnosti malog, zatvorenog prostora. Prostorija u koju je dovedena, za razliku od prethodnog saslušanja, puna je ljudi, a njen prvi utisak o prostoru tj. njegovoj atmosferi obeležen je neprijatnim mirisom: „Und dieser modrige Geruch, was mag das sein, scheußlich riecht das.“¹⁶⁷ Ova mala prostorija, u kojoj Suzana oseća fizičku i mentalnu skučenost, predstavlja prostor strašnog sukobljavanja čedomorke sa iskopanim lešom svog deteta. Pritisak prostora dovodi do Suzanine potrebe da se duhom prebaci u prostor sećanja, prostor nemilog događaja i fatalnih greški: „Die Susann spricht noch, da ist sie schon ganz woanders.“¹⁶⁸

Frankfurtski ženski zatvor prva je stanica u koju je Suzana Brant dovedena nakon hapšenja. Kratki boravak u muškom zatvoru prethodio je njenom dolasku u ženski, ali je zbog lošeg zdravstvenog stanja i mentalne rastrojenosti, čitalac uskraćen za Suzanine utiske o ovom prostoru: „Sie bekam nicht viel von der Anregung, die bei ihrer Ankunft in der Hauptwache losbrach.“¹⁶⁹ Narator objašnjava vizuelnu i prostornu blizinu ova dva zatvora: „Das war allerdings nur ein kurzer Weg: Der Turm stand auf der Südseite vom Heumarkt und somit in Sichtweise der Hauptwache, ein Relikt der mittelalterlichen Stadtbefestigung [...]“¹⁷⁰ Na taj način on ukazuje na postojanje vezivnih linija između ovih prostora, a samim tim i čitaocu pomaže u orijentaciji i kreiranju slike prostornih odnosa ova dva utvrđenja. Suzana je, međutim, ubrzo nakon dolaska prebačena u bolnicu zbog krvarenja. Njen povratak u ženski zatvor, uprkos i dalje lošem zdravstvenom stanju, završava zatvaranjem u prostoriju koja se nalazi u nezavidnom stanju: „in eben jenem verriegelten, steingepflasterten, grob verputzten Raum [...]“¹⁷¹ U

¹⁶⁶ Berger, 318.

¹⁶⁷ Ibid, 324.

¹⁶⁸ Ibid, 325.

¹⁶⁹ Ibid, 309.

¹⁷⁰ Ibid, 309.

¹⁷¹ Ibid, 336.

ovoj prostoriji je, poput bolničke ćelije, očekuje krevet, što je u ovoj instituciji stvar prestiža i privilegije, i samoća. Od iščekivanja saslušanja, preko iščekivanja presude, do izvršenja smrtne kazne na kraju, prostor oko Suzane se polako sužava – pogoršavanjem njenog psihičkog stanja ona ima utisak da joj prostor postaje sve uži. Njena subjektivna percepcija uslovljena je prvenstveno figurama koje je posećuju, tako da psihičko stanje varira od očaja do umirenosti koju joj donosi sveštenik Vilemer (Willemer).

Poslednja prostorija u kojoj Suzana boravi u okviru zatvora je tzv. sobica ubogih grešnika, dok izvršitelji njene kazne uživaju u gozbi koja se odvija pred pogubljenje: „Auf dem von Soldaten bewachten und vom Volk umlagerten Katharinenturm fand ein Festmahl statt. [...]. Gutes Essen gratis, guter Wein gratis, Geselligkeit und Nervenkitzel durch die interessante Aussicht vom Turmfenster auf den Richtplatz.“¹⁷² Naratorovo ironično komentarisanje užitka koji gozba u ovom prostoru i okruženju pruža čuvarima zatvora, kontrastirana je sa Klaudijevim nedostatkom apetita: „Der Claudy schämte sich, dass er wieder einmal als Weichling dastand. Aber es ging einfach nicht, beim bloßen Gedanken an Essen im Mund krampfte sich ihm der Magen zusammen.“¹⁷³ Na taj način je atmosfera istog prostora percipirana iz dve perspektive utoliko različita, koliko se bliskost i saživljavanje sa Suzaninom sudbinom razlikuju.

Prostorija za saslušanje za to zaduženog gradskog istražnog organa, do koje je Suzana sprovedena kroz „labyrinth gradске kuće“,¹⁷⁴ još jedna je od zloslutnih prostorija, koje se iz Suzanine perspektive ni po čemu ne razlikuju od zatvora: „Der Susann fangen die Knie an zu schlottern beim Eintritt in den zugigen Römer.“¹⁷⁵ Međutim, zbog dugih nedelja ćutanja i potiskivanja griže savesti, Suzana se u isto vreme i raduje što će moći sa nekim da podeli sve to o čemu je do sada ćutala: „endlich mit jemandem sprechen zu können über das Furchtbare.“¹⁷⁶ Spoznaja da su samo tri ispitivača u prostoriji (Rost, Zigner i Lindhajmer), kao i da je ovog puta ne očekuje nikakvo iznenađenje poput leša deteta, u Suzani budi olakšanje, a samim tim i prijatniju percepciju prostora: „Merkwürdig aufrecht sitzt sie auf ihrem Stuhl, denkt der Siegner, und mit einem solchen

¹⁷² Berger, 432-433.

¹⁷³ Ibid, 433.

¹⁷⁴ Up. ibid, 351.

¹⁷⁵ Ibid, 351.

¹⁷⁶ Ibid, 352.

ruhigen Ernst.“¹⁷⁷ Ovo, treće saslušanje je i Suzanina najobimnija izjava u vezi sa čedomorstvom, u kojoj ona, zbog želje da olakša grižu savesti, s jedne strane, a zbog umora i straha, s druge strane, priznaje i mnogo više od onoga što je učinila, što će u toku kasnijeg suđenja biti veoma teško ili nemoguće opovrgnuti. U istoj ovog prostoriji Suzana saznaje svoju presudu i sve do tada prijatno ili barem podnošljivo, u njoj postaje crno: „Das ist der Moment, in dem es der Susann schwarz vor Augen wird.“¹⁷⁸ Narator u ovom trenutku akcenat stavlja na njene reakcije i misli, u potpunosti zanemarujući Suzaninu percepciju prostora, atmosfere i okoline.

Zatvoreni prostori u Frankfurtu koji su analizirani u ovom poglavlju međusobno su višestruko različiti, ali imaju i značajne zajedničke crte: njihovom analizom se doprinosi rasvetljavanju karakterizacije figura, njihovih interpersonalnih odnosa, njihovog trenutnog psihičkog stanja i raspoloženja i/ ili motivacije i toka same radnje. Prostori koji su analizirani svakako nisu jedini u delu, ali su ključni za njegovu kasniju interpretaciju. Oni koji nisu obuhvaćeni ovim poglavljem smatraju se ili nedovoljno rasvetljenim u delu (narator im nije posvetio mnogo pažnje) ili ni na koji način ne utiču na tumačenje figura i radnje romana, dakle, ne mogu se označiti kao regije događaja.

3. 2. 1. 2 Otvoreni prostori kao mesta radnje

Pod otvorenim prostorima Frankfurta podrazumevaju se u romanu *Grethen* kako prostori radnje, tako i prostori percepcije. Oni su uglavnom višestruko povezani vezivnim linijama, prvenstveno kauzalno, ali i konsektivno-finalno.

Spomenute prostorne okolnosti deo su naratorovih digresija vezanih za istorijat Frankfurta, njegovih ulica, funkciju određenih građevina i objekata i slično. Neretko ove prostorne okolnosti prerastaju u prostor radnje, jer se narator uglavnom koncentriše na događaje, izbegavajući na taj način suvišne podatke i odstupanja od intenzivnog pripovedanja radnje. U ovom poglavlju se, kao i u prethodnom, akcenat stavlja na otvorene prostore koji se mogu označiti kao regije događaja ili kojima je narator u romanu posvetio posebnu pažnju, pa samim tim nisu ostali samo na nivou spominjanja.

¹⁷⁷ Berger, 354.

¹⁷⁸ Ibid, 398.

Prvi prostor koji ima ovaj status su **frankfurtske ulice** kojima uveče šeta Peter Brentano. U romanu su ulice povezane kauzalno ili konsektivno-finalno, a u ovom slučaju imaju ulogu puteva koji povezuju Brentanovu posetu prijateljima i njegov dom: „durchschnitt [...] Peter Brentano die alte Bornheimer Pforte in Richtung Fahrgasse. Er war auf dem Heimweg von einem Besuch bei Freunden [...].“¹⁷⁹ Interesantna je naratorova potreba da što preciznije opiše puteve, tako da i u ovom slučaju čitaocu ne uskraćuje konkretne informacije o prostoru – pored onih već pomenutih u citatu, tu su i „Nürnberger Hof“, „Judengasse“, „Gasthaus *Zum Einhorn*“.¹⁸⁰ Iz perspektive ovog lika ovo su prvenstveno prostori percepcije, jer se u gostionici *Kod jednoroga* paralelno odvija radnja koju Brentano samo vizuelno i auditivno percipira, ali nije deo nje: „Peter Brentano sah es jetzt ganz gut im Licht der Straßenlaternen.“¹⁸¹ Nakon ovih Brentanovih zapažanja sledi naratorova digresija koja se može označiti kao kauzalna, a posvećena je društveno-istorijskoj situaciji u Frankfurtu tog vremena. Interesantno je da digresija počinje i završava se spominjanjem uličnog osvetljenja („Straßenlaternen“), tako da je opis prostora i njegova percepcija od strane figure Brentana samo povod za naratorovo iznošenje (velikim delom ironičnog) mišljenja o atmosferi i socijalnom miljeu Frankfurta. Paralelno sa Brentanovim kretanjem u prostoru kreće se i figura vodnika Branta, koji je u potrazi za doktorom Zenkenbergom (Dr. Johann Christian Senckenberg). Interesantna je paralelnost ovih radnji, koje narator vrlo vešto prepliće: „Während der Herr Brentano sich inzwischen zu Hause schon bettfertig machte, hatte der Sergeant Brand seinen Dienst für den Tag noch keineswegs beendet.“¹⁸² Brantova prostorna percepcija uključuje već spomenutu „Fahrgasse“, zatim „Hasengasse“ sa konačnim ciljem: kuća *Kod tri zeca*, da bi se kretanje nastavilo do bolnice *Svetog Duha*, a zatim i do muškog zatvora, pri čemu put vodi kroz istorijske delove Frankfurta: „Mainkai“, „Römerplatz“, „Neue Kräme“, „Liebfrauenberg“, „Katharinenpforte“, „Heumarkt“¹⁸³. Naratorovo insistiranje na navođenju konkretnih prostornih podataka poput naziva ulica i trgova, dakle, eksplicitno razjašnjavanje topološkog nivoa teksta, može se protumačiti kao njegova želja da istakne verodostojnost pripovedanja, ali i upućenost u mesta i događaje o kojima

¹⁷⁹ Berger, 32.

¹⁸⁰ Up. ibid, 32.

¹⁸¹ Ibid, 34.

¹⁸² Ibid, 41.

¹⁸³ Up. ibid, 40-41.

pripoveda, čime njegova spoznajna moć nikad nije manja od informisanosti figura. Interesantno je da kretanje figura ulicama prvenstveno služi prikazivanju njihovih misli: Brentanovo razmišljanje o ženidbi, Brantove misli o izvršavanju posla, a u slučaju doktora Zenkenberga, njegovo unutrašnje preispitivanje porodičnih odnosa, u prvom redu odnosa sa bratom Erazmusom.¹⁸⁴ Pokretači razmišljanja ovih likova variraju od spoljnih faktora prostora u kome se kreću, preko cilja ka kome idu, pa sve do misli koje im često zaokupljaju pažnju, a da nisu prostorno uslovljene, već im kretanje otvara mogućnost da im se u potpunosti posvete.

Ulica koja će u više navrata imati status prostora radnje je tzv. „Jevrejska ulica“, geto frankfurtskih Jevreja. Ova prostorna regija spominje se više puta kao orijentir pri kretanju figura (na primer već spomenuta Brentanova šetnja), ali i kao prostor percepcije, a prvi put dobija status prostora radnje kada Suzana Brant odlazi u nju u potrazi za Jevrejinom Jontefom, poznanikom Holanđanina Jana. Radnja se u ovom slučaju uvodi naratorovim opisom geta, u kojem ne izostaje ironija:

„Der touristische Ruhm der Judengasse beruhte hauptsächlich darauf, dass es hier so gruselig zuing. [...] Die Bewohner der Judengasse fanden auch ihre in Zweierreihen hintereinanderstehenden und dann an die Mauer grenzenden, lächerlich schmalen und kurzen Häuser durchaus nicht pittoresk, weil sie nämlich drin leben mussten, in dichtem Gedränge mit zig Familien und dabei von vorn und von hinten kein Licht und keine Luft bekamen.“¹⁸⁵

Zagušljivost, skućenost i nehigijenski uslovi osnovne su odlike ove ulice. Nakon kratke digresije o istorijatu geta, kao i socijalnom statusu frankfurtskih Jevreja, može se zaključiti da je karakteristika ovog prostora i života njegovih stanovnika zatvorenost među zidine, dakle, izolacija i mnogobrojne zabrane: „Solche Leute wollte man nicht als Nachbarn.“¹⁸⁶ S druge strane, figurama poput Bonuma ovaj prostor znači ‚biti među svojimima‘, tako da iz njegove perspektive Jevrejska ulica nudi više pogodnosti nego nedostataka. Bonumov susret sa Suzanom u ovom prostoru uslovljava promenu fokalizatora: Sa njegovih misli i percepcije ovog prostora prelazi se na njene, prvenstveno sa akcentom na svrhu Suzaninog dolaska u ovu ulicu: „Und da wäre eben

¹⁸⁴ Up. Berger, 118-119.

¹⁸⁵ Ibid, 166-167.

¹⁸⁶ Ibid, 169.

dieser dünne Schimmer von einer Hoffnung, dass sie dem Jan auf die eine oder andere Weise eine Nachricht zukommen lassen kann.“¹⁸⁷ Iz tog razloga Jevrejska ulica iz perspektive protagonistkinje predstavlja s jedne strane ciljni prostor, a sa druge prostor projekcije određenih nadanja i želja, prostor potencijalnih emotivnih ispunjenja. Međutim, boravak u ovom prostoru Suzani ne donosi smirenje, tako da se za nju ova ulica može označiti kao prostor neispunjenih očekivanja. Prostorne okolnosti iz perspektive ovog fokalizatora, s obzirom na emotivno, ali i fizičko stanje u kome se on nalazi, ne korespondiraju u potpunosti sa naratorovom, ali ni sa Bonumovom percepcijom prostora. Uprkos gužvi, nabijenosti i neprohodnosti ulice, Suzana je vođena strahom da će biti viđena ili otkrivena, dakle, njena subjektivna percepcija je uslovljena ugroženošću, tako da se u ovom slučaju otvoreni prostor pre konotira kao zatvoreni: „[...] weiß sie kaum, wie und bei wem sie, ohne Verdacht zu erregen, ihre Frage vorbringen soll.“¹⁸⁸

Jevrejsku ulicu karakteriše prisustvo trgovaca, u primeru iz romana prvenstveno zlatara – zanimanja koja se i iz perspektive današnjih predrasuda označavaju kao tipično jevrejska. Uprkos tome, u romanu Rut Berger, kao ni na primeru Jevrejske ulice, ne može se govoriti o tipičnim obrascima radnje, kao ni o tipiziranju prostora, jer autorkino pridržavanje istorijskih izvora utiče na autentičnost događaja, a samim tim i opisa prostora i njegovih funkcija.

Naratorov **opis Frankfurta kao sajamskog grada**, atmosfere u njemu u vreme uskršnjeg sajma („europäisches Handelssereignis erster Klasse“¹⁸⁹) i njegovih zidina, još jedna je od digresija koje se povezuju sa radnjom. I ovo skretanje sa opisa konkretnih događaja počinje i završava se istim pojmovima (u ovom slučaju isticanjem evropskog značaja frankfurtskog sajma), a povezuje se sa radnjom u gostionici *Kod jednoroga*, tačnije opisom poslova koji se u doba sajma u njoj obavljaju.

Povezivanje opisa Frankfurta i radnje prisutno je i na početku drugog dela romana, prikazivanjem Bonumovog razmišljanja. Početak poglavlja posvećen **opisu mostova** povezuje se sa mislima ove figure čiji prostor percepcije oni u tom trenutku predstavljaju: „Eines der Wahrzeichen von Frankfurt waren die Brückenmühlen. [...] Auf

¹⁸⁷ Berger, 171.

¹⁸⁸ Ibid, 172.

¹⁸⁹ Ibid, 91.

der Brücke, genau zwischen den beiden hohen Mühlen, lehnte heute früh der Bonum gen Nordosten über die Mauer. [...] An solchen Tagen, da kann der Bonum nicht anders, da muss er einfach hier oben stehen bleiben und den Blick und die Gedanken ein bisschen schweifen lassen.“¹⁹⁰ Spoljni faktori prostora percepcije, konkretnije vađenje leša deteta iz Majne, predstavljaju okidač za Bonumovo razmišljanje o Suzani Brant i o njenoj sudbini. Na taj način se otvoreni prostor percepcije kauzalno povezuje sa zatvorenim prostorom gostionice *Kod jednoroga*, koji se konkretizuje u Bonumovim mislima.

Naratorov **opis prolećnog vazduha** povezan je sa opisom stila i uslova života u Frankfurtu.¹⁹¹ Interesantno je da se čak i vazduh razlikuje u zavisnosti od lokacije u gradu: neprijatan miris Jevrejske ulice („der schlechte Ruf beziehungsweise Geruch des Ortes war ja bekannt“¹⁹²) kontrastira se sa Hiršgrabenom u kom živi porodica Gete. Zagušljivost je inspiracija za mnoge da šetaju po zidinama Frankfurta, koje predstavljaju neku vrstu korza, koji šetačima pruža veću svežinu od sparnih ulica. Suzana i Eva Vecel, porodica Gete, doktor Mec, Brentanovi – mnogi stanovnici Frankfurta mogu se videti na istom mestu. U slučaju Suzane i Eve, zbog neprijatne tematike njihovog razgovora, opis prostora, kao i njegova percepcija su u potpunosti zanemareni. S druge strane, porodica Gete, čija se tri člana (izuzetak je odsutni Wolfgang) po prvi put pojedinačno opisuju, pruža bolju sliku atmosfere i prostora, koja ih u prvom redu karakteriše i prikazuje njihove interpersonalne odnose.

Mesto Suzaninog pogubljenja nalazi se na otvorenom prostoru, na trgu: „Zwischen Hauptwache und Katharinenkirche, am Eingang zur Zeil.“¹⁹³ Trenutna svrha daje ovom otvorenom prostoru značaj jednog od centralnih u romanu, iako je trajanje radnje na njemu krajnje neznatno u poređenju sa drugim prostorima. Suzanino upoznavanje sa svojim gubilištem u prvi mah je samo auditivnog karaktera, jer je zvuci njegove izgradnje podsećaju na bliženje završetka: „Sie hört nur die Hammerschläge draußen Richtung Hauptwache. Die können nur eines bedeuten: Das Schafott wir

¹⁹⁰ Berger, 127.

¹⁹¹ Ovi opisi su nesumnjivo povezani sa podacima o higijenskim i sanitarnim uslovima u Svetom rimskom carstvu nemačke nacije s kraja 18. veka, te samim tim nisu karakteristični isključivo za Frankfurt. O čistoći npr. Vajmara ovog perioda up. Julijana Beli-Genc: *Vajmar u drugoj polovini 18. veka*. U: Nikola Grdinić (Ur.): *XIII stoleće*. Knjiga III. Novi Sad: Kulturno-prosvetna zajednica Vojvodine, 2002, 61.

¹⁹² Berger, 169.

¹⁹³ Ibid, 418.

errichtet. Ihr Schafott.“¹⁹⁴ Status opisanog prostora ovaj trg dobija tek prikazivanjem nadolazeće publike koja, željna senzacije, prisustvuje Suzaninim poslednjim trenucima, što i narator ironično komentariše: „An der Ost- und Südseite der Hauptwache, der Bühne des kommenden Schauspiels, da wurde es umso enger. Man hätte sich schon prügeln oder nachts um vier kommen müssen, um einen guten Platz zu ergattern ganz in der Nähe des Schafotts [...]“¹⁹⁵ Interna fokalizacija iz perspektive Kornelije Gete donosi prvenstveno informacije o atmosferi: gužva, želja publike da vidi i doživi, hladnoća. Ponovo se auditivni element koristi za promenu funkcije prostora – zvono je to koje najavljuje dolazak Suzane Brant, a samim tim i transformaciju opisanog prostora u prostor događaja („Dreimal würde die Sturmglocke der Barfüßerkirche läuten“¹⁹⁶). Interesantno je da upravo u svojim poslednjim trenucima Suzanina perspektiva nudi najdetaljniji opis prostora: od uzvika koji se čuju iz publike, pa sve do sitnih detalja koji se reflektuju prikazivanjem njenih misaonih procesa: „Und dann war man endlich durch, wartete in dem Sand, der ums Schafott dick aufgeschippt war. Wozu der ganze Sand, denkt die Susann, irr beinahe [...]“¹⁹⁷

Frankfurtska groblja se u delu u više navrata spominju kao orijentiri figura pri njihovom kretanju kroz prostor. Groblje na kome je Suzana sahranjena, kao i put do njega, jedino je koje dobija funkciju prostora događaja i to tek za vreme Suzaninog pogreba, iako ono ovu funkciju ispunjava isključivo kroz naratorovu analepsu i neposredni govor Georga Šlosera, a ne u okviru hronološkog toka radnje: „[...] Die Knechte vom Hoffmann hätten heut Nachmittag auf dem Weg zum Gutleuthof gegen Geld den Sarg geöffnet und die Leiche sehen lassen.“¹⁹⁸ Osim nemilog događaja otvaranja Suzaninog kovčega, kao i spominjanja iskopavanja tela njenog deteta, narator ovom prostoru ne posvećuje pažnju, ali po prvi put ukazuje na vremensku distancu između vremena diskursa i vremena priče, tako što naglašava neznatnu udaljenost ovog groblja od današnjeg frankfurtskog aerodroma: „Da liegen sie noch heute, eins geworden

¹⁹⁴ Berger, 422.

¹⁹⁵ Ibid, 429.

¹⁹⁶ Ibid, 434.

¹⁹⁷ Ibid, 437.

¹⁹⁸ Ibid, 443.

mit der Frankfurter Erde und der Frankfurter Geschichte, gar nicht weit von jenem Ort, der sich rühmt, der größte Fernbahnhof Europas zu sein.“¹⁹⁹

Reka Majna tj. **brodovi** kojima figure putuju do određenog cilja predstavlja svojevrsni vid otvorenog, na neki način prolaznog prostora, jer ukazuje na kretanje u vidu bega ili povratka kući. Suzanin beg u Majnc i povratak u Frankfurt Volkanga Getea prikazani su upravo kao vid spoljašnjeg (plovidba), ali i unutrašnjeg putovanja. Obe figure su na ovom putu zaokupljene svojim mislima. Suzana preispituje svoju odluku o begu, tačnije o Majncu kao ciljnom prostoru: „Während der langen Fahrt mainabwärts, unter Deck auf der Bank, da war ihr erst der Gedanke gekommen, dass sie nicht ausgerechnet nach Mainz hätte fliehen dürfen.“²⁰⁰ S druge strane, Volkangov povratak kući je u isto vreme i beg iz Štrasburga, pre svega zbog pritiska oko, iz njegove perspektive, neželjene ženidbe: „Wie heute der frisch gebackene Lizenziat der Rechte Wolfgang Goethe, der mitten im Gedränge der Kaufleute auf dem offenen Deck saß (unten waren alle Plätze besetzt) und sich die fast schon heimatliche Luft um die Nase wehen ließ.“²⁰¹ Iako ciljna mesta za ova dva putnika predstavljaju prostor slobode, nijedan u toku svog putovanja ka tom cilju nije u potpunosti siguran u svoju odluku. Suzanu pritiska strah da Majnc nije dovoljno daleko, te da njen beg neće biti do kraja uspešan, dok Volkang razmišlja o porodici u čije se okrilje vraća: „Ein gewisses ungutes Gefühl verspürte Wolfgang nun doch seinetwegen, als er zu Fuß durch die Leonhardspforte auf das elterliche Haus im Hirschgraben zuing.“²⁰² Naknadno će se ispostaviti da su obe figure sa razlogom sumnjale u svoje odluke, pri čemu će Suzanina rezultirati povratkom u Frankfurt, dok će se Volkang na svoj način izboriti sa posledicama i zadržati se na ciljnom prostoru.

Pojam **granice** se u slučaju Suzane Brant prvenstveno odnosi na zidine Frankfurta. Njen beg iz prostora Frankfurta, dakle, odlazak izvan njegove granice, subjektivno se tumači kao prelaz u prostor slobode. Suprotstavljenost Frankfurt i Majnca odigrava se na topološkom nivou uz pomoć opozicije napred-nazad, ali i unutra-spolja. Suzana ostavlja ulice Frankfurt iza sebe, ali napušta i unutrašnjost grada, izlazeći izvan

¹⁹⁹ Berger, 444.

²⁰⁰ Ibid, 275.

²⁰¹ Ibid, 331.

²⁰² Ibid, 334.

njegovih zidina: „Sie zwingt sich, sich nicht umzudrehen. [...] und jetzt, jetzt hat sie es eigentlich schon geschafft. Jetzt ist sie raus aus der Stadt.“²⁰³ Na semantičkom nivou je Suzanin prelazak granice implicitno diferenciran opozicijom poznato-strano. Bežeći kroz Frankfurt, čije ulice i lokacije poznaje u svojoj orijentaciji i po imenu, ona prelazi u nepoznati Majnc u kome će lutati i biti u nemogućnosti da se snađe. Semantički nivo se, s druge strane, odlikuje i Suzaninim subjektivnim uverenjem da je Frankfurt prostor njenog gušenja, dok je ciljni Majnc prostor na kome će konačno moći da diše: „Und dann wird sie aufatmen, das schwört sie sich. Wenn sie auf dem Schiff ist, wird sie aufatmen.“²⁰⁴ Topografska suprotstavljenost prostora u ovom slučaju nije uočljiva, jer se Frankfurt i Majnc na ovom nivou, čak naknadno i iz Suzanine subjektivne perspektive, po malo čemu razlikuju. Lotmanovo razlikovanje narativnih tekstova po uspešnosti prelaska granice, kvalifikuje roman *Grethen* kao *restitutivni*, jer njen prvobitni uspeh, dakle, beg u Majnc, na kraju biva poništen povratkom u Frankfurt.

3. 2. 2 Majnc kao prostor radnje

Majnc se kao prostor radnje isključivo spominje i vezuje za Suzanin kratki boravak u ovom gradu nakon njenog bega iz Frankfurta. On se razvija od subjektivnog prostora spasenja do pretećeg i neprijateljskog prostora.

Prelaskom preko granice (izlazak iz Frankfurta) i doplovljavanjem Majnom, koja je u ovom slučaju staza koja povezuje prostor Frankfurta i Majncu, Suzana ulazi u nepoznati prostor. Prilaz ovom gradu u njoj budi prvenstveno strah od otkrivanja, tako da je njeno ubeđenje u slobodu od samog početka uzdržano: „In großer Angst hatte die Susann daher in Mainz das Schiff verlassen, hatte sich klein gemacht hinter anderen und war vom Hafen fortgehetzt.“²⁰⁵ Od početne želje da pronade spas u Majncu, ovaj prostor za Suzanu polako dobija preteći karakter: bez ikakvog ekonomskog kapitala, ona je prinuđena da proda svoje minduše, za koje dobija veoma malo novca. Gužva u gradu polako jenjava, tako da je veće za nju signal upozorenja da mora da potraži sklonište.

²⁰³ Berger, 269-270.

²⁰⁴ Ibid, 270.

²⁰⁵ Ibid, 276.

U potrazi za utočištem ona iz otvorenog prostora prelazi u zatvoreni – gostionicu *Kod jelenčeta*, u kojoj se nada da će pored prenoćišta moći da pronade i posao. Na taj način ona planira da prostor Majnca učini prostorom boravka, ignorišući svoj strah od nepoznatog i njoj nenaklonjenog. Međutim, u trenutku kada pomisli da je sigurna, zatvoreni prostor i samoća u njemu za Suzanu znače preispitivanje odluka i postupaka, tako da Majnc gubi početnu funkciju utočišta:

„Sie hatte eine schlimme Nacht und fragt sich, ob sie wohl je wieder Ruhe finden wird. [...] Wie hatte sie nur glauben können, sie könnte einfach weglaufen aus ihrem Leben. [...] Jetzt sitzt sie hier in Mainz und denkt an nichts anderes. [...] Alles besser, als hier so schrecklich allein zu sein mit sich und den Gedanken und dem schweren, schweren Herzen und mit dieser unendlichen Müdigkeit.“²⁰⁶

Umor, griža savest, nedostatak novca i strah od samoće i nepoznatog faktori su koji utiču na Suzanine misli i postupke, a samim i razlozi njenog povratka u Frankfurt. Prostor Majnca, koji je u romanu prikazan isključivo kao subjektivni prostor, ne poseduje dovoljno kvaliteta, koji bi Suzanu zadržali: „Lieber dem Schrecklichen direkt ins Auge sehen und Gewissheit haben, als sich schwach, wie sie war, in Angst und Ungewissheit in Mainz als halbe Bettlerin durchschlagen und ständig mit dem Häschern rechnen.“²⁰⁷ Dakle, suprotstavljenost Frankfurta i Majnca temelji se i na opoziciji sigurnosti i nesigurnosti, očekivanog i neočekivanog. Međutim, Suzanina očekivanja ne korespondiraju sa okolnostima koje će je dočekati pri povratku, tako da Frankfurt za nju dobija vrednost tabu prostora, a vraćanjem na njega ona snosi posledice zbog ponovnog prelaska granice.

3. 2. 3 Štrasburg kao prostor radnje/ prostor sećanja

Štrasburg i njegova okolina (regija) kao prostor radnje vezuju se za lik Volfganga Getea, njegove studije i ljubavnu avanturu u Zezenhajmu. Samom opisu prostora je u

²⁰⁶ Berger, 296-297.

²⁰⁷ Ibid, 306.

delu posvećeno veoma malo pažnje, ali se, poput Suzaninog verovanja u nenaklonjenost Majnca, i kod Wolfganga uočava potreba da se povuče iz Štrasburga.

Do uvođenja ove figure dolazi u zatvorenom prostoru, na isti dan kada u Frankfurtu počinje proces protiv Suzane Brant: 3. avgusta 1771. Na početku narator Štrasburg karakteriše kao univerzitetski grad, spoj nemačkog i francuskog, ali i mesto lenčarenja mladih studenata. Ovaj opis korespondira sa atmosferom zatvorenog prostora u kome Wolfgang sa svojim korepetitorom priprema ispit, jer njegove misli lete ka povratku kući, tako da se skoro i ne može govoriti o njegovoj vrednoći: „Danach wäre er lizenzierter Jurist und könnte nach Hause fahren, ins liebe, alte Frankfurt.“²⁰⁸

Wolfgangovim povratkom u Frankfurt se u njegovom sećanju prvenstveno tematizuje Zezenhajn, mesto u blizini Štrasburga, u kome živi Geteova nekadašnja ljubav Friderike Brion sa porodicom. Osećaj griže savesti koji mori Wolfganga, kao i Friderikino pismo koje ga podseća na nekorektni završetak njihovog odnosa, ovu figuru u više navrata u mislima vraćaju na prostor nekadašnje ljubavi. Sećanje i početak preispitivanja svojih postupaka Wolfgang započinje na samom putovanju ka Frankfurtu: „Den obligaten Abschiedsbesuch in Sesenheim bei Friederike hatte er allerdings noch hinter sich bringen müssen, leider, da ihn im Sesenheimer Pfarrhaus statt heimlicher, heißer Küsse bei der Rosenlaube [...] – viele äußerst unangenehme Momente erwarteten.“²⁰⁹

Wolfgangov dolazak u Frankfurt se, za razliku od Suzaninog bega, ne može tumačiti kao prelaženje granice, jer on predstavlja konsekventan sled okolnosti, ali i zato što se prostor Štrasburga i prostor Frankfurta ne mogu (čak ni iz perspektive ove figure) posmatrati kao opozicije.

Odnos Friderike i Wolfganga, opisan prvenstveno indirektnim govorom u formi Friderikinog pisma, ukazuje na prostorne odlike njihovog odnosa: zatvorenost prostora njihovog susreta (soba njenih roditelja), Wolfgangova obećanja o zajedničkom životu u kući njegovih roditelja u Frankfurtu mogu se tumačiti kao nedostatak njegove volje da njihov ljubavni odnos podeli sa svetom, jer se ključni momenti ove veze odigravaju u zatvorenom prostoru, kao što su i planovi za njen dalji razvoj bili vezani za njega.

²⁰⁸ Berger, 88.

²⁰⁹ Ibid, 332.

Frideriku je očaj zbog Wolfgangovog napuštanja naterao da se ,izgubi‘ u otvorenom prostoru („Stunden sei sie im Regen umhergeirrt“²¹⁰), tako da su posledice toga njena ponovna vezanost za zatvoreni prostor (bolovanje u krevetu). Na taj način je ona zbog pokušaja izlaska iz patrijarhalnih stega doma kažnjena bolešću, tako da se ovaj bunt, koji se ne može nazvati prelaskom granice, jer nijedan prostor za Frideriku ne predstavlja tabu regiju ili regiju opasnosti, posmatra samo kao momentalna potreba za promenom, prouzrokovana emotivnom rastrojenošću.

Majncu i Štrasburgu se kao prostorima radnje posvećuje veoma malo mesta u *Grethen*, tako da je primarna pozicija Frankfurta i relevantnost ovog prostora naglašena od samog početka. Na taj način se radnja lokalizuje, ali i čini intimnijom, jer se akcent stavlja na karakterizaciju figura i njihove interpersonalne odnose u okviru zatvorenih zidova jednog prostora.

²¹⁰ Berger, 380.

IV Prikazivanje vremena

4.1 Teorijski osvrt

Vreme tj. proticanje vremena je neizostavni, možda i najznačajniji element narativnih tekstova, i smatra se da se oni odlikuju *dvostrukim vremenom*: vremenom pripovedanja i vremenom priče. Osnovno razlikovanje između priče i diskursa uslovalo je podelu na ova ‚vremena‘. U nemačkoj naratologiji se tradicionalno govori o vremenu pripovedanja (nem. *Erzählzeit*) tj. vremenu pripovedača (nem. *Erzählerzeit*), koje podrazumeva trajanje čina naracije, i vremenu priče o kojoj se pripoveda (nem. *erzählte Zeit*). U engleskoj terminologiji je prisutna opozicija vremena diskursa i vremena priče (engl. *discourse time* vs. *story time*), koja će se upotrebljavati u daljem tekstu i pri analizi. Vreme diskursa je vreme koje je potrebno da se određena priča ispričava i ono odgovara vremenu koje je potrebno čitaocu da pročita tu priču, dok vreme priče podrazumeva vremenski period koji je u diegezi narativno obuhvaćen.²¹¹

4.1.1 Ženetova naratološka analiza vremena

Osnovni pojmovi koje Ženet razlikuje pri analizi temporalnih aspekata naratološkog teksta su redosled, trajanje i frekventnost.

4.1.1.1 Redosled

Istraživanje temporalnog redosleda u proznom delu za Ženeta znači upoređivanje redosleda događaja ili vremenskih segmenata u narativnom diskursu sa njihovim redosledom u priči, ukoliko se mogu eksplicitno pročitati ili indirektno zaključiti. U slučaju da se ova dva nivoa ne podudaraju tj. da čin naracije prethodi vremenu u priči ili obrnuto, Ženet govori o narativnoj *anahroniji*, dakle, o različitim formama disonance

²¹¹ Up. Bode, 97-98.

između redosleda u priči i redosleda pripovedanja, koje on označava kao tradicionalno sredstvo književne naracije. Osnovne karakteristike anahronije su njen doseg pod kojim se podrazumeva vremenska distanca do koje seže anahronija, kao i njen obim koji ukazuje na dužinu trajanja događaja koji obuhvata anahronija. Dve osnovne vrste anahronije su analepsa i prolepsa.

Pod *analepsom* se podrazumeva spominjanje događaja koji su prethodili trenutku koji je priča već dosegla. Ženet razlikuje tri vrste analepsi:

1. *Eksterna analepsa*: celim svojim obimom ostaje van vremenskog okvira kojim je obuhvaćena glavna priča.
2. *Interna analepsa*: njeno vremensko polje i vremensko polje glavne priče se poklapaju.
3. *Mešovita analepsa*: njen početak seže pre, a završetak posle početka glavne priče, dakle, dolazi do njihovog delimičnog preklapanja.

Pored ove osnovne podele, Ženet uvodi još dve kategorije: *delimičnu/ parcijalnu* i *potpunu/ kompletnu* analepsu. Parcijalna analepsa je tip retrospektive koji se završava kao elipsa, koja, dakle, nije uspela da dostigne glavnu priču. Kompletna analepsa, s druge strane, uspeva da zadrži kontinuitet, dakle, ne dolazi do prekida između dva segmenta priče.

Pored toga, Ženet navodi i kategoriju *kompletivne* analepse (nem. *kompletive Analepse/ Rückblende*), čiji je osnovni cilj da naknadno ‚popuni rupe‘ koje su u glavnoj priči bile namerno nespomenute. Pritom nijedan vremenski segment priče nije preskočen (elipsa), već su samo neke činjenice ‚ostavljene sa strane‘ (paralipsa) da bi se kasnije razjasnile.

Pod anticipacijom ili vremenskom *prolepsom*, koja se mnogo ređe sreće u proznim tekstovima, Ženet podrazumeva pripovedanje narativnog događaja ‚unapred‘, dakle, pre nego što će se on desiti u glavnoj priči. Za upotrebu prolepse pre svega je pogodno pripovedanje u prvom licu, jer pripovedajući retrospektivno narator može da kroz upotrebu prolepsi nagovesti razvoj kasnijih događaja. Ženet razlikuje – analogno sa vrstama analepse – *internu* i *eksternu* prolepsu, kao i kategoriju *kompletivne* prolepse. *Repetitivne* prolepse (nem. *repetitive Prolepse/ Vorgriff*) imaju ulogu da izazovu određena očekivanja kod čitaoca sa formulama poput ‚videćemo‘ ili ‚kasnije ćemo imati

još prilike da vidimo²¹², kojima se ukazuje na to da događaji u glavnoj priči imaju uticaja ili posledice na buduće događaje. Ženet naglašava da se, tražeći primere prolepsi, dolazi do zaključka da su sve one suštinski *parcijalnog* tipa, dakle, da se vrlo jasno završavaju.

Pojam *dvostruke anahronije* je kompleksni pojam koji podrazumeva proleptičke analepse i analeptičke prolepse, dakle, ono što za čitaoca može biti ukazivanje na protekle događaje (analepsa), za glavnu priču može biti prolepsa (ako je narator u glavnoj priči već u vidu prolepse najavio neki događaj, ali čitalac tek sada nailazi na njega) i obrnuto. Anahronijske grupacije koje su prostorno ili tematski srodne, Ženet označava pojmom *vremenskih silepsi*. Poseban vid poigravanja vremenom je i *ahronija*, koja predstavlja izostavljanje hronološke relacije između različitih događaja o kojima se pripoveda.²¹²

4. 1. 1. 2 Trajanje

U poglavlju posvećenom trajanju Ženet uvodi pojmove koji ukazuju na raznolikost odnosa između trajanja priče i trajanja njenog pripovedanja. Terminom *izohronije* on objašnjava relaciju trajanja priče i trajanja pripovedanja koja ostaje konstantna kroz celo delo. Na praktičnim primerima se pokazalo da je ovakav postupak nemoguć, dakle, da uvek mora doći do određenih promena u brzini tj. ritmu pripovedanja, što se označava pojmom *anizohronije*.

Ženet razlikuje četiri osnovne forme narativnog tempa, kod kojih se dve smatraju ekstremima (elipsa i deskriptivna pauza), dok scena i rezime ukazuju na srednju brzinu. Objašnjenja ovih formi mogu se pregledno prikazati na sledeći način:

1. Pauza: $V_n = n, V_p = 0$. Dakle: $V_n \cdot \infty > V_p$.
2. Scena: $V_n = V_p$.
3. Rezime (engl. *summary*²¹³): $V_n < V_p$.
4. Elipsa: $V_n = 0, V_p = n$. Dakle: $V_n < \infty V_p$.²¹⁴

²¹² Up. Genette, 17-52.

²¹³ Ženet koristi engleski termin, koji je zadržan i u prevodu njegove knjige na nemački.

²¹⁴ V_p = vreme priče (nem. Zeit der Geschichte); V_n = vreme naracije (nem. Zeit der Erzählung). Ženet naglašava da znaci „ $\infty >$ “ (beskonačno veći) i „ $< \infty$ “ (beskonačno manji) nisu matematički korektni, ali ih uprkos tome koristi zbog slikovitosti i preglednosti.

Posmatranjem ovog prikaza uočava se nepostojanje forme sa varijabilnim tempom, koja bi bila opozitna rezimeu, dakle, opisana formulom Vn. > Vp. i koja bi bila neka vrsta usporene scene, jer Ženet smatra da bi taj postupak bio neizvodljiv u književnoj praksi.

On za **rezime** naglašava da je karakterističan za raniju istoriju književnosti, u delima u kojima je više dana, meseci i godina opisivano u nekoliko pasusa ili na nekoliko stranica, bez ulaženja u detalje. **Pauza** je takođe odlika tradicionalnog načina pripovedanja u kojem bi određeni opisi naratora u potpunosti prekinuli tok prikazivanja priče. Pod **elipsom** se podrazumeva izostavljeno vreme priče i ona može biti *određena* ili *neodređena* u zavisnosti od toga da li je vremenski period koji je izostavljen određen ili ne. *Eksplisitne* elipse navode izostavljeni vremenski period (npr. „nekoliko godina kasnije“), a mogu biti i *označenog* tipa, koje se pored navedenog izostavljenog vremena obogaćuju dodatnim informacijama (npr. „nakon nekoliko *srećnih* godina“). *Implicitne* elipse su one na koje se u tekstu uopšte ne ukazuje, tako da čitalac može da ih uoči jedino kroz prazninu u hronologiji ili kroz prekide narativnog kontinuiteta. *Hipotetička* elipsa ne može se lokalizovati, a ponekad ni spoznati, a na nju ukazuju naknadne analepse. **Scena** odlikuje savremene tekstove kod kojih dolazi do izjednačenja u vremenu naracije i vremenu priče, što predstavlja vid izohronije. Scena je karakteristična za dramske tj. dijaloške delove epskog teksta, ali i za momente u kojima je radnja potisnuta u pozadinu, a u prvi plan se stavlja psihološka i društvena karakterizacija (tzv. *tipične* ili *uzorne scene*).²¹⁵

4. 1. 1. 3 Frekventnost

Pod narativnom frekventnošću Ženet podrazumeva odnos učestalosti ponavljanja događaja na nivou pripovedanja i na nivou diegeze (priče) i razlikuje četiri osnovna tipa ovih odnosa:

1. Jednom se pripoveda o onome što se jednom desilo: 1 N./ 1 P. Takvo pripovedanje on označava kao *singularno*.
2. N puta se pripoveda o onome što se n puta desilo: n N./ n P. Ovo je posebna vrsta singularnog pripovedanja koje se može označiti kao *multi-singularno* ili kao *anaforičko*.

²¹⁵ Up. Genette, 53-71.

3. N puta se pripoveda o onome što se jednom desilo: n N./ 1 P. Ženet ovo naziva *repetitivnim* pripovedanjem.

4. Jednom (tj. jedan jedini put) se pripoveda o onome što se n puta desilo: 1 N./ n P. Ovo se označava kao *iterativno* pripovedanje.

Iteracija može biti *generalizujuća* ili *eksterna*, kao i *interna* ili *rezimirajuća*. Prva vrsta je karakteristična za javljanje iterativnih pasusa u okviru singularnih scena. Kod druge vrste se tematizuje unutrašnje trajanje scene, dakle, dolazi do nabiranja određenog broja klasa događaja, od kojih svaka rezimira u sebi više događaja. Ženet upotrebljava termin *pseudo-iterativa* za označavanje scena koje su predstavljene kao iterativne, ali čitalac zbog velikog broja detalja nema utisak da su se one bez ikakvih varijacija ponavljale.

Svako iterativno pripovedanje sažima događaje, koji se iznova dešavaju u toku iterativnog niza (npr. subote leta 1890. godine) i koji su sačinjeni od izvesnog broja singularnih celina. Ovaj niz je definisan dijahronom granicom (od kraja juna do kraja septembra 1890.), što se označava kao *determinacija*, i ritmičkim ponavljanjem konstitutivnih celina (svaki sedmi dan), karakteristika koja se naziva *specifikacijom*. Determinacija može biti određena (npr. prošlog proleća) i neodređena (npr. jedne godine). Specifikacija takođe može biti određena (npr. na svaka dva sata) ili neodređena (ponekad, određenih dana). Pored ove dve karakteristike, Ženet ukazuje i na dijahroni obim svake celine koju naziva *ekstenzijom*. Ona može biti *trenutnog* ili *punktualnog* tipa, dakle, kratkog trajanja, kao u primeru ‚svako jutro u sedam sati zvoni budilnik‘, čime se ‚sedam sati‘ sužava na trenutak kada zvoni budilnik ili može da obuhvati veći obim vremena.²¹⁶

²¹⁶ Up. Genette, 73-102.

4. 1. 2 Upotreba glagolskog vremena u naraciji

Najveći doprinos izučavanju upotrebe glagolskog vremena u književnosti na nemačkom govornom području predstavlja knjiga *Logika književnosti* **Kete Hamburger**. Ona razlikuje epsko i ne-epsko pripovedanje, koje još označava kao istorijsko. Po njoj se analizom epskih dela ostvaruje direktan pristup logičkom sistemu književnosti, pri čemu se pojam epske ili fikcionalne naracije ograničava isključivo na pripovedanje u trećem licu.²¹⁷

Glagol je taj koji po Hamburger odlučuje o ‚načinu postojanja‘ likova i objekata. On ukazuje na njihovo mesto u vremenu i u stvarnosti, na njihovo postojanje i nepostojanje. Opšta odlika epskih tekstova je pripovedanje priče koja je u prošlosti, ili se bar čini da je završena. Preterit u svojoj primarnoj funkciji ukazuje na događaje iz prošlosti, ali u epskim tekstovima dolazi do promene u značenju, jer ovo glagolsko vreme gubi svoju gramatičku funkciju. Hamburger novu upotrebu preterita ilustruje kroz primer: „Morgen war Weihnachten.“²¹⁸ Gramatički nekorektna upotreba ovog glagolskog vremena u epskom tekstu je neprimetna, štaviše pravilna i ovakva funkcija preterita se označava kao *epski preterit* (nem. *episches Präteritum*). Ovaj fenomen Hamburger objašnjava prirodom epske fikcije: ona (1) ne poseduje realni *ja-origo* (nem. *reale Ich-Origo*) i (2) mora posedovati fiktivne *ja-orige* (nem. *fiktive Ich-Origines*), dakle, sisteme odnosa, koji sa realnim osobama, autorom ili čitaocem spoznajno-teoretski, a samim tim i temporalno nemaju veze.²¹⁹ Analizirajući primere iz epskih dela, Hamburger ukazuje na to da tek na određenim mestima u tekstu, na kojima se po prvi put pojavljuje epski preterit (i nakon toga se nastavlja pripovedanje u tom glagolskom vremenu) dolazi do ulaska čitaoca u prostor fikcije.²²⁰ Njena tvrdnja da se do trenutka prelaska na pripovedanje u preteritu u tekstu radilo o ‚stvarnoj izjavi‘²²¹, dovodi u pitanje problematiku fikcionalnosti književnih tekstova, po kojoj se kriterijum upotrebe glagolskog vremena ne može posmatrati kao jedini i presudan. Iako pitanje fikcionalnosti

²¹⁷ Up. Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957, 21-22.

²¹⁸ „Sutradan je bio Božić.“

²¹⁹ Up. Hamburger, 27-34.

²²⁰ Up. *ibid*, 37.

²²¹ Up. *ibid*.

predstavlja i dalje nerešen problem,²²² doprinos Kete Hamburger je svakako velik i nezanemarljiv na tom polju.

Za *istorijski prezent* (nem. *historisches Präsens*) Hamburger tvrdi da služi kao osnovna potpora za teorije o pripovedanju koja ostavlja utisak sadašnjosti, međutim, ona smatra da je karakterizovanje ove forme dovelo do mnogobrojnih nejasnoća. Njeno objašnjenje se zasniva na tvrdnji da istorijski prezent nema funkciju da pripovedanje učini temporalnim, već fikcionalno sadašnjim, da likove – mnogo više od preterita – učini intenzivnijim, iako je u svakom fikcionalnom tekstu moguća njegova transformacija u epski preterit, a da se pritom ne promeni doživljaj fikcionalnosti.²²³ Hamburger propagira upotrebu epskog preterita, jer smatra da je on adekvatniji i estetski pogodniji od istorijskog prezenta, pre svega zbog njegovog kvaliteta da čitaocu skrene pažnju da je ono što čita fikcija, dakle, samim tim uništava iluziju, privid koji stvara fikcionalno pripovedanje.²²⁴

Važno je razlikovati upotrebu glagolskih vremena na dva nivoa: na nivou diskursa, na kome se najčešće koristi prezent, i na nivou priče, na kome se najčešće susreće preterit. **Marsden** ukazuje na to da prezent kao glagolsko vreme pripovedanja, iako se mnogo ređe upotrebljava, ima mnogo više funkcija od preterita:

1. *epski prezent*: osnovno vreme priče, koja prikazuje događaje koji se dešavaju do „sadašnjeg“ trenutka radnje;
2. *istorijski prezent*;
3. *generički prezent*: upotrebljava se za uopštene izjava tj. svima poznate istine;
4. *tabularni prezent*: opisuje statičnu sliku ili trajno stanje;
5. *sinoptički prezent*: koristi se pri reprodukciji tj. prepričavanju dela ili u nazivima poglavlja.

Za poslednje tri funkcije se postavlja pitanje da li se uopšte radi o narativnim funkcijama. Međutim, u modernim narativnim tekstovima se prezent često koristi u svrhu razaranja

²²² Up. Heinz Ludwig Arnold/ Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, ⁸2008, 27.

²²³ Up. Hamburger, 52-55.

²²⁴ Up. *ibid*, 61.

iluzije i otuđenja od tradicionalnog pripovedanja, tako da su moguće i ove upotrebe/funkcije unutar književnog teksta.²²⁵

Petersen ukazuje na sve češću upotrebu ‚mešovutih‘ formi u nemačkom savremenom romanu: nekadašnje pripovedanje u epskom preteritu i moderni proboj naracije u prezentu rezultirali su samovoljnim kombinacijama ova dva glagolska vremena. Ovo variranje nije rezultat autorove nekompetentnosti da konsekvntno sprovodi pripovedanje u istom glagolskom vremenu, već predstavlja estetski proces preobražaja, koji umesto zatvorenog, strogo funkcionalnog umetničkog dela uzdiže ideal ‚otvorenog‘ proizvoda zasnovanog na principu asocijacija.²²⁶

4. 2 Analiza vremena u romanu *Grethen*

Ovo poglavlje posvećeno je proučavanju temporalnih odnosa (redosled, trajanje, frekventnost) na reprezentativnim primerima iz romana Rut Berger, kao i analizi funkcije glagolskih vremena koje karakterišu naraciju u ovom delu. Pri analizi odnosa vremena priče i vremena diskursa prevashodno će se koristiti Ženetova terminologija, koja se u ovoj sferi naratološke analize može okarakterisati kao modernija i prilagodljivija inovacijama u naraciji u odnosu na tradicionalnu. U poglavlju posvećenom upotrebi glagolskih vremena će se, pored analize ovih fenomena, ukazati i na značaj utvrđivanja njihove funkcije za izučavanje same naracije i narativnih tehnika.

4. 2. 1 Analiza temporalnih odnosa

4. 2. 1. 1 Analiza vremenskog redosleda

Pre proučavanja fenomena redosleda, za koje roman *Grethen* pruža mnoštvo interesantnih i izazovnih primera, mora se ukratko spomenuti sama struktura ovog dela. Roman je podeljen u četiri veće celine, koje su označene podnaslovima na latinskom i

²²⁵ Up. Peter H. Marsden: *Zur Analyse der Zeit*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 107.

²²⁶ Up. Jürgen H. Petersen: *Erzählssysteme : Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler, 1993, 24-26.

njihovim prevodom na nemački jezik: „*Lapsa est – Gestrauchelt*“, „*Impraegnata – Schwanger*“, „*Inculpata – Beschuldigt*“ i „*Condemnata – Verurteilt*“, nakon kojih sledi epilog („Nachrede“). Ova struktura korespondira sa hronološkim tokom glavne radnje: od Suzaninog ‚posrnuća‘, preko trudnoće, čedomorstva i optužbe za njega, i na kraju pogubljenja. Međutim, uprkos ovoj jasnoj, naizgled hronološkoj strukturi, roman *Grethen* odlikuju brojne nepravilnosti i kršenja vremenskog sleda.

Narativna anahronija karakteristična je prvenstveno za prve dve celine romana Rut Berger. Uzročno-posledično povezivanje radnje u prva dva dela *Grethen* prouzrokovano je naratorovim poigravanjem *dvostrukom anahronijom*, tačnije *vremenskim silepsama*. Ovaj vid konstruisanja vremena i radnje je krajnje eksplicitan: svaka celina je podeljena u poglavlja, čiji su ‚podnaslovi‘ precizne vremenske odrednice. Tako je početak radnje naslovljen „Petak, 2. avgust 1771.“ („Freitag, 2. August 1771“), dok je naredno poglavlje vremenski određeno sa „Početkom avgusta 1770.“ („Anfang August 1770“). Vremenska silepsa je očigledna zbog tematskog povezivanja događaja iz prvog i drugog poglavlja čija radnja se, iako ih deli godinu dana, koncentriše na lik Suzane Brant, što je i naglašeno na početku drugog poglavlja: „Etwa ein Jahr zuvor saß die besagte [istakla M. P.] Susanna Brand [...]“.²²⁷ Do kraja drugog dela romana je krajnje neuočljivo koji vid dvostruke anahronije je prisutan: analeptička prolepsa ili proleptička analepsa. S obzirom na to da se početak treće celine nastavlja na početak pripovedanja („Samstag, 3. August 1771, acht Uhr morgens“), može se zaključiti da su odstupanja od hronologije u prva dva dela ipak bila prolepse, jer su nam pružala uvid u posledice koje će snositi Suzana Brant za postupke opisane u prvoj polovini romana. Imajući u vidu celokupnu strukturu dela, ovde je ipak uočljivo prisustvo *analeptičke prolepse*.

Ova vremenska igra se završava krajem drugog dela romana, jer se u trećem delu uočava hronološko strukturisanje radnje. Međutim, to ni u kom slučaju ne podrazumeva da se druga polovina romana bez presedana pridržava hronološkog sleda. Proces protiv Suzane Brant i saslušanja kojima se ona i drugi svedoci podvrgavaju prožeta su brojnim *analepsama*, koje su prevashodno internog karaktera, jer podrazumevaju prisećanja na vreme obuhvaćeno trajanjem glavne radnje. Ove analepse su uglavnom parcijalne, jer

²²⁷ Berger, 18.

njihovim uvođenjem u većini slučajeva ne dolazi do stapanja sa glavnom pričom, već su one završene pre momenta koji je radnja dostigla. Kada su u pitanju analepse tokom saslušanja Suzane Brant, one, zbog izostavljanja opisa čedomorstva u hronološkom izvođenju radnje, imaju kompletivnu funkciju, „popunjavaju rupe“ koje su namerno bile stvorene u glavnoj priči. U ovom slučaju su u pitanju paralipse, dakle, naratorova potreba da određene činjenice izostavi, samo zato da bi ih kasnije razjasnio. Ovaj postupak u *Grethen* nije samo stilskog, već i intencionalnog karaktera, jer analepse nikada ne mogu biti na istom nivou verodostojnosti kao izohrona prikazivanja radnje, što ukazuje na subjektivizovanje sleda događaja i okolnosti koje se prikazuju u delu. Na taj način čitalac dobija informacije, ali nije do kraja siguran koji je njihov redosled i da li su zaista pouzdane. Primer sa četvrtog saslušanja potvrđuje nepouzdanost: „Überhaupt weiß die Inquisitin einiges nicht mehr. Zum Beispiel wo sie die Nachgeburt hingeschafft hat. Sie habe sie in der Waschküche gelassen, behauptet sie, doch wo genau, das könne sie nicht sagen, denn sie sei damals „ganz verheert und verstört im Kopf“ gewesen.“²²⁸ Suzanina psihička rastrojenost i nestabilnost uzrok su mogućih odstupanja od verodostojnosti izraza, tako da je funkcija analepse u ovim slučajevima preispitivanje mogućih događaja, a ne prisećanje ili pripovedanje o njihovom objektivnom toku.

Eksterne analepse, koje se završavaju pre početka glavne radnje, su malobrojne, a imaju funkciju da prikažu predistoriju interpersonalnih odnosa, kao i eventualne razloge za postupke likova. Primer za to su prisećanja na Suzanino radno iskustvo pre dolaska u gostionicu *Kod jednoroga*²²⁹, kao i Suzanina razmišljanja o predbračnim seksualnim aktivnostima njenih sestara: „Auch ihre Schwester Dorette Hechtelin war mit dem Hechtel gute zehn Jahre fest gegangen, und erst mit dem Meisterbrief hatten sie geheiratet. Von der Ursel ganz zu schweigen, deren erstes Kind sich auffällig bald nach der Heirat mit dem Tambour König eingestellt hatte.“²³⁰ *Mešovite* analepse, odnosno delimična poklapanja glavne radnje sa analepsom, nisu prisutne u romanu.

Kao što je već naglašeno, određena poglavlja u okviru prva dva dela romana se mogu označiti kao analeptičke prolepse, tako da je veoma interesantan naratorov postupak integrisanja dodatnih analepsi u ove delove teksta. *Analepsa u analeptičkoj*

²²⁸ Berger, 364.

²²⁹ Up. *ibid*, 25-28.

²³⁰ *Ibid*, 30.

prolepsi uočljiva je u Ursulinom izražavanju sumnje u moguće čedomorstvo pri prijavi svoje sestre zameniku gradonačelnika: „Heute morge habe sie bei der Brotherrin von der Susann eine Blutlache im Holzstall gefunden, und die Susann habe sich daraufhin aus dem Staub gemacht, und der dicke Bauch von der Susann, der sei diesen Sommer das Stadtgespräch gewesen [...].“²³¹ Ova analepsa je internog karaktera, jer obuhvata događaje o kojima će tek naknadno biti pripovedano u glavnoj radnji.

Nakon prve dve celine, pojava *prolepse* je mnogo skromnija u ostatku romana i uglavnom je ili veoma nesigurna ili služi za demonstraciju naratorovog ‚sveznanja‘. Prolepse integrisane u glavnu radnju su po obimu male, ali veoma često potvrđene kao opravdane i ispunjene – prvenstveno u epilogu. Volfgangovi spisateljski planovi su primer za to: „Und zwar etwas Revolutionäres, Unerhörtes.“²³² Ostvarenje ovih želja potvrđuje se i u epilogu, u kojem se njegova ideja o drami o Faustu, iako mnogo burnih godina kasnije, na kraju i realizuje. Iako se konkretizuje u epilogu, ovaj vid prolepse se označava kao eksterni, jer prevazilazi završetak glavne radnje, te samim tim nije kompletnog karaktera. Za razliku od ove, prolepse vezane za planove Suzane Brant se delimično obistinjuju, jer razvoj događaja u toku glavne radnje osujećuje njena sanjarenja:

„Ein feiner, fremder Kaufmann steigt im Gasthaus *Zum Einhorn* ab (zufällig ist er reformierter Religion). Er verliebt sich in die Susann und sie sich in ihn. Er kommt von da an regelmäßig nach Frankfurt ins *Einhorn*. Und eines Tages fragt er die Susann, ob sie ihn heiraten will. Die Susann zieht mit ihm in eine große, ferne Stadt, Hamburg zum Beispiel oder Petersburg oder Mailand.“²³³

Suzanin odnos sa Janom, strancem koji je došao u gostionicu, da bi kasnije otputovao u Petrovgrad, jeste samo delimično ispunjenje njenih maštarija, jer se zaljubljenost, venčanje i srećan život nikada ne realizuju. Međutim, ovom ‚lažnom‘, internom prolepsom mogu se objasniti Suzanini naivni postupci u odnosu sa njenim zavodnikom.

²³¹ Berger, 15.

²³² Ibid, 340.

²³³ Ibid, 31.

4. 2. 1. 2 Analiza narativnog tempa

Izohronija je veoma retko uočljiva u romanu *Grethen*, osim kada su (u retkim slučajevima) prisutne duže sekvence direktnog govora, tako da zadatak pronalaženja četiri vrste anizohronije u ovom delu obuhvata sve njegove celine i nudi veliki broj primera. U ovom poglavlju biće istaknuta samo reprezentativna mesta iz romana, u kojima su jasno uočeni vidovi anizohronije, iako se mora naglasiti da pri čitanju delo odaje utisak skoro naturalističkog pokušaja da se proticanje vremena prikaže najverodostojnije, uzimanjem u obzir svakog trenutka radnje.

Pauza (Vn. ∞ > Vp.), odlika tradicionalnog pripovedanja, pod kojom se podrazumeva prekid priče naratorovim opisima, prisutna je na više mesta u *Grethen*, prvenstveno u vidu naratorovih digresija o istoriji i životu u Frankfurtu, kao i o njegovom izgledu.

„Er sah verdächtig wie ein Säugling aus; Peter Brentano sah es jetzt ganz gut im Licht der Straßenlaternen. Die Laternen waren übrigens neu und stammten aus dem Siebenjährigen Krieg. Von dem hatte sich die Stadt gerade erst erholt. [...] Daher eben war am zweiten August 1771 gegen halb zwölf die Fahrgasse als Hauptverkehrsader recht gut ausgeleuchtet. Und der Herr Brentano erkannte alsbald auch [...].“²³⁴

U navedenom primeru prisutan je prekid radnje koji se proteže na dve stranice romana, a odnosi se prvenstveno na geografski položaj Frankfurta, ali i na posledice Sedmogodišnjeg rata. Funkcija pauza u romanu Rut Berger nije samo prekidanje radnje u vidu opisa, već i doprinos njenom razumevanju, jer se ovi diskursi uvode da bi se objasnila istorijska i sociološka pozadina, kao i da bi se čitaocu približili eventualni razlozi postupaka likova, koji su ukorenjeni u istorijsko-sociološkim uslovima.

Scena (Vn. = Vp.), vid izohronije koji podrazumeva izjednačavanje vremena priče i vremena pripovedanja, u *Grethen* je prisutna u skromnom obimu, prvenstveno u dijaloškim sekvencama. Kao što je naglašeno pri analizi glasa i narativnih tehnika u 2. poglavlju, narator nerado daje reč likovima, jer ima potrebu da njegov glas bude najzastupljeniji u romanu, te se samim tim neposredni govor u delu veoma štedljivo

²³⁴ Berger, 34-35.

primenjuje. Ovo saznanje donekle iznenađuje, jer je scena kao vrsta narativnog tempa karakteristika modernih narativnih dela, te se u ovom pogledu roman Rut Berger može označiti kao tradicionalan, ali i konzervativan po pitanju poigravanja sa temporalnim odstupanjima. *Tipične/ exemplarne scene*, u kojima je radnja potisnuta u pozadinu, a u prvi plan se stavlja psihološka i društvena karakterizacija, nisu često prisutne u *Grethen*, ali se mogu zapaziti u manjem obimu.

„Wie dumm von ihr“, schimpft Cornelia, die nicht mitlacht.
„So ist halt der Pöbel“, kommentiert Leonore, „diese Leute können nicht so weit denken, wie sie spucken können.“
„Warum verklagt sie denn nicht ihren Liebhaber auf Heirat, wie vor Jahren ihr wisst schon wer?“
Leonore lacht auf. „Sie hat wahrscheinlich schon vergessen, wer’s war, der ihr das Kind gemacht hat. Der Pöbel hat ein kurzes Gedächtnis.“
„Eher ist sie zu blöd, um zu wissen, dass sie klagen könnte“, findet Philippine.
„Alles Unsinn“, erklärt Caroline von Stockum. „Sie arbeitet doch in dieser Judenherberge. Maman und ich haben den Verdacht, dass der Vater – ein *Jude* ist!“²³⁵

U ovom primeru prikazan je razgovor između ćerki bogatih frankfurtskih porodica o Suzani Brant i njenoj trudnoći. Ogovaranje i želja za senzacijom koji odlikuju njihov direktni govor, ne doprinose suštinski samoj radnji, jer su u pitanju neistinite spekulacije, ali umnogome govore o karakteru likova, kao i o sociološkim osobenostima društvenog sloja kome oni pripadaju. U pitanju je, dakle, egzemplarna scena, čija je svrha psihička i društvena karakterizacija figura.

Rezime (Vn. < Vp.), kratak pregled proteklih događaja, veoma je često prisutan u romanu Rut Berger, ali ne i lako uočljiv. Razlog njegove neupadljivosti je već spomenuti subjektivni osećaj čitaoca da se radnja ovog romana, a samim tim i narativni tempo u njemu, prikazuju krajnje detaljno i sa obraćanjem pažnje na svaki trenutak događanja. Međutim, rezime je veoma čest u veštoj kombinaciji sa različitim narativnim tehnikama, kao i sa varijacijama vremenskog redosleda. S druge strane, vremenski periodi koji se rezimiraju u romanu nikada nisu duži od nekoliko sati ili nekoliko dana, jer je radnja, koja traje oko godinu i po dana, predstavljena u vidu ključnih scena, tako da potreba za rezimiranjem velikih vremenskih celina nije prisutna: „Jetzt muss es schnell gehen: Sie

²³⁵ Berger, 197.

fischt das inkriminierende Laken aus der Wäsche, nimmt Seife und spült und schrubbt die verdächtigen Flecken überm Eimer [...]. Dann hält sie einen trockenen Zipfel vom Laken in den Weinkrug [...]. Darüber schüttet sie das übrige Wasser und walkt einmal durch. Den leeren Weinkrug versteckt sie hinter den Fässern.²³⁶ U navedenom primeru se u okviru jednog pasusa prikazuju radnje koje Suzana sprovodi da bi uklonila dokaze svojih seksualnih aktivnosti od prethodne noći. S obzirom na to da temeljno čišćenje i spremanje traje mnogo duže, a da se ovde prikazuje u samo nekoliko rečenica, rezime je svakako prisutan, a po tradicionalnoj terminologiji bi se mogao označiti kao sukcesivan,²³⁷ jer ga odlikuje ređanje događaja jednog za drugim. Ova vrsta rezimea je u romanu Rut Berger i najzastupljenija.

Elipsa (Vn. < ∞ Vp.), izostavljeno vreme priče, može biti određena ili neodređena, eksplicitna ili implicitna, kao i hipotetička, a prisutna je u romanu Rut Berger u svim svojim varijantama. Najčešće se javlja kao *eksplicitna* i *određena*, što i ne čudi, s obzirom da podnaslovi u romanu imaju vremenske odrednice, kao i da narator mnogo pažnje poklanja tačnosti i preciznosti pri izlaganju priče. Primeri za ove vrste elipsi su: „vier Monate später“,²³⁸ kao i „Eine Woche später“,²³⁹ „Zwei Tage später“,²⁴⁰ pri čemu je u poslednja dva primera eksplicitna elipsa naglašena u podnaslovu. U podnaslovu „Ein Tag Mitte Juni 1771“²⁴¹ uočljiva je elipsa, jer je dva poglavlja pre tog naglašeno vreme „Anfang Juni 1771“,²⁴² međutim, iako je ona eksplicitnog karaktera, nije i bliže određena, jer se ne zna koliko je tačno dana prošlo između dva događaja. Označene elipse nisu učestale u romanu, ali se mogu pronaći primeri za njih: „Der Tag ist verlaufen wie immer, Nachmittag ist es geworden [...]“.²⁴³ Narator uskraćuje opis Suzaninog dana, jer je protekao „kao i uvek“, tako da je izostavljanje vremena obrazloženo ovom dodatnom informacijom. *Neodređene* i *implicitne* elipse mogu se – najčešće zajedno – pronaći u manjim skokovima u vremenu, kao u primeru: „Schnell

²³⁶ Berger, 67.

²³⁷ Up. Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa : Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Stuttgart/ Paderborn: Wilhelm Fink, ¹⁰2008, 104-105.

²³⁸ Berger, 109.

²³⁹ Ibid, 144.

²⁴⁰ Ibid, 197.

²⁴¹ Ibid, 184.

²⁴² Ibid, 155.

²⁴³ Ibid, 234.

zieht sie sich fertig an und ist bereit, als der Lakai sie holen kommt. [...] Der Wagen setzte sich vorm Allerheiligentor ab, wo schon zwischen Weinreben und Apfelbäume die Freundinnen warteten [...].“²⁴⁴ U navedenom delu iz teksta prikazuje se lik Kornelije Gete, tačnije njen izlazak iz kuće i susret sa drugaricama. Opis vožnje kočijom između ove dve lokacije je izostavljen, tako da je njegovo trajanje neodređeno. Ova elipsa je implicitnog tipa, jer između spominjanja dva događaja dolazi do prekida narativnog kontinuiteta, obrazlaganjem misli Kornelije i njenog oca u vezi sa njihovim odnosom i ćerkinom potrebom za udajom. *Hipotetička* elipsa je retka pojava u romanu, što se može obrazložiti pripovedačevom potrebom da narativno zadovolji sve momente radnje, da ih detaljno opiše i vremenski označi. U romanu je ova vrsta elipse sadržana u naratorovom izostavljanju opisa Suzaninog skrivanja deteta, jer se ti postupci u tom trenutku radnje ne mogu niti predvideti, niti pretpostaviti, da bi se naknadno (krajnje višeznačno), u vidu analepsi rasvetljavali. Iako je jasno da vreme prikazano u naknadnim saslušanjima odlikuje analepsa, opis radnje situirane u štali je za čitaoca krajnje iznenađujući, tako da se ovde može ukazati na fluidnu granicu između implicitne i hipotetičke elipse.

4. 2. 1. 3 Analiza narativne frekventnosti

Narativna frekventnost, kao odnos učestalosti ponavljanja na nivou priče i na nivou diskursa, prisutna je u romanu Rut Berger u formi svih tipova koje Ženet razlikuje. U ovom poglavlju će se kroz primere ukazati na postojanje ovih tipova, kao što će se analizirati i razlozi primene određene narativne frekventnosti, kao i efekti koji su njome postignuti.

Singularno pripovedanje (1 N./ 1 P.) jedno je od najzastupljenijih u delu, jer se mnoštvo događaja, koji predstavljaju prekretnice u životima brojnih likova, dešava samo jednom, a zbog njihove upečatljivosti, ali i brze smene sa novim događajima, nije ih potrebno više puta narativno utvrđivati. Opredeljenje za ovaj vid pripovedanja može se obrazložiti i učestalošću u promenama prostora, kao i veoma čestim kretanjem figura kroz njih, tako da ubrzano napredovanje radnje ne ostavlja prilike za njeno ponavljanje ili naratorovo rekapituliranje događaja. U sledećem primeru se prikazuju Suzanine pripreme

²⁴⁴ Berger, 185, 189.

za pogubljenje: „Die Frau Weines legt die neuen, noch ganz steifen weißen Kleider vor ihr aus im Schein teurer Kerzen: Rock, Jacke, Halstuch, Häubchen, Unterkleidung, sogar ein Paar feine weiße Handschuhe. Handschuhe hat die Susann noch nie gehabt.“²⁴⁵ Jasno je da se ovaj događaj dešava samo jednom – jer Suzana se samo jednom priprema za pogubljenje – a dalji narativni tok ukazuje na to da se narator koncentriše na druge događaje, ne vraćajući se više na Suzanino oblačenje.

Multi-singularno pripovedanje (n N./ n P.) nije često prisutno u romanu, jer narator određene svakodnevne, repetitivne okolnosti retko kad uzima u obzir, a još ređe ima potrebu da im se u više navrata vraća. Kao jedan od malobrojnih primera za ovaj vid narativne frekventnosti mogu se navesti Suzanini poslovi u gostionici, koje narator u više navrata, uz varijacije, spominje: „Ich hab nur das Bett gemacht.“²⁴⁶ „die Bettwäsche in den Korb“²⁴⁷ „Susann nachmittags mit einem Korb Wäsche eilig die Stiege hinunterpoltert“²⁴⁸ „beugt sich über den Zuber mit kleiner Wäsche“²⁴⁹. Može se pretpostaviti da se Suzanino spremanje veša sigurno dešava više puta nego što je spomenuto, ali čitalac nema dokaze o tome, tako da se zbog ponavljanja ove radnje, kao i učestalosti njenog naglašavanja od strane naratora, svakako može govoriti o multi-singularnom pripovedanju.

Repetitivno pripovedanje (n N./ 1 P.) prisutno je u Suzaninim saslušanjima, u kojima ona više puta objašnjava tok i detalje čedomorstva, kao i događaje koji su prethodili ovom činu i usledili nakon njega. U hronološkom toku radnje se na primer spominje Suzanin ulazak u vešernicu („Genau bei der Waschküche überkommt es sie [...]. Mit letzter Kraft setzt sie draußen auf dem Hof die Wanne ab, torkelt in das düstere Häuschen [...].“²⁵⁰), da bi se tokom njenih saslušanja ovaj jednokratni događaj iznova ponavljao: „Die Waschküche ist so weit hinterm Haus, und es kam so plötzlich mit den Wehen“²⁵¹ „wie ihr bei der Waschküchentür die Wehen so heftig gekommen sind“²⁵². Funkcija repetitivnog pripovedanja bi u ovim primerima bilo stvaranje celine o izgledu i

²⁴⁵ Berger, 424.

²⁴⁶ Ibid, 72.

²⁴⁷ Ibid, 78.

²⁴⁸ Ibid, 103.

²⁴⁹ Ibid, 150.

²⁵⁰ Ibid, 243.

²⁵¹ Ibid, 319.

²⁵² Ibid, 361.

toku događaja, koji, međutim, češće ostaju na nivou nepovezanih delova, nego što sačinjavaju konačnu sliku.

Iterativno pripovedanje (1 N./ n P.)²⁵³ prisutno je u romanu *Grethen* u svim varijantama: eksternoj, internoj i pseudo-iterativnoj. *Eksterna iteracija*, dakle, narativna ponavljanja singularnih događaja u kratkim segmentima teksta, pretežno su karakteristika trenutaka velikog emotivnog naboja likova. Suzanino prisećanje na događaje od prethodne noći odlikuje psihička uznemirenost, te je prisutna eksterna iteracija:

„Die Susann kann am nächsten Morgen kaum aufstehen vor Scham. Jesus, was schämt sie sich. Wie konnte sie nur. [...] Ach, sie schämt sich so. Wie konnte sie nur so viel trinken. Wie konnte sie überhaupt zustimmen, sich mit einem Gast auf sein Zimmer zu setzen und zu trinken. Und was danach kam, daran mag sie gar nicht denken. Dreimal, *dreimal* hat sie mit ihm ... Gott, was war denn nur in sie gefahren, sie muss von Sinnen gewesen sein. [...] Sie schämt sich so sehr.“²⁵⁴

Suzanin osećaj sramote, a samim tim i varijacije u prisećanju na prethodne događaje, iznova se naglašavaju i ponavljaju u kratkom segmentu teksta, što je prouzrokovano njenim preispitivanjem svog postupka, o kojem ona ne može da prestane da razmišlja. Ovaj primer ukazuje na upotrebu određene determinacija (prošlo veče), ali neodređene specifikacije. Pritom je ekstenzija događaja veoma mala, ali ne i trenutnog tipa.

Interna iteracija je manje uočljiva u romanu Rut Berger, prvenstveno zbog učestalosti smenjivanja događaja, koja otežava zapažanje ove vrste frekventnosti: „Die mittlere Lage lehrte also die Frankfurter früh, sich im Zweifelsfall nicht für eine Seite, sondern für ein kategorisches Sowohl-als-auch zu entscheiden. [...] Soldaten allerdings, die zeitlebens ihre Gemüsegärten statt ihre Gewehre gepflegt hatten und desertierten, wann immer sie konnten.“²⁵⁵ Navedeni primer je preuzet iz naratorovog diskursa o istorijatu Frankfurta, tačnije o mentalitetu njegovih stanovnika, koji ukazuje na ponavljanje događaja, a da pritom narator samo na ovom mestu o njima pripoveda. Uočljivo je da su stanovnici doživeli više neprijatnih iskustava kada su se opredeljivali za samo jednu stranu, kao i da su se vojnici iz Frankfurta kroz vekove radije prihvatili ašova

²⁵³ U poglavlju 2. 2. 3. 2 pojam iteracije koristio se pri analizi ritma kondenzacije vremena, ali je isključivo bio ograničen na psiho-naraciju, dok kod Ženeta obuhvata i druge narativne tehnike.

²⁵⁴ Berger, 62.

²⁵⁵ Ibid, 35.

nego puške, tako da se iznova javljalo dezertstvo, što, u slučaju francuske opsade, ima posledice na slobodu grada. Ironija naratora kao i prolepsa (Napoleonova opsada izlazi iz vremenskih okvira glavne radnje), doprinose slaboj uočljivosti interne iteracije. Navedeni primer ne poseduje bliže podatke o determinaciji i specifikaciji događaja koji se ponavljaju, tako da se ove dve kategorije mogu označiti kao neodređene, dok je po pitanju ekstenzije očigledno obuhvaćen duži vremenski period.

Otežana uočljivost *pseudo-iterativa* ne pruža brojne mogućnosti njegovog otkrivanja u tekstu. U sledećem primeru se uprkos prividu da je u pitanju događaj izazvan trenutnim nadražajem, prikazuje problematika koja se iznova ponavlja: „Solche Momente liebt der Doktor Metz nicht, wiewohl er sich gerade hier immer wieder genialisch bewährt. Insgeheim findet er, dass der Laie bei weitem die Möglichkeiten der Urindiagnose überschätzt – wobei er natürlich der letzte wäre, der dem Laien das mitteilen würde.“²⁵⁶ Naratorov izveštaj o unutrašnjem govoru doktora Meca, ukazuje na njegovu misaonu reakciju na molbu gostioničarke Bauer da testira Suzanin urin sa ciljem otkrivanja trudnoće ili njenog opovrgavanja. Čitalac ima utisak da su razmišljanja lekara podstaknuta samo ovim zahtevom, međutim, na početku se njegovom generalizacijom („solche Momente liebt der Doktor Metz nicht“) ističe da ovo nije prvi put da se susreće sa takvim zahtevima, kao i da o njima već ima izgrađeno mišljenje. Kategorije determinacije, specifikacije i ekstenzije se u ovom primeru ne mogu tačnije odrediti, jer mogućnost iteracije je samo nagoveštena, ali ne i eksplicitno potvrđena.

4. 2. 2 Analiza upotrebe glagolskih vremena u romanu *Grethen*

Ono što Petersen naziva ‚mešovitim‘ formama, dakle, samovoljno smenjivanje glagolskih vremena u okviru jednog dela, karakteristika je i romana *Grethen*. U ovom poglavlju biće ukazano na funkcije prezenta i preterita, kao i na uticaj njihove kombinacije na recepciju dela.

Epski preterit se može označiti kao osnovna glagolska forma pripovedanja u romanu Rut Berger. S obzirom na žanrovsku odrednicu („Historischer Roman“), ne čudi da se narator prvenstveno opredeljuje za ovu formu, čime se postiže efekat distanciranja i

²⁵⁶ Berger, 165.

deziluzioniranja, kao i utisak da se ova priča dešava u dalekoj prošlosti. Epski preterit je odabran i za sam početak naracije („Am Abend zwischen neun und zehn Uhr, es war noch recht warm, wurde dem Jüngeren Bürgermeister [...]“²⁵⁷) kao i za završetak radnje („Stolz war man hier auf ganz andere Leute.“²⁵⁸). U navedenim primerima preterit svakako ne ispunjava svoju gramatičku funkciju, već ono što Kete Hamburger označava kao funkciju fikcionalizacije, ali i deziluzioniranja. Međutim, iako radnja počinje navedenim primerom, sam roman je, nakon posvete, otvoren peritekstom koji započinje preteritom: „Sie hieß eigentlich nicht Gretchen.“ U ovom primeru preterit je upotrebljen u svojoj gramatičkoj funkciji, jer se taj deo teksta odnosi na istorijsku ličnost, Suzanu Margaretu Brant, a ne na Suzanin lik u romanu. Na taj način autorka stvara ‚pometnju‘, mešajući fikcionalnost i istorijsku stvarnost, te se ove dve kategorije kroz recepciju romana jako teško razdvajaju.

Agramatičku funkciju preterita svakako treba razlikovati od njegove gramatičke, koja je konstanta u naratorovim digresijama, jer se one vidno odnose na vreme pre vremena radnje: „Mit dem Kaiser arrangierten sich die Frankfurter, indem sie jeweils einen der ihren zum kaiserlichen Schultheißen machten und im Stadtrat beschlossen, was sie wollten.“²⁵⁹ Moguće poklapanje ovog predistorijata sa vremenom radnje, ili čak njegovo prevazilaženje vremena priče dovodi do interakcije gramatičke funkcije preterita sa epskim preteritom.

Upotreba *prezenta* je daleko kompleksnija i zahtevnija od preterita, jer podrazumeva sagledavanje vremenskih nivoa, kao i uključivanje pojma fokalizacije u analizu. Već spomenuti peritekst se nakon citirane rečenice nastavlja u prezentu: „Der Name der Faust-Figur kommt zweifellos aus anderer Quelle. Aber Goethe legt seinem Gretchen Worte in den Mund [...]“ U ovom slučaju se prezent može označiti kao *generički*, jer se kroz navođenje (naučnicima) poznatih istina, insistira na njihovoj univerzalnoj prihvaćenosti. Kada je u pitanju upotreba prezenta u samoj naraciji, ona je veoma brzo uvedena na početku romana: „Vielmehr betritt er lediglich seine private anwaltliche Schreibstube [...]“²⁶⁰ Razlog prelaska iz preterita u prezent je na ovom

²⁵⁷ Berger, 11.

²⁵⁸ Ibid, 460.

²⁵⁹ Ibid, 34.

²⁶⁰ Ibid, 12.

mestu, kao i na mnogim drugim nejasan, jer se isti vremenski nivo, iste figure i ista radnja prezentuju upotrebom dva glagolska vremena. Pritom je interesantno da su smene ovih vremena veoma vešto sprovedene, ne predstavljaju smetnju pri čitanju, čak su i skoro neuočljive. Neposredno pre upotrebe *verbum dicendi* u prezentu („fragt er“), on se koristio se u preteritu („befand er“). Kao moguće tumačenje ovog narativnog postupka može se navesti potreba pripovedača da momente ključne za radnju posebno istakne, osveži i aktualizuje upotrebom prezenta kao glagolskog vremena, jer ono što sluga zamenika gradonačelnika *smatra* nije od iste važnosti kao ono što njegov gazda *pita* u razgovoru čija je tema lik Suzane Brant, dakle, protagonistkinje.

Pored generičke, u romanu je prisutna i *epska* funkcija prezenta, kao osnovnog vremena priče: „Am folgenden Mittag betritt die Dorette mit einem sehr schlanken, ordentlich gekleideten jungen Mann die Bierstube. Am hinteren Ecktisch sitzt die Familie Bauer beim Essen [...]“.²⁶¹ Mora se naglasiti da je epski prezent najčešća funkcija glagolskih vremena zastupljena u romanu *Grethen*, što, za razliku od epskog preterita, ukazuje na težnju naratora da događaje čitaocu učini što bližim i življim. Iako se često smenjuje i sa epskim preteritom, epski prezent je prevashodno prisutan pri prikazivanju događaja u kojima učestvuje Suzana Brant, ili koji se tiču njenih postupaka i razvoja radnje oko njenog lika.

Tabularni prezent, koji služi za opis statične slike ili trajnog stanja, zbog dinamičnosti naracije retko je prisutan u delu. U *Grethen* se za takve vrste slika prvenstveno koristi preterit. Jedan od izuzetaka je opis Suzaninog karaktera: „Es ist nämlich leider so, dass die Susann Tadel nicht verträgt. Nicht, wenn sie einen Anlass dazu gegeben hat, und erst recht nicht, wenn sie sich grundlos zurechtgewiesen fühlt. [...] so leicht verliert sie andererseits die Herrschaft über sich, wenn ihr jemand mit Strafpredigten kommt oder gar zuzuschlagen droht.“²⁶² Ako se Suzanina naprasitost i nespremnost da prihvati kritiku posmatraju kao ustaljena, karakterna osobina, dakle, trajno i nepromenljivo stanje njene ličnosti, onda se za ovaj vid karakterizacije odabir tabularne funkcije prezenta može posmatrati kao najprimereniji.

²⁶¹ Berger, 211.

²⁶² Ibid, 24.

Sinoptički prezent, funkcija karakteristična za reprodukovanje određenih sadržaja, u *Grethen* je prisutna na malom broju mesta i u malom obimu. Primer ove funkcije je: „Gretchen, verführt von Faust mit mephistophelischer Hilfe, bringt ihr Kind um und landet im Kerker. Den Faust reut es, doch es ist zu spät.“²⁶³ Mogućnost integracije sinoptičke funkcije prezenta u narativno delo je krajnje ograničena, često i veoma sumnjiva i upitna. U navedenom primeru je reč o razmišljanjima Wolfganga Goethea o njegovoj budućoj drami o Faustu. Iako delo još nije nastalo, ova prolepsa jeste kratak prikaz njegove sadržine, tako da se upotreba prezenta u datom primeru može označiti kao sinoptička.

Već spomenuta narativna karakteristika često svojevoljnog prelaženja sa preterita na prezent i obratno, posebno je interesantna za posmatranje u manjim segmentima teksta, jer upravo u njima funkcija glagolskih vremena postaje jasnija. Primer ovih tranzicija je: „Was die Ursula Königin ziemlich sprachlos macht. Spät am Abend desselben Tages gab [istakla M. P.] es einen Zank in der Küche zum *Einhorn*.“²⁶⁴ Prelazak sa prezenta na preterit česta je karakteristika uvođenja nove scene. U ovom slučaju je to preskok od razgovora između Suzaninih sestara i gostioničarke Bauer ka kasnijoj svađi između Suzane i njene kolegice Kristijane. Prva rečenica je završetak jedne, dok je sledeća početak druge scene. Pošto je u pitanju neposredno nastavljanje teksta (dakle, nije novo poglavlje), narator oseća potrebu da upotrebom različitih glagolskih vremena razgraniči ova dva događaja.

Epski preterit se veoma često upotrebljava i za rezimiranje vremena, dok se kod upotrebe prezenta insistira na scenskom prikazu. U primeru: „Die Mägde sprachen nun nicht mal mehr flüsternd miteinander, was nicht schwerfiel, da sie sich fürs Schweigen gerade gram genug waren. Nachdem das spärliche Licht gelöscht war, schlüpfen sie in das gemeinsame Bett“²⁶⁵ ukratko su prikazani, dakle, rezimirani, događaji. S druge strane, u primeru: „Derweil steht die Susann in der Küche, die Hand auf dem rundlicher gewordenen Bauch, und in ihr zittert alles“²⁶⁶, nakon kojeg sledi Suzanin doživljeni govor, dolazi do isticanja prostora u kom se ovaj lik nalazi, do opisa položaja njenog tela,

²⁶³ Berger, 396.

²⁶⁴ Ibid, 21.

²⁶⁵ Ibid, 23-24.

²⁶⁶ Ibid, 97.

a zatim i misli, tako da je u pitanju scena, kojoj upotreba prezenta kao glagolskog vremena daje pečat neposrednosti.

Kada je u pitanju fokalizacija može se, bez potrebe za generalizovanjem, tvrditi da nultu fokalizaciju odlikuje preterit, dok je interna prvenstveno prikazana prezentom. Ovaj fenomen se, poput razlika u narativnom tempu, može objasniti udubljivanjem u detalje iz vizure likova ili generalizacijom iz naratorove perspektive, što u prvom slučaju rezultira scenom, a u drugom rezimeom. Primeri za ove dve vrste fokalizacije (navedeni u poglavlju 2. 2. 2) potvrđuju ovu karakteristiku teksta, pri čemu se glagolsko vreme samo donekle može koristiti kao pomoćno sredstvo za utvrđivanje fokalizacije.

V Radnja

5.1 Teorijski osvrt

Za analizu narativnog teksta relevantno je pitanje na koji način je priča strukturisana i koje promene stanja je sačinjavaju. Promene stanja koje konstituišu priču poseduju posebnu osobinu koja se u savremenoj naratologiji označava pojmom ‚tellability‘ (nem. *Erzählwürdigkeit*), dakle, promene vredne pripovedanja. Zbivanja koja se konstantno ponavljaju ili trivijalne promene se po pravilu ne smatraju vrednim naracije. Promene stanja od velike važnosti u naratologiji se označavaju kao *događaji*.²⁶⁷

Događaj (nem. *Ereignis*; engl. *event*) ili motiv je najmanja, elementarna jedinica radnje. Formalno gledajući, događaj je sačinjen iz subjekta i predikata. Subjekti su predmeti ili osobe, dok se pod predikatima podrazumevaju događanja, radnje i stanja. Događaji mogu imati dinamičnu ili statičnu funkciju, dakle, mogu da promene ili ne promene situaciju. *Dinamični događaj* podrazumeva (1) događaj u užem smislu (nem. *Geschehnis*) kada je u pitanju nenamerna promena stanja i (2) radnju (nem. *Handlung*) u slučaju promene situacije realizovanjem namera ljudskih ili antropomorfnih agenata. *Statični događaj* podrazumeva (1) stanja (nem. *Zustände*) i osobine (nem. *Eigenschaften*). Dalja podela događaja na *slobodne* (nem. *freie Ereignisse*) i *povezane* (nem. *verknüpfte Ereignisse*) uslovljena je njihovom neposrednom kauzalnom relevantnošću za dalji tok radnje.²⁶⁸

Ako subjekat u toku radnje prolazi kroz više događaja, onda oni sačinjavaju *događanje* (nem. *Geschehen*). Serijsko nizanje događanja rezultira stvaranjem *priče* (nem. *Geschichte*) pod uslovom da nizanje nije samo hronološko nadovezivanje događanja (engl. *story*; nem. *Geschehen*), već i njihovo tematsko i kauzalno povezivanje (engl. *plot*; nem. *Geschichte*). Martinez/ Šefel koriste pojam *motivacije* (nem. *Motivierung*) da bi precizirali razliku između termina ‚story‘ i ‚plot‘. Pod motivacijom

²⁶⁷ Up. Wolf Schmid: *Erzähltextanalyse*. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart: Metzler, 2007, 98.

²⁶⁸ Up. Martinez/ Scheffel, 108-109.

oni podrazumevaju sve pojedinačne motive²⁶⁹ za predstavljena događanja u epskom ili dramskom tekstu. Događanje postaje priča kada su prikazane promene motivisane, jer motivacija integriše događaje u smisleni kontekst, što čitaocu omogućava da uoči pravila ili zakone po kojima se oni nadovezuju jedni na druge.²⁷⁰

Termin *epizode* ili sekvence (engl. *subplot*; nem. *[Teil-]Sequenz*) zauzima međupoziciju između pojmova događaja i priče. Epizoda je relativno zatvorena sporedna radnja, koja je deo većeg narativnog konteksta, a po svom obimu varira između cele radnje i malih delova, poput događaja ili scene. Ona može biti deo glavne ili sporednih radnji, a irelevantna je za hronološki i kauzalni kontinuitet glavne radnje. Epizoda poseduje formalni i sintaksički (funkcionalni) aspekt. Interno *formalno* jedinstvo epizode ostvaruje se koherentnom kauzalnom povezanošću niza događaja koji su u njoj predstavljeni. *Sintaksička* funkcija epizode sastoji se u njenom povezivanju sa celinom radnje, koja je slabo kauzalnog ili samo hronološkog ili čak estetsko-kompozicionog karaktera.²⁷¹

5. 1. 1 Motivacija radnje

Kao što je već spomenuto, pod pojmom motivacije se podrazumeva integrisanje prikazanih događanja u smisleni kontekst priče. Razlikuju se tri vrste narativne motivacije:

1. *Kauzalna motivacija* objašnjava događaj kao posledicu u uzročno-posledičnom kontekstu koji je empirijski verovatan ili barem moguć.
2. *Finalna motivacija* može se prvenstveno pronaći u starijim narativnim tekstovima u kojima je tok radnje od samog početka propisan, tako da se ispostavlja da i naizgled slučajna dešavanja predstavljaju božiju svemoć.
3. *Kompoziciona* ili *estetska motivacija* se, za razliku od prethodne dve, rukovodi umetničkim, a ne empirijskim kriterijumima. Ova vrsta motivacije povezuje događaje i detalje u kontekst kompozicije dela, potvrđujući Čehovljevu tezu da

²⁶⁹ Pojam motiva (nem. *Beweggrund*) se u ovom kontekstu koristi u svom psihološkom značenju, dakle, kao razlog koji dovodi do određenog postupka.

²⁷⁰ Up. Martinez/ Scheffel, 110.

²⁷¹ Up. *ibid*, 110-111.

ako se na početku teksta spominje ekser na zidu, onda na kraju junak mora da se obesi o njega.

Kauzalna i finalna motivacija događanja može se čitaocu preneti na eksplicitan ili implicitan način. *Eksplicitno* se do toga dolazi putem obrazloženja sadržanih u govoru pripovedača ili figura, dok kod *implicitnog* načina čitalac pojedinačne događaje objašnjava svojim empirijski znanjem ili poznavanjem odlika narativnog sveta sa njegovim posebnim merilima mogućeg, verovatnog i nužnog.²⁷²

5. 1. 2 Kompleksne radnje

Radnja (engl. *plot*) kao substrat priče može biti jednostavna ili kompleksna, dakle, celovita ili sačinjena iz više linija radnje (nem. *Handlungsstränge*). Postoje objektivni kriterijumi za razlikovanje jedno- od višelinijske radnje: različite radnje pre svega imaju odvojeni ansambl likova, često su vremenski i/ ili prostorno razdvojene i poseduju posebna tematska težišta, kao i odlike pripovedanja. Ako je u pitanju višelinijska radnja (nem. *mehrsträngiger Plot*), pravi se razlika između radnje sa linijama od jednakog značaja (engl. *double plot*) i radnje kod koje postoji hijerarhijski odnos među linijama – dakle, glavna i sporedne radnje.²⁷³ Razlikovanje glavne i sporednih radnji, tj. preglednost odnosa podređenosti i nadređenosti, često predstavlja problem, na šta ukazuje i **Pfister** (za dramske tekstove), koji kao osnovni kriterijum razlikovanja navodi kvantitativni, dakle, trajanje prezentacije, ali i kvalitativni – funkcionalno stepenovanje. Po ovom kriterijumu se određena sekvenca radnje posmatra kao dominantna (glavna radnja), dok sporedne radnje glavnoj doprinose novim impulsima ili je razjašnjavaju ili relativizuju odnosima korespondencije ili kontrasta. Sporedne radnje takođe poseduju svoje cikluse napetosti koji doživljavaju vrhunac i jenjavaju ranije od onih u glavnoj radnji i nemaju veze sa njenim raspletom.²⁷⁴

Buse nudi šest varijanti tj. modela povezivanja linija radnje:

²⁷² Up. Martinez/ Scheffel, 111-119.

²⁷³ Up. Jan-Philipp Busse: *Zur Analyse der Handlung*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 43-44.

²⁷⁴ Up. Manfred Pfister: *Das Drama : Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink, ¹¹2001, 287-288.

1. Model A: Najjednostavnija priča od koje radnja pravolinijski teče i grafički se može prikazati u vidu jedne linije. Ova vrsta jednolinijske priče po pravilu se koncentriše na sudbinu jednog glavnog lika.
2. Model B: Postojanje dve hijerarhijski jednake glavne radnje koje teku paralelno bez dodirnih tačaka.
3. Model C: Radnja započinje na različitim prostorima, na kojima se nalaze različite figure, ali vremenom dolazi do sjedinjavanja pojedinačnih linija radnje u jednoj ili u više tačaka.
4. Model D: Priče o pojedinim likovima započinju na zajedničkoj liniji, ali se vremenom mogu razdvojiti i svaka odvojena radnja ima separadni završetak.
5. Model E: Linije radnji započinju u istoj tački i vremenom se separiraju, da bi se na kraju ponovo sjedinile.
6. Model F: Sporedne radnje teku paralelno sa glavnom radnjom bez dodirnih tačaka, ostaju izolovane, ali često sa svrhom da bi je komentarisale ili joj kontrastirale.
7. Model G: Kada je u pitanju preplitanje radnji, većina kompleksnih književnih dela predstavlja mešovite forme. Određene sporedne radnje mogu započeti van glavne linije i kasnije se stopiti sa njom, dok neke započinju iz glavne linije i završavaju se odvojeno.

Pfister smatra da razloge za konstruisanje kompleksnih radnji konstituišu tri faktora: (1) promenljivost i obilje, (2) intenziviranje napetosti i (3) stvaranje tematskih paralela i kontrasta. Prvi faktor ukazuje na to da se druga radnja uvodi sa ciljem promene, ili da bi pružila širinu iskustva u delu. Funkcija intenziviranja napetosti uočava se kod prekida jedne radnje u očekivanom vrhuncu i započinjanjem druge sekvence, čije uključanje intenzivira iščekivanje, a samim tim povećava napetost. Treći faktor je najzahtevniji, jer primenom tematskih paralela autor dobija na obilnosti tematskih mogućnosti, dok se uz pomoć kontrasta radnja relativizuje.²⁷⁵

²⁷⁵ Up. Pfister, 290-294.

5. 1. 3 Modeli radnje

Pri naratološkoj analizi teksta koriste se konstitucionalni modeli, koji predstavljaju simulacije idealne geneze narativnog dela. Prvi i najjednostavniji model je dihotomija fabule i sižea ruskih formalista Viktora Šklovskog i Borisa Tomaševskog. Pod fabulom oni podrazumevaju sveukupnost motiva u njihovoj logičko-kauzalnoj povezanosti, dok je sižea sveukupnost istih motiva u onom redosledu i onoj povezanosti, u kojima su prezentovani u delu.

Francuski strukturalisti rusku dihotomiju pretvaraju u opoziciju *histoire-discours* (Todorov), dok se na engleskom govornom području javljaju pojmovi priče i diskursa – *story* i *discourse* (Chatman). Ovi binarni modeli su se pri analizi pokazali kao nedovoljni, pa se vremenom razvijaju novi koji su konstruisani iz tri tj. četiri nivoa.

Šmitov četvoročlani model sastoji se iz dva nivoa u kojima se razlikuju po dva podnivoa: (1) dešavanje (nem. *Geschehen*) i priča (nem. *Geschichte*), (2) pripovedanje (nem. *Erzählung*) i prezentovanje pripovedanja (nem. *Präsentation der Erzählung*). Pod *dešavanjem* se podrazumeva skup svih situacija, figura i radnji, koje su u narativnom delu logički implicirane. Ovaj pojam delimično odgovara formalističkom terminu fabule, a podrazumeva estetski relevantan rezultat otkrića, što se u antičkoj retorici označavalo sa *inventio*. *Priča* je rezultat selekcije iz dešavanja, a konstituiše se redukcijom materijalne kompleksnosti i mogućnosti značenja *dešavanja* na ograničenu formu sa početkom i krajem. Selekcija se vrši: (1) izborom određenih *momenata dešavanja* (situacija, figura, radnji) i (2) odabirom određenih *kvaliteta* koji se odabranim momentima mogu pripisati u vidu osobina. Ovako definisan termin priče odgovara pojmu fabule Tomaševskog i *histoire* Todorova, a u antičkoj retorici se označavao sa *dispositio*. Nivo *pripovedanja* je rezultat kompozicije, koja momente događaja dovodi u određeni red. Osnovni postupci kompozicije su: (1) *linearizacija* simultanog dešavanja unutar priče u formu redosleda predstavljanja, (2) *permutacija* segmenata priče. Prvi postupak je obligatornog karaktera (jer je u naraciji nemoguće istovremeno prikazati simultane događaje), dok je drugi fakultativan. *Prezentovanje pripovedanja* je rezultat postupka *elocutio* i predstavlja jedini nivo koji je dostupan za empirijsko posmatranje. Ovaj nivo podrazumeva medijalnu

kategoriju, a kod književne naracije se govori o prirodnom jeziku kao mediju prezentovanja pripovedanja (za razliku od npr. filmskog, muzičkog, plesnog jezika).²⁷⁶

5. 1. 4 Novi modeli analize radnje: *possible worlds theory*

Predstavnici teorije mogućih svetova (engl. *possible worlds theory*) posmatraju realnost kao univerzum koji se sastoji iz tri različita nivoa svetova: stvarnog (engl. *actual world*), mogućih (engl. *possible worlds*) i nemogućih (engl. *impossible worlds*). Stvarni svet je centar oko koga poput satelita kruže mogući svetovi, dok se nemogući svetovi nalaze van granica stvarnog, dakle, na periferiji. Razlika između mogućih i nemogućih svetova zasniva se na tvrdnji da bi mogući svetovi u nekom trenutku mogli da postanu stvarni, pri čemu se zakoni logike i vremena koriste kao kriterijumi za odlučivanje da li književni svet može dobiti pristup realnom ili ne. Fikcija kao mogući svet stvara autonomni, zatvoreni sistem, koji može da se uporedi sa bilo kojim drugim mogućim svetom (na primer svetom snova). Fikcionalnost nastaje kao rezultat interakcije između sistema koji stvara književni tekst i sistema dostupnom autorima i čitaocima u vidu znanja o postojećem, stvarnom svetu. Sistem koji stvara književno delo naziva se fikcionalnim, jer se posmatra kao alternativa postojećem svetu. **Doležel** je razvio sistem koji se sastoji iz četiri dimenzije, a svaka dimenzija je karakterizovana ispunjavanjem tri uslova:

1. Aletički modalitet (engl. *alethic modality*; od grč. *aletheia* = istina) odnosi se na sve što je nužno, moguće ili nemoguće prema zakonima prirode i logike.
2. Deontički modalitet (engl. *deontic modality*) odnosi se na norme, a sastoji se iz obligacije, zabrane i dozvole.
3. Aksiološki modalitet (engl. *axiological modality*) vezuje se za moralni sud, pa se razlikuju kriterijumi: dobar, loš i moralno neutralan (indiferentan).
4. Epistemološki modalitet (engl. *epistemic modality*) sastoji se iz tri mogućnosti: znanja, neznanja i ubeđenja, koji su u književnim tekstovima u likovima najčešće neravnomerno distribuirani.²⁷⁷

²⁷⁶ Up. Schmid: *Erzähltextanalyse*, 104-107.

Radnja priče može se proučavati kao interakcija četiri modaliteta. Ova nova teorija analize radnje teži ka distanciranju od formalne i apstraktne strukturalističke analize, fleksibilno se orijentišući ka konkretnim sadržajima i temama teksta. Po teoriji mogućih svetova, radnja je vredna pripovedanja ako pored njenog konkretnog toka postoji niz virtuelnih, alternativnih tokova radnje, koje pripovedač ili misli likova prenose čitaocu i time doprinose napetosti. U svakom narativnom tekstu može se pored *realnog sveta teksta* (engl. *textual actual world*) pronaći mnoštvo *modela stvarnosti* pojedinačnih likova (engl. *characters' domains*). Ovi subjektivni modeli stvarnosti sačinjeni su iz raznih privatnih svetova (engl. *private worlds*), jer je delanje figure vođeno mnogobrojnim sistemima motivacije: *svet želja* (engl. *wish-world*: porivi, potrebe, želje), *svet obaveza* (engl. *obligation-world*: moralno-etički sistem vrednosti likova i usvojene obaveze i konvencije) i *svet znanja* (engl. *knowledge-world*: posedovanje informacija, znanja, sposobnosti). S obzirom na to da različiti svetovi, kako sa svetom u tekstu, tako i međusobno, ostvaruju interakcije, oni mogu biti konkurentni ili opozitni, tako da za pripovedača postoji niz mogućnosti da kreira konflikte koji pokreću radnju. Ovaj model se može produbiti razlikovanjem *autentičnih* i *prividnih* svetova figura (engl. *authentic and pretended worlds*), dakle, razlikom između svetova koji zaista odgovaraju želji, znanju i vrednostima figura i svetova koje one samo predstavljaju kao svoje ubeđenje pred drugim figurama.²⁷⁸

5. 1. 5 O analizi početka i završetka pripovedanja

Problematici početka i završetka pripovedanja do sada je u naratološkim istraživanjima posvećeno veoma malo pažnje, iako, prvenstveno za kognitivne modele, analiza ovih sekvenci može biti od velikog značaja, jer upravo početak i kraj dela ostavljaju nadublji utisak u svesti čitaoca, i samim tim igraju ključnu ulogu pri interpretaciji teksta.

²⁷⁷ Up. Luc Herman/ Bart Vervaeck: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2005, 150-155.

²⁷⁸ Up. Busse, 33-37.

5. 1. 5. 1 Početak pripovedanja

Hans-Vilhelm Švarce u svojoj tipologiji početaka pripovedanja nudi četiri kategorije, pri čemu se prve tri odnose na trenutak u kome započinje prikazivanje priče, dok četvrta ukazuje na delove teksta koji eventualno prethode ovom prikazivanju:

Tip početka pripovedanja	Odlike
<i>ab ovo</i>	Razvoj priče od predistorije
<i>in medias res</i>	Izbor određenog trenutka događanja u sredini priče od koga se nastavlja pripovedanje/ počinjanje radnje određenom epizodom
<i>in ultimas res</i>	Početak pripovedanja od kraja priče
<i>predgovor</i> u vidu npr. <i>invocatio</i> (prizivanja), posvete, uvoda, okvirne (ekstradiegetičke) priče, navođenja izvora ili porekla, definicije itd.	Objašnjenje ili potvrda legitimnosti pripovedanja/ uvođenje u priču iz specifične perspektive

Tabela 2: Četiri tipa početaka pripovedanja po Švarceu²⁷⁹

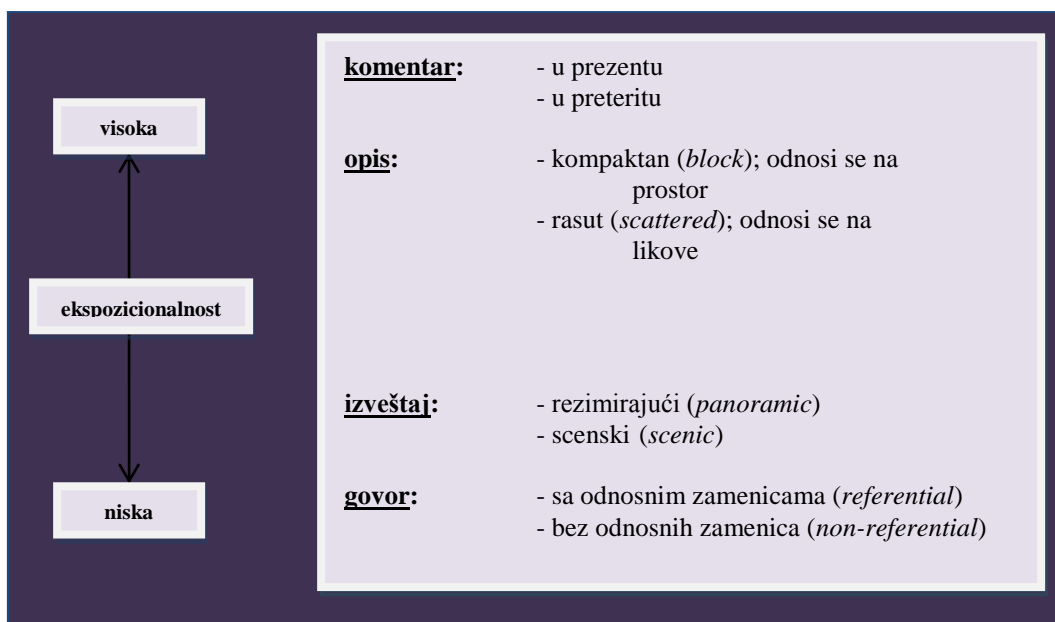
Švarceov model predstavlja pomak u naučnom istraživanju ovog aspekta narativnog teksta. Međutim, Krings sa pravom smatra da pri detaljnijoj analizi teksta može doći do nesigurnosti po pitanju svrstavanja konkretnog primera u Švarceove kategorije, jer je u njegovom modelu nedovoljno transparentna razlika između nivoa priče i nivoa diskursa. Problem nastaje u kompleksnijim delima (Krings kao primer navodi romane Džejms Džojlsa), u kojima na primer početak *in medias res* može biti iz unutrašnje perspektive, dok se u spoljašnjoj perspektivi zadržava hronološki redosled.²⁸⁰

Bonhajmov model početka pripovedanja može se posmatrati kao alternativa Švarceovom. U njemu se razlikuju *statični* i *dinamični modusi* (engl. *static and dynamic modes*). U statični spadaju *komentar* (engl. *comment*) i *opis* (engl. *description*), a u dinamični *izveštaj* (engl. *report*) i direktni i indirektni *govor* (engl. *speech*). Iz ovih modusa Bonhajm izvodi dva različita tipa početaka pripovedanja: početak sa visokim stepenom ekspozicionalnosti i početak sa malim stepenom ekspozicionalnosti. Pod

²⁷⁹ Up Hans-Wilhelm Schwarze: *Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten*. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen: Narr, ⁶1998, 160.

²⁸⁰ Up. Constanze Krings: *Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 165-167.

pojmom ‚ekspozicionalnost‘ (engl. *expositionality*) podrazumeva se strategija postepenog, sistematizovanog i kontinuiranog iznošenja informacija, koja se zasniva na razumljivosti teksta za čitaoca. Za razliku od Švarceovog modela koji povezuje nivoe priče i diskursa, Bonhajmovi modusi se odnose isključivo na oblast diskursa.²⁸¹ Krings je na pregledan način grafički predstavila Bonhajmov model:



Slika 3: Različiti stepeni ekspozicionalnosti (modifikacija Bonhajmovog modela)²⁸²

Kao što se može videti iz grafičkog prikaza modela, statični modusi (komentar i opis) karakteristični su za početak pripovedanja sa visokim, a dinamični modusi (izveštaj i govor) sa niskim stepenom ekspozicionalnosti. Mora se naglasiti da je ova klasifikacija samo uopštenog tipa, jer svaka od četiri vrste realizacije modusa može posedovati intenzivniju ili slabiju ekspozicionalnost.²⁸³ Ovaj način korelacije modusa je koristan za određivanje modernosti teksta, jer je visok stepen ekspozicionalnosti karakterističan za tradicionalne, a niži za moderne početke pripovedanja. Nedostatak Bonhajmovog modela je nemogućnost njegove primene na analizu odnosa između početka pripovedanja i

²⁸¹ Up. Helmut Bonheim: *The Narrative Modes : Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer, 1982, 117.

²⁸² Up. Krings, 168. (prevela M. P.).

²⁸³ Up. Bonheim, 99.

hronologije priče. Krings predlaže analizu početka pripovedanja kombinovanjem Švarceovog i Bonhajmovog modela.²⁸⁴

Ono na šta nijedan od ovih autora ne obraća pažnju jeste problematika obima početka pripovedanja tj. pitanje gde se ovaj početak završava. Krings govori o početnim pasusima, ali izostavlja da naglasi da početak pripovedanja može varirati od jedne rečenice pa do više početnih stranica. Nameće se pretpostavka da se čitalac po pitanju završetka početne sekvence pripovedanja prvenstveno mora rukovoditi subjektivnim osećajem.

5. 1. 5. 2 Završetak pripovedanja

Zanimljivo je saznanje da je u istraživanjima posvećeno mnogo više pažnje završetku, nego početku pripovedanja, ali uprkos tome ne postoje usklađeni i sveobuhvatni modeli za njegovu analizu. Švarce predlaže pojmove otvorenog i zatvorenog kraja,²⁸⁵ koji zbog svoje nepreciznosti malo mogu doprineti kategorizaciji.

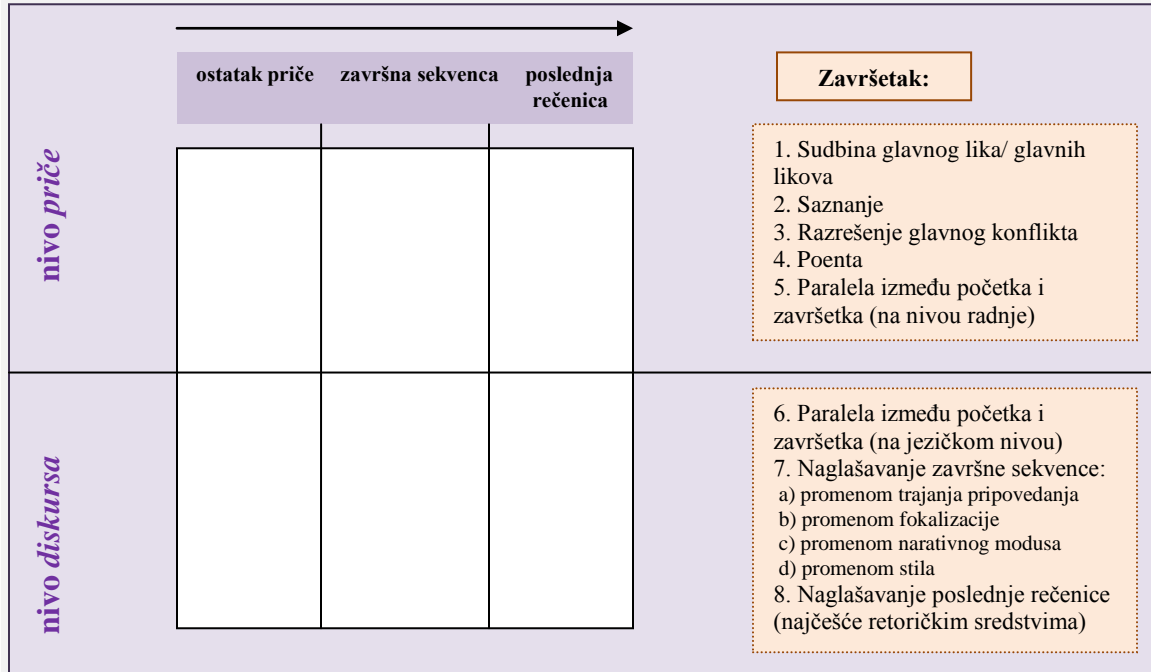
Konstance Krings, podstaknuta deficitima na ovom polju, razvija svoj model,²⁸⁶ koji se temelji na razlikovanju dve linije posmatranja završetka:

1. *Vertikala*: Podrazumeva oba nivoa završetka (nivo priče i nivo diskursa);
2. *Horizontala*: Proteže se kroz pojedinačne sekvence teksta.

²⁸⁴ Up. Krings, 169-171.

²⁸⁵ Up. Schwarze, 161.

²⁸⁶ Ovaj model je razvijen za analizu završetaka kratkih priča (*short story*), ali Kringsova tvrdi da se može preneti i na druge narativne žanrove.



Slika 4: Model analize završetka pripovedanja po Krings²⁸⁷

Razlikovanje između nivoa diskursa i nivoa priče, koji su obuhvaćeni vertikalom, dopušta odvojenu analizu odlika završetka koje se odnose na radnju i tematiku priče, s jedne strane, i narativno posredništvo i jezičku realizaciju, s druge. Na horizontali se razlikuje ostatak teksta (nem. *Residualtext*), završna sekvenca i poslednja rečenica. Time se ukazuje na činjenicu da završetak pripovedanja nije zasebna celina, već deo celokupnog teksta, te da se njegov značaj može spoznati samo u odnosu na celinu.

Završetak radnje predočavanjem *sudbine glavnog lika/ glavnih likova* (slika 5: kategorija 1) – prevashodno su smrt ili venčanje u pitanju – karakterističan je za starije tekstove sa zatvorenim radnjom. U delima u kojima se ne prikazuju celi životi likova, već samo pojedinačne epizode, završetak je veoma često dolaženje protagoniste do određene *spoznaje* (kategorija 2). *Razrešenje glavnog konflikta* (kategorija 3) predstavlja najlogičniji vid srećnog završetka narativnih dela. Princip *poente* (kategorija 4), koji se na engleskom označava i kao iznenađujući završetak (engl. *surprise ending*), zasniva se na skrivanju važne informacije koja bi radnju prikazala u sasvim drugom svetlu sve do

²⁸⁷ Up. Krings, 172. (prevela M. P.).

samog kraja, tako da njeno razotkrivanje predstavlja iznenađenje, ali i razjašnjenje do tada nejasne motivacije radnje. Omiljena i tradicionalna tehnika završetka jeste *ostvarivanje paralele između početka i završetka pripovedanja* (kategorije 5 i 6), koja može služiti kontrastiranju ili korespondenciji ovih delova teksta – završetak može predstavljati pomak ili promenu u odnosu na polazište radnje, situacija može ostati nepromenjena ili samo prividno promenjena. *Naglašavanje završne sekvence* (kategorija 7) na nivou diskursa ostvaruje se promenama u trajanju pripovedanja, u fokalizaciji, u modusu pripovedanja ili stilu. *Naglašavanje poslednje rečenice* (kategorija 8) je mnogo intenzivnije i mnogo efektnije od prethodne kategorije i ostvaruje se upotrebom stilskih sredstava poput internog ponavljanja, citata, retoričkog pitanja itd.²⁸⁸

Problematično pitanje gde završava početak i počinje završetak, kao i sama svrha završetka koja se može ogledati u podsticanju na retrospektivno razmišljanje o pročitanoj, dovode do osnovnih kategorija, koje se moraju ispitati pri analizi i interpretaciji završetka pripovedanja: vrste završetka, odnos čitaoca, teksta i autora, kao i efekat koji završetak ima na čitaoca.²⁸⁹ Nedostatak konsenzusa po pitanju adekvatne terminologije otežava analitički pristup i zahteva kombinaciju više modela, koji se mogu koristiti kao ‚alat‘ pri opisu i interpretaciji početka i završetka pripovedanja.

5.2 Analiza radnje u romanu *Grethen*

5.2.1 Analiza događaja

Struktura radnje romana Rut Berger varira u zavisnosti od četiri celine ovog dela. Prva dva dela romana strukturisana su po uzročno-posledičnom principu (o čemu je bilo reči u poglavlju 4. 2. 1. 1), a u poslednja dva dela, kao i u epilogu, događaji se prikazuju hronološki. Radnja prva dva dela romana (*Lapsa est* i *Impraegnata*) predstavlja spoj hronološke radnje i proleptičkih događaja, čime se njena struktura može nazvati

²⁸⁸ Up. Krings, 172-176.

²⁸⁹ Up. Adriaan de Lange: *A Pluralist Approach to Postmodernist Fictional Endings*. In: *Studia Anglica Posnaniensia* 28 (1994), 151, 159.

mozaikom, jer je radnja sačinjena od ključnih scena, koje su veoma često međusobno labavo povezane, ali se tek pri kraju drugog dela slivaju u celokupnu sliku.

Roman *Grethen* obiluje događajima kao elementarnim jedinicama radnje. S obzirom na visoki tempo njihovog smenjivanja, kao i na njihovu mnogobrojnost, u ovom romanu se prvenstveno radi o dinamičnim događajima, kako u užem smislu tako i u funkciji radnje. Statični događaji su pritom neizostavni, ali su svakako od manjeg značaja i slabo uočljivi. Većina događaja je povezanog tipa, jer se uzročno-posledični odnosi stavljaju u prvi plan.

5. 2. 1. 1 Dinamični događaji

Događaj u užem smislu (nem. *Geschehnis*), dakle, nenamerna promena stanja, prisutna je prvenstveno u radnji oko protagonistkinje Suzane Brant, koja veoma često nije u mogućnosti da donosi odluke u situacijama koje utiču na njenu sudbinu. Primer za to je i njen završetak, pogubljenje, koje predstavlja jedan od ključnih događaja u delu, a da pritom nije odluka protagonistkinje. Interesantno je da Suzana kao lik na mnogim mestima u romanu podseća na protagoniste klasičnih antičkih tragedija, koji zbog određenih mana, delimično krivi, ali prvenstveno sticajem okolnosti, na kraju bivaju kažnjeni. I sama struktura romana ukazuje na bliskost sa klasičnom tragedijom, pri čemu se čini da upravo epilog, a ne Suzanino pogubljenje, predstavlja razrešenje konflikta.

Dinamični događaj u funkciji *radnje* je onaj koji određuje njen dalji tok i dovodi do tragičnog završetka. U ovu vrstu događaja spadaju Suzanino stupanje u seksualni odnos, odlazak njenog zavodnika, Ursulina prijava protiv Suzane, Suzanino čedomorstvo, Wolfgangov odlazak iz Štrasburga, Suzanin povratak iz Majnca, kao i mnogi drugi za glavnu i sporedne radnje manje ili više bitni događaji. Uzroci ovih događaja, koji se mogu označiti kao samovoljni ili prinudni postupci likova, isključivo prouzrokovani delanjem ljudskih agenata, obuhvataju psihološke i društvene momente, ali i planove i težnje pojedinačnih likova.

5. 2. 1. 2 Statični događaji

Kao što je već naglašeno, statični događaji, koji podrazumevaju stanja i osobine, svakako su prisutni u romanu, ali su potisnuti u pozadinu, jer se karakterizacija likova vrši prvenstveno putem njihovog aktivnog angažmana, a ne statičnim opisima.

Stanja, koja ne odgovaraju u potpunosti definiciji događaja kao određene promene u okviru radnje, mogu se prvenstveno uočiti u prvim delovima romana, gde se zbog karakterizacije likova i rasvetljavanja njihovih interpersonalnih odnosa, do određene mere pribegava usporavanju narativnog tempa, za koje ovaj vid događaja služi kao prigodno sredstvo. Opisivanje određenih rutina ukazuje na nepromenljivosti: „Zur gleichen Zeit ist unten, in der Bierstube, das Kartenspiel beendet. Die Jüdin Hundchen humpelt mit ihrer großen Haube und dem Stock in der Hand fort zu einem Besuch bei reichen Freunden im Gasthof *Zum englischen König*. Der Bonum gähnt, kratzt sich im Bart und würde am liebsten auch verschwinden.“²⁹⁰ Kartaška igra, odlazak Jevrejke Hundchen, kao i Bonumovo čekanje, predstavljaju male, često svakodnevnne aktivnosti, koje mogu doprineti opisu atmosfere u gostionici *Kod jednoroga*, ali se svakako ne kvalifikuju kao dinamični događaji, koji bi bili namerna ili nenamerna promena određenog stanja, niti utiču na dalji tok radnje.

Osobine podrazumevaju momente karakterizacije likova, koji mogu u određenom trenutku postati važan deo radnje, ali sami ne poseduje dinamiku. Osobine svih likova ključnih za glavnu ili sporedne radnje, kao i predstavnika određenih staleža frankfurtskog građanskog društva, prikazane su u određenom momentu radnje: „[...] Susann mit ihrem verqueren Charakter und cholerschen Temperament diese Regel nicht befolgen kann.“²⁹¹

5. 2. 1. 3 Slobodni i povezani događaji

Podela na slobodne i povezane događaje, uslovljena njihovom kauzalnom relevantnošću za dalji tok radnje, jedno je od osnovnih sredstava za stvaranje hijerarhije događaja.

²⁹⁰ Berger, 55.

²⁹¹ Ibid, 25.

Slobodni događaji, čijim opisima je, kada su prisutni, u *Grethen* posvećenom veoma malo pažnje, uglavnom su vezani za likove iz sporednih radnji. Poseta dr Zenkenberga bratu Erazmusu, Brentanova šetnja, Bonumova razmišljanja o Suzani Brant, ženidba sina gostioničarke Bauer, kao slobodni događaji mogu doprineti stvaranju slike o određenim odnosima i uslovima života, ali ne utiču na radnju oko Suzane Brant, porodice Gete niti na druge sporedne radnje.

Povezani događaji predstavljaju pojedinačne momente u radnji, koji će kasnije uticati na dalji razvoj događaja, biti njihov uzrok ili posledica, a njihov značaj može biti od početka vidljiv, ili se naknadno ispostaviti kao važan. Suzanino uzimanje makaza pre porođaja kasnije će rezultirati njihovim korišćenjem, da bi isti taj predmet ona poklonila svojoj čuvarci u bolnici. Te makaze će biti korišćene kao dokaz protiv nje za vreme saslušanja, a čuvarka će takođe biti opomenuta zbog uzimanja nedozvoljenog tj. sumnjivog predmeta. Na taj način, u početku krajnje beznačajan događaj, rezultira nizom događanja, čiji je ishod tragična smrt protagonistkinje.

5. 2. 2 Kompleksna radnja i njena motivacija

Radnja romana *Grethen* je kompleksna, sačinjena iz više linija radnje. Po kriterijumima za određivanje kompleksnosti, postojanje više radnji u ovom delu se utvrđuje: odvojenim ansamblima likova, veoma čestom prostornom razdvojenosti i posebnim tematskim težištima, dok pripovedanje, iako raznoliko, nije karakteristično za svaku pojedinačnu radnju, već za roman u celini. U *Grethen* je prisutan hijerarhijski odnos glavne i sporednih radnji, međutim, preglednost njihovih dodirnih tačaka i međusobnih odnosa zbog čestih (prvenstveno tematskih) presecanja ne može se uvek lako uočiti. S druge strane, hijerarhija radnji je veoma jasno uočljiva: glavna radnja oko lika Suzane Brant i kvalitativno i kvantitativno nadmašuje sve druge radnje u romanu. Sporedne radnje poput one vezane za porodicu Gete prvenstveno su uvedene da bi korespondirale sa glavnom ili bile kontrast njoj, a u određenim trenucima joj doprinose novim impulsima poput dodatnih informacija koje su u glavnoj radnji izostavljene.

Upoređujući Buseove modele povezivanja linija radnji, može se zaključiti da radnja u romanu *Grethen* odgovara modelu G. Sporedne radnje u ovom delu ne počinju u

istoj tački kao glavna, ali se često presecaju sa njom, neke se završavaju pre završetka glavne, a neke u istom trenutku kad i glavna radnja. Roman Rut Berger nema epizodnu strukturu, već su radnje kompaktno povezane, tako da dolazi do interferencije događaja, kao i do presecanja konstelacija figura. Prostori radnje i tematske paralele takođe doprinose kompaktnosti ovog dela.

Pfisterova tri faktora za konstruisanje kompleksnih radnji korespondiraju sa strukturom i tematikom u *Grethen*. Prvi faktor, promenljivost i obilje, prisutan je u uvođenju radnje vezane za porodicu Gete, u epizodi sa Zenkenbergom, kao i u radnji oko zvaničnika Frankfurta. Sve ove sporedne radnje imaju za cilj da prikažu sliku Frankfurta tog doba i dodatno pojašne situaciju protagonistkinje, koja bi za čitaoca bila nejasna da je prikazana samo iz vizure Suzane i njenog neposrednog okruženja. Funkcija intenziviranja napetosti prisutna je uvođenjem epizode sa Erazmusom Zenkenbergom, koji čitaocu predočava bezizlaznost situacije tog doba i na taj način postaje komentator događaja, ali i najavljiivač tragičnog završetka glavne radnje. Treći, po Pfisteru najzahtevniji faktor – stvaranje tematskih paralela i kontrasta radi obilnosti i relativizovanja glavne radnje – ispunjen je kroz razne varijacije u delu, čime njegova kompleksnost i izazovnost za istraživanje posebno dolaze do izražaja. Kao primer za to može se navesti sličnost koju Kornelija Gete uočava između sebe i Suzane Brant, kao i razlike u načinu života bogatih i siromašnih stanovnika Frankfurta (vidi poglavlje 3. 2. 1. 1).

Šema radnje i narativna šema, u prvom redu karakteristike šematizovane književnosti, ne mogu se pripisati romanu *Grethen*. Intertekstualne veze sa istorijskim izvorima, živopisnost pripovedanja, smenjivanje fokalizacija i narativnih tehnika, individualizacija likova, prostora, kao i poigravanje sa vremenom, čine ovaj roman jedinstvenim, a samim tim i izdignutim iznad stega šematizacije.

Za radnju u *Grethen* je karakteristična prvenstveno *kauzalna motivacija*. Događaji, uglavnom dinamičnog karaktera, koji se prikazuju, bilo da je u pitanju delanje figura ili događaj u užem smislu, povezani su uzročno-posledično, sa retkim izuzecima slobodnih događaja, čije postojanje ne utiče na širi kontekst radnje. Događaji koji određuju interpersonalne odnose u okviru porodice Brant, Suzanino popuštanje Janovom zavodjenju, skrivanje trudnoće kao i čin čedomorstva, imaju za posledicu Suzanino hapšenje, presudu i na kraju pogubljenje. Ovaj vid motivacije implicitno je sadržan u

tekstu, jer se narator ne vraća na prethodno pripovedane događaje, ne podseća čitaoca na njih, već recipijentima ostavlja da sami povežu uzroke i posledice, koji su jasno uočljivi u delu.

„Glavna“ *sporedna radnja* u romanu, kojoj je posvećeno najviše mesta, a za današnjeg čitaoca je i najinteresantnija, jeste radnja vezana za porodicu Gete. Iako je prvenstveno odlikuje kauzalna, ova radnja poseduje i određene karakteristike estetske motivacije. Ovaj vid motivacije prisutan je u Volfgangovom studijskom, a kasnije i umetničkom bavljenju čedomorstvom. Njegov lik se uvodi u radnju u trenutku kada se sprema za ispit, ponavljajući teze: „[...] in der Frage, wie mit Kindsmörderinnen zu verfahren sei [...]“.²⁹² Iako iz perspektive ovog lika neće biti naglašena veza između nekadašnjih priprema za ispit i kasnijih događaja, narator se odlučuje da čitaocu predoči baš ovu od mnogih teza koje Volfgang uči, čime je zadovoljena metonimijska upotreba estetske motivacije, jer je uočljiva tematska i temporalna bliskost.

Postojanje *epizoda* u romanu *Grethen* ograničeno je na samo jednu: Erazmusa Zenkenberga. Ovaj lik dolazi u dodir sa glavnom radnjom isključivo kroz iskustva drugih – njegovog čuvara i brata, a cela epizoda je smeštena u zatvoreni prostor kućnog zatvora. Interno formalno jedinstvo ove epizode ostvaruje se povezanošću više događaja: posete brata, razgovora sa čuvarom, osmišljavanja odbrane u sudskom procesu protiv čedomorke. Sintaksička funkcija epizode, koja se sastoji u njenom povezivanju sa celinom radnje, kauzalnog je i hronološkog karaktera: hronološkog, jer temporalno prati glavnu radnju, a kauzalnog, jer događaji i likovi, koji su deo glavne radnje, utiču na razvoj događaja u epizodi. Zbog dešavanja u glavnoj radnji, Erazmus Zenkenberg se interesuje za slučaj Suzane Brant, ali iz istog razloga i odustaje od njega. Prva spojnica sa glavnom radnjom je čuvar Zecentrajbel (Setzentreibel), kasnije zaslužan za Suzanino hapšenje: „Setzentreibel! Ja sag Er mal, was war denn das heute Nacht für ein Krach!“ [...] ‚Eine Weibsperson soll gefasst werden. Eine Belohnung soll’s auch geben.‘ [...] ‚Ei, sie soll heimlich geboren haben.“²⁹³ Druga spojnica je Erazmusov brat, koji ga upoznaje sa slučajem Suzane Brant, jer je i sam deo procesa protiv nje.

²⁹² Berger, 91.

²⁹³ Ibid, 75.

5. 2. 3 Analiza radnje primenom Šmitovog modela

Šmitov četvoročlani model (dešavanje – priča – pripovedanje – prezentacija pripovedanja) predstavlja naprednu varijantu dvočlanog (story – plot) modela, a može se koristiti kao sredstvo sagledavanja svih nivoa radnje i njene prezentacije u narativnom tekstu.

Dešavanje u romanu Rut Berger podrazumeva radnju i likove obuhvaćene vremenskim periodom od početka avgusta 1770. do 14. januara 1772. godine. U narednom poglavlju o likovima skrenuće se pažnja na brojčanost likova, kao i na njihove funkcije. Za radnju je relevantno da su figure predstavnici svih staleža Frankfurta tog doba, čime je dešavanjem, pored prezentacije njihovih ličnih sudbina, predočena i šira socijalno-istorijska slika. Strukturisanje radnje na ključne scene implicitno ukazuje i na događaje koji su se dešavali između ovih scena, dakle, dešavanjima je dat kontinuitet, iako između pojedinačnih poglavlja romana postoje skokovi u vremenu i elipse. Kompleksnost radnje koja uslovljava selekciju pojedinačnih scena, a koju Šmit podvodi pod pojam *inventio*, uslovljena je i istorijskim izvorima, prvenstveno dokumentima o procesu protiv Suzane Brant, čije hronologije se autorka bezuslovno pridržava.

Priča kao rezultat selekcije iz dešavanja podrazumeva vremensko ograničenje radnje na period od godinu i po dana, pri čemu se analepsama i prolepsama ovaj vremenski okvir u određenim trenucima modifikuje. Selekcija određenih momenata dešavanja sprovedena je izborom likova, situacija i radnji. Autorka vrši određenu selekciju likova, tako što nebitne ličnosti za sudbinu Suzane Margarete Brant izopštava iz radnje ili ih samo uzgred spominje. Selekcija figura se sprovodi i u sporednim radnjama: tako na primer u slučaju porodice Gete se ne uvode svi likovi značajni za njihov život u datom periodu, već isključivo oni koji mogu da doprinesu rasvetljavanju interpersonalnih odnosa u okviru porodice ili informisanosti njenih članova o slučaju Brant. Izbor situacija, o kojem je već bilo reči, stoji u službi rasvetljavanja ili kontrastiranja glavne i sporednih radnji. S obzirom na širok vremenski okvir radnje, kao i na njenu kompleksnost, selekcija situacija se vrši iz sledećih razloga: karakterizacija likova, rasvetljavanje interpersonalnih odnosa, značaj za razvoj same radnje, kao i zbog prezentovanje istorijsko-socijalnih uslova u cilju stvaranja slike o društvenoj situaciji,

kao mogućem pokretaču i uzroku sudbine pojedinih likova. Izbor radnji prvenstveno je kauzalno uslovljen, jer se sve sporedne radnje (sa izuzetkom epizode sa Erazmusom Zenkenbergom) slivaju u glavnu ili se na trenutke sa njom dodiruju. Kao i kod situacija, izbor radnji je motivisan višestrukim faktorima: potrebom da se prikažu uslovi života pojedinačnih socijalnih grupa (na primer lekara), željom da se predoče univerzalni razlozi ponašanja pojedinaca i posledice koje to ponašanje ima na sudbine drugih likova, kao i ispreplitanošću pojedinačnih sudbina, koje iznova nailaze na zajedničke, dodirne tačke (kao u primeru Kornelije Gete i Suzane Brant). Odabir određenih kvaliteta, koji se pripisuju situacijama, likovima i radnjama u vidu karakteristika, može biti eksplicitan u slučaju naratorovog kvalifikovanja ovih elemenata, kao i komentara likova, ali i implicitan, u trenucima kada čitalac stvara odnos i mišljenje o nekom od ova tri elementa. Tako će u trenucima saslušanja Suzane Brant čitalac saosećati sa protagonistkinjom, uočiti bezizlaznost i surovost situacije kojoj je ona izložena, kao što će i predosetiti dalji tok radnje tj. značaj ovih scena za Suzaninu dalju sudbinu.

Nivo *pripovedanja*, koji Šmit objašnjava kao rezultat kompozicije, podrazumeva naratorovo uređivanje informacija, dakle smeštanje likova, situacija i radnji u određene okvire i odnose. Šmit razlikuje dva postupka kompozicije: linearizaciju i permutaciju. Linearizacija kao obligatorni postupak može se ostvariti implicitno, u slučajevima kada čitalac uviđa vremenske odnose pojedinačnih situacija ili segmenata radnje, ali i eksplicitno, kada narator ukazuje na istovremenost, koju nije u mogućnosti da simultano prikaže: „*Zur gleichen Zeit*, als die Susann tief erschöpft in Höchst am Kai eintraf [...], *ziemlich genau in diesem Moment* [istakla M. P.] also betrat in Frankfurt die Ursel Königin das feine Haus der Familie von Stockum.“²⁹⁴ Dvostruka naglašenost istovremenosti u ovom primeru je upotrebljena u svrhu kontrastiranja: Suzana je u otvorenom prostoru sama i skrhana, dok je sestra Ursula u zatvorenom prostoru srećna što je u društvu članova bogate porodice. Permutacija kao fakultativni postupak veoma je često primenjivana u romanu *Grethen*, u kojem se prve dve celine prvenstveno i zasnivaju na njoj. Uzročno-posledično povezivanje poglavlja u ovim delovima romana, o kome je već bilo reči, rezultat je naratorove želje da kod čitaoca ukloni potrebu za

²⁹⁴ Berger, 270-271.

iznenađenjem, da njegovu znatiželju ne usmeri na to *šta* će se desiti, već isključivo na to *kako* dolazi do takvog razvoja događaja.

Prezentovanje pripovedanja, koje Šmit označava kao jedini nivo dostupan za empirijsko posmatranje, podrazumeva analizu jezika kao medija pripovedanja. Ova kategorija obuhvata i proučavanje naratoloških kategorija teksta: glasa, kao i tehnika prezentovanja misli i figura (poglavlje 2). Za roman *Grethen* je karakteristično postojanje više stilskih nivoa, koji se smenjuju u zavisnosti od govora – govora pripovedača i govora likova. Za naratora je karakterističan standardni, savremeni nemački jezik, prožet ironijom i sarkazmom, dok su figure, u zavisnosti od društvenog staleža, često okarakterisane svojim diskursom. Tako se u romanu javljaju dijalekt i arhaizmi, koji su u recenzijama ovog dela ponekad komentarisani kao delimično neuspeli.²⁹⁵

5. 2. 4 Analiza radnje primenom teorije mogućih svetova

Analiza radnje romana *Grethen* primenom teorije mogućih svetova prvenstveno se zasniva na upoređivanju odnosa stvarnog sveta i fikcionalnog sveta ovog književnog dela. Zakonima logike i vremena može se zaključiti da književni svet ovog romana jeste mogući svet, jer njegov pristup realnom nije puka fikcija, niti samovoljni proizvod mašte autorke, već pokušaj fikcionalizovanja stvarnog sveta njegovom rekonstrukcijom i upotpunjavanjem. Iz tog razloga se uviđa da se produkcija, ali i recepcija ovog dela zasnivaju na interakciji sistema književnog teksta i sistema empirijske spoznaje i iskustvenog znanja autorke i čitaoca.

Doleželov četvorodimenzionalni sistem, koji omogućava proučavanje radnje kao interakcije ovih dimenzija, primeniće se na analizu romana Rut Berger sa ciljem da se bliže odrede karakteristike radnje ovog dela. Kada je u pitanju *aletički modalitet*, kod kojeg se razlikuju uslov nužnosti, mogućnosti i nemogućnosti, radnja romana u određenim momentima, kroz određene događaje i postupke likova, zadovoljava sva tri kriterijuma. Uslov nužnosti može se povezati sa terminom kauzalnosti, koji po zakonima

²⁹⁵ „Die Autorin versucht außerdem mithilfe altmodischer Wendungen und einer sehr bildhaften Ausdrucksweise, die Sprache dem Inhalt anzupassen, was leider nicht immer gelingt.“ Up. Silvia Westreicher: *Historischer Frauenroman, angesiedelt im 18. Jhdt.* In: *Observer* 4 (Dezember 2007). <http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=bn1029016&anzahl=1> (27. 02. 2013).

logike i prirode podrazumeva sled događaja koji proističe iz određenog inicijativnog događaja. Primer za to je Suzanin porođaj kao nužni događaj, koji je posledica njenog seksualnog odnosa i trudnoće. Kriterijum mogućnosti je prisutan u događaju Ursuline prijave Suzane gradskim vlastima, jer se ovaj ishod mogao pretpostaviti, ali nije bio nužan, već stvar izbora, dakle moguć. Sa istog stanovišta se može posmatrati Suzanino usmrćivanje deteta, Volfgangov odlazak iz Štrasburga, Kornelijina udaja za Šlosera, kao i mnogi drugi. Najnezastupljeniji je kriterijum nemogućnosti, dakle, potpune determinisanosti, jer skoro svaki od likova, kao i skoro svaki događaj imaju određenu alternativu (prvenstveno prema zakonima logike). Međutim, cilj Suzanine potrage za Janom može se označiti kao događaj sa nemogućim ishodom, jer je i njoj, pre svega zbog nedostatka informacija ili njihove oskudnosti, poznato da je pokušaj ostvarenja kontakta od samog početka osuđen na propast. Bonumova razmišljanja o tome kako da pomogne Suzani takođe se mogu okvalifikovati kao nemoguća (ne sam proces mišljenja, već sadržina misli), jer opcija da oženi Suzanu po tadašnjim zakonima i zabranama ne dolazi u obzir.

Deontički modalitet, koji podrazumeva obligacije, zabrane i dozvole, takođe je svim svojim kategorijama prisutan u radnji romana. Kriterijum obligacije ispunjen je u sporednoj radnji kroz lik Kornelije Gete. Društveno očekivana šema razmišljanja i delovanja ove figure – habitus²⁹⁶ – primorava je na konstituisanje određenih šablona ponašanja, tako da se njena udaja može posmatrati kao nezaobilazna odluka. U slučaju izostanka ovog čina, ova figura bi naišla na kritiku okoline. Samim tim se društvena institucija braka i njeno ispunjenje mogu posmatrati kao obligacija, što se savremenom čitaocu može činiti neverovatnim, ali kroz upoznavanje sa kontekstom radnje, ova norma postaje shvatljiva. Kriterijum zabrane, koji je veoma zastupljen u radnji romana, može se uočiti na polju seksualnosti, koja je po opštevažećim društvenim normama isključivo dozvoljena u kontekstu braka. Suzanino upuštanje u odnos sa Janom, koji je zakonski i moralno, ali i od strane njene gazdarice zabranjen, započinje šemu radnje koja odgovara šablonu propasti. Zabrana je takođe prisutna i u epizodi sa Erazmusom Zenkenbergom, koji je onemogućen da napusti zatvor, što budi njegovo interesovanje za slučaj

²⁹⁶ Up. Andreas Dörner/ Ludgera Vogt: *Literatursoziologie : Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, 55-56.

čedomorstva, a samim tim i spaja ovu epizodu sa glavnom radnjom. Dozvola je najnezastupljeniji kriterijum deontičkog modaliteta u romanu Rut Berger. Razlikujući između toga šta društvo dozvoljava pojedincu, a šta pojedinac sam sebi dozvoljava, dolazi se do saznanja o rodnoj i socijalnoj nejednakosti individua, kao i o oprečnosti individualnih želja i društvenih zabrana. Već spomenuta Suzanina seksualnost, iako društveno neprihvatljiva, postoji Suzaninom voljom i odobrenjem sa njene strane. S druge strane, javni prezir Suzane zbog posledica seksualne slobode je društveno dozvoljen, iako sa stanovišta današnjeg čitaoca nije moralno ispravan.

Aksiološki modalitet, u romanu prisutan u vidu dobrog, lošeg i moralno neutralnog suda likova, razlikuje se od njihove percepcije, ali veoma često utiče na tok radnje. Dobri sudovi i postupci nažalost su veoma retki u delu, jer se likovi u velikoj meri rukovode egoizmom, a ne potrebama drugih, što važi i za protagonistkinju koja, zaokupljena svojim problemima, ne razmišlja o posledicama koje njeno ponašanje može imati na članove njene porodice. Iako se odluka Ursule da prijavi svoju sestru vlastima ne može okarakterisati kao moralna, iz percepcije okoline ona predstavlja odgovoran i od društva zahtevan šablon ponašanja. S druge strane, Suzanina odluka da nakon njene smrti deca obučara Vecela naslede njenu skromnu imovinu bez sumnje je moralno ispravna, ali u očima njene sestre ili Klaudija necenjena, pa zbog toga ostaje nesprovedena. Kvalifikovanje sudova i postupka kao loših takođe je pitanje perspektive likova. Predstavnici gradske vlasti prikazuju svoju odluku o izvršenju smrtne kazne nad Suzanom kao pravednu i zasluženu, dok se analizom njihove motivacije može utvrditi da su politička igra, lični interesi i egoizam glavni pokretači za donošenje ovog nepravednog suda. Iz Suzanine perspektive krajnje loša, a iz perspektive muškaraca poput Georga Šlosera i Volfganga Getea krajnje očekivana, je i odluka Suzaninog zavodnika da ode iz Frankfurta i ne povede je sa sobom. Moralno neutralne odluke i postupci likova vezuju se za situacije u kojima se oni rukovode određenim načelima, koji ne štete ni njima a ni drugim likovima. Takav je sud doktora Meca koji, uprkos sumnji, zaključuje da Suzana nije u drugom stanju. Međutim, ova odluka nije moralno dobra, već neutralna, jer se u prvom redu pripisuje njenoj stručnoj nekompetentnosti, a ne želji da pomogne protagonistkinji.

Epistemološki modalitet, koji podrazumeva kategorije znanja, neznanja i ubeđenja, neravnomerno je distribuiran na likove, ali uslovljava njihove radnje. Suzanino znanje o krivici za počinjeno čedomorstvo, ali i nepoznavanje zakona po kojem bez priznanja zločina ne može biti osuđena na smrt, dovodi do obmane ovog lika i njegovog tragičnog završetka. Beg zbog neznanja karakteriše Suzanin odlazak u Majnc i povratak u Frankfurt. Nedovoljno svesna svojih materijalnih nemogućnosti i malih izgleda da će uspeti, ona kreće u potragu za slobodom, ali se razočarana vraća na ishodište, uverena u to da je sestre neće prijaviti. Iz tog razloga se Suzana vraća na početak ne ispunivši planirani cilj. Ubeđenja karakterišu lik Volfganga Getea, koji po pitanju čedomorstva ima malo iskustva, ali jasno definisane stavove, koji ga motivišu da krene u istraživanje aktuelne problematike Suzane Brant. Potraga je i zaduženje vodnika Branta, koji ignorišući porodične odnose, traži dokaze protiv Suzane, pritom se rukovodeći isključivo ubeđenjem da je to što čini profesionalno s njegove strane, jer je on u prvom redu deo strukture vlasti. Suzanino neznanje i nerazmišljanje o Janovim planovima da bez nje napusti Frankfurt uslovljava njeno upuštanje u seksualni odnos, koji je početak šablona razočarenja. Razočarenje zbog neznanja prisutno je i u Doretinoj spoznaji da je Suzana počinila čedomorstvo, jer joj je ona bezuslovno verovala i pomagala, da bi na kraju bila izigrana. Pritom je suspektno da li je Doretino neznanje apsolutno ili je ona vođena ubeđenjem da je Suzana ne bi lagala.

Sva četiri modaliteta i sve njihove kategorije svojom interakcijom konstruišu radnju romana *Grethen*. Uslov koji zastupaju teoretičari modela mogućih svetova, da je radnja vredna pripovedanja, ako pored konkretnog sadrži i alternativne tokove, u potpunosti je ispunjen u romanu Rut Berger. Misli likova, subjektivnost i ubeđenost u svoje spoznaje, želje i sanjarenja koja se ne mogu ispuniti i ostvariti, kao i zamišljanja mogućih ishoda zauzimaju veliki prostor u ovom književnom delu i pružaju višestruke mogućnosti za njegovo tumačenje. Ovi modeli stvarnosti, koji umnogome odstupaju od realnog sveta teksta, delimično kroje odluke i postupke pojedinačnih likova, ali često ostaju samo na nivou neostvarenih planova i pukih razmišljanja.

Privatni svetovi likova i njihova interakcija često ukazuju na opozicije, ali i korespondencije među likovima. Suzanin *svet želja* umnogome korespondira sa Kornelijinim, jer obema udaja veoma često zaokuplja misli. Međutim, opozicije svetova

ovih likova se ogledaju u razlozima njihovih želja: dok Suzana zaista čezne za ljubavlju i pažnjom, Kornelija se trudi da zadovolji očekivanja društva. Interesantno je da će u stvarnom svetu teksta upravo Suzana biti ta koja će povrediti društvene norme i čiji stvarni svet neće korespondirati sa svetom želja, dok će Kornelija na kraju čeznuti za nežnošću i razumevanjem, ali će uspeti da uskladi ova dva domena. *Privatni svet obligacija* razlikuje se po modalitetima i njihovim kriterijumima, a karakterističan je za svaki lik pojedinačno u zavisnosti od njegove pripadnosti određenom društvenom staležu, kao i moralnosti i spremnosti da ispoštuje usvojene društvene konvencije. Volfgangov privatni svet obligacija podeljen je u tri polja: odnos prema ženama, prema umetnosti i prema drugim likovima, prvenstveno članovima njegove porodice. U odnosu prema ženama, u delu je to konkretno Friderike Brion, on ne oseća bilo kakvu potrebu da je ispoštuje, iako bi se to prema normama društva i morala moglo očekivati. Iz tog razloga se njegov svet obligacija može označiti kao egoističan i samovoljno uređen. Kada je u pitanju njegovo stvaralaštvo, on je u materijalnoj i duhovnoj mogućnosti da se povinuje principima umetnosti, ali i da ih podređuje svojim interesima i umetničkim željama, tako da se pojam obligacije može samo delom primeniti na Volfgangov odnos prema književnosti. U odnosu prema članovima svoje porodice, Volfgangov svet obligacija se, sa izuzetkom manjih izleta u neposlušnost, u potpunosti može označiti kao korespondirajući sa očekivanjima drugih. Završetak studija, povratak u Frankfurt, odabir zanimanja – sve ove odluke podstaknute su očevim očekivanjima, koje Volfgangov svet u ovom domenu čine ispunjenim, skoro uzornim.

Postojanje autentičnih i prividnih svetova dodatno proširuje mogućnosti analiziranja radnje. *Autentični svetovi* su u romanu Rut Berger prvenstveno zastupljeni kod figura koje nemaju ništa da sakriju, ali i kojima nije posvećeno dovoljno pažnje u delu. Porodična situacija Eve Vecel koju ona predočava Suzani korespondira sa stvarnim svetom teksta. Doretina želja da pomogne svojoj sestri odgovara njenim postupcima koji su, uprkos neuspešnom ishodu, motivisani njenom željom da spasi Suzanu. S druge strane, njen suprug, stolar Hehtel, ne želi da pomogne Suzani, ali i postupci i njegov privatni svet korespondiraju sa autentičnim, pre svega na osnovu odsustva sažaljenja i ljudskosti. Suzana je lik čijem *prividnom svetu* je posvećeno najviše pažnje u delu. Njen privatni svet odlikuje znanje o činjenici da je u drugom stanju, međutim, ona do samog

kraja tj. do razotkrivanja njenog porođaja, negira optužbe i istrajava u odbacivanju krivice. Iz tog razloga je ona najkonsekventniji lik u sprovođenju privida. S druge strane, prividni svetovi karakterišu i predstavnike viših staleža, koji svoju nesigurnost skrivaju na taj način što stvaraju alternativne svetove. Kornelija Gete nezadovoljstvo sobom oblikuje u druželjubivost i naizgled dobro raspoloženje, na taj način krajnje uspešno izbegavajući sučeljavanje stvarnog i svog prividnog sveta.

5. 2. 5 Analiza početka i završetka radnje

5. 2. 5. 1 Analiza početka radnje

Pri analizi početka pripovedanja i radnje posebna pažnja se poklanja sledećim segmentima teksta: prva rečenica, prvi pasus i prvo poglavlje romana. S obzirom na neodređenost pojma početka, ovi segmenti teksta daju uvid u mogućnosti tumačenja ove problematike, ali i različite rezultate njene analize.

*Prva rečenica romana*²⁹⁷ glasi: „Am Abend zwischen neun und zehn Uhr, es war noch recht warm, wurde dem Jüngerem Bürgermeister der kaiserlichen freien Reichsstadt Frankfurt am Main gemeldet, eine Weibsperson sei in der Begleitung des Sergeanten Brand vor seinem Haus erschienen und begehre ihn zu sprechen.“²⁹⁸ Ovaj krajnje informativni početak ne predstavlja samo početak pripovedanja, već i same radnje, jer se aktivno prikazuju određeni likovi, za koje se pritom ne može još znati koju funkciju imaju za radnju, niti do koje mere će u njoj biti zastupljeni. Međutim, od samog početka se određuje prostorno-vremenski okvir – veče između devet i deset časova u Frankfurtu – a daju se i dodatni podaci o statusu grada, titulama likova, kao i o prostoru na kome se oni susreću. S druge strane, prva rečenica nije dovoljna da se utvrdi tip početka pripovedanja, jer uprkos krajnje konkretnom prikazu, čitalac bez poznavanja celine ne zna da li je u pitanju predistorijat, određena epizoda ili sam kraj priče. Jedino što se prvom rečenicom pokazuje jeste to da narator ne pribegava predgovoru, već se početak pripovedanja vezuje za radnju.

²⁹⁷ Izuzimaju se peritekst, kao i posveta, naslov prve celine i naslov (vremenska odrednica) prvog poglavlja.

²⁹⁸ Berger, 11.

Prvi pasus romana je dopuna prve rečenice sa još dve kratke: „Es sei dringend. In einer Kriminalsache.“²⁹⁹ Na taj način prvi pasus kao celina, posebno isticanjem da je u pitanju neko krivično delo, dobija na intenzitetu prikazivanja i budi napetost kod čitaoca, čime se može isključiti početak *ab ovo*, ali i *in ultimas res*, jer se ne može očekivati da je sam kraj dela prijavljivanje zločina, već da će nakon toga uslediti još dešavanja. Iz tog razloga je prvi pasus ovog romana sasvim dovoljan da se utvrdi početak pripovedanja *in medias res*, ali je i dalje nejasno da li je odabran trenutak događanja iz sredine priče ili samo neka (ne)određena epizoda.

Tek sagledavanjem *prvog poglavlja*, kao i njegovog kauzalno-temporalnog odnosa sa sledećim, mogu se utvrditi veze sa celinom radnje i potvrditi već spomenuti tip početka. Iz odnosa ovih poglavlja jasna je i uloga početka pripovedanja – u pitanju je dešavanje preuzeto iz sredine priče, a ne nezavisna epizoda. Familijarni odnosi likova koji se prikazuju u prvom poglavlju ukazuju na povezanost sa potačonistkinjom, a samim tim i sa glavnom radnjom. Uključivanjem književno-istorijskog predznanja o liku Grethen iz Geteovog *Fausta*, može se zaključiti da je u prvom poglavlju spomenuta čedomorka u isto vreme i lik iz naslova.

Švarceov model po kojem je početak romana Rut Berger definisan kao *in medias res*, a kome Krings zamera nedostatak razlikovanja između nivoa priče i nivoa diskursa, u slučaju *Grethen* nije problematičan, jer je prisutna spoljašnja perspektiva, koja ova dva nivoa izjednačava.

Bonhajmov model, po kome se razlikuju statični i dinamični modusi, kao i niska i visoka ekspozicionalnost, uvodi četiri kategorije početaka pripovedanja. Ako za početak pripovedanja uzmemo prvi pasus, čak i prvu rečenicu, može se zaključiti da je u pitanju *dinamični modus*, kojeg karakteriše niska ekspozicionalnost, što i jeste karakteristika modernih narativnih tekstova. U prvom pasusu je prisutan indirektni govor, što ukazuje na najniži stepen ekspozicionalnosti, međutim, određena referencijalnost je prisutna, tako da početak pripovedanja (prvi pasus), iako nedovoljno informativan da bi čitalac stvorio sliku o likovima i njihovoj funkciji u radnji, i dalje je dovoljno sistematičan i konsekventan, te pruža mogućnost orijentacije recipijenta kroz književni tekst.

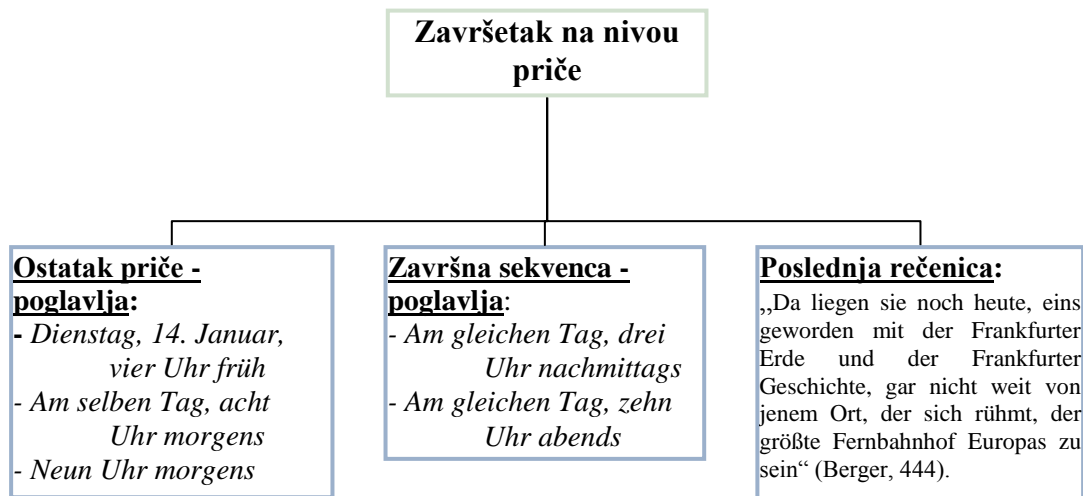
²⁹⁹ Berger, 11.

Mora se naglasiti da se spomenuti modeli orijentišu ka analizi početka pripovedanja, a ne hronološkog početka radnje. U slučaju romana *Grethen*, radnja hronološki započinje od drugog poglavlja, na šta je skrenuta pažnja u poglavlju o analizi vremenskog redosleda pripovedanja.

5. 2. 5. 2 Analiza završetka pripovedanja i radnje

Završetak romana *Grethen* je specifičan, a za analizu po ustaljenim modelima donekle problematičan, jer završetak radnje nije u isto vreme i završetak pripovedanja. Iz tog razloga će se ove dve kategorije posmatrati i analizirati odvojeno, da bi se na kraju moglo ukazati na eventualne zajedničke rezultate analize. Model Konstance Krings će se koristiti kao sredstvo analize, jer su u njemu jasno razdvojeni nivoi priče i diskursa, koji odgovaraju razlikovanju završetka radnje i završetka pripovedanja.

Na **nivou priče** se posmatranjem poslednjih poglavlja, završne sekvence (poslednjeg poglavlja) i poslednje rečenice može ustanoviti sudbina glavnog lika, ali i određena paralela sa početkom radnje. Poslednjih pet poglavlja mogu se označiti kao završetak radnje, s tim što poslednja dva prevazilaze smrt glavnog lika. Na grafičkom prikazu može se uočiti raspodela ovih delova završetka po poglavljima:



Slika 5: Završetak romana *Grethen* na nivou priče (po modelu K. Krings)

Ostatak priče obuhvata tri poglavlja koja prikazuju poslednje trenutke u životu Suzane Margarete Brant, tačnije dan njenog pogubljenja: od četiri sata ujutru do samog čina, koji

počinje u devet časova. Završetak života protagonistkinje nije i završetak glavne radnje, jer se sledeća dva poglavlja – *završne sekvence* – kao *post scriptum* i *post mortem* nadovezuju na njeno pogubljenje i zatvaraju glavnu radnju, ukazujući na ironiju povratka njenog zavodnika, kao i na gnusni čin otvaranja kovčega. Na taj način život i smrt Suzane Brant do kraja ostavljaju gorki utisak nepravde i ljudske bezobzirnosti. *Poslednja rečenica* zaokružuje priču ukazujući na to da je Suzana, iako su prošli vekovi, ostavila trag u istoriji Frankfurta, čiji stanovnici ne bi trebalo da budu previše ponosni na ono što sada poseduju, već da se prisete onoga što su u prošlosti zaboravili.

Završetak na nivou priče u romanu Rut Berger podrazumeva prikazivanje sudbine protagonistkinje. Krings tvrdi da je ovaj vid završetka karakterističan za starije narativne tekstove, međutim, u *Grethen* se ne prikazuje ceo Suzanin život, već samo njegov poslednji period, što nije odlika tradicionalnog pripovedanja. S druge strane, završetak se može označiti i kao ostvarivanje paralele između početka i završetka na nivou radnje. Prijavlivanje Suzane zbog sumnje da je izvršila čedomorstvo na početku pripovedanja logički je povezano sa završetkom radnje, kada ona biva kažnjena za zločin za koji je optužena. Iz tog razloga početak pripovedanja i kraj radnje korespondiraju po uzročno-posledičnom odnosu: da sestra nije prijavila Suzanu, ova svakako ne bi bila pogubljena.

Kada je u pitanju nivo diskursa u završnim sekvencama same radnje, može se uočiti naglašavanje poslednje rečenice ironijom, kao i isticanje poslednje sekvence promenom stila i narativnih tehnika. Nakon direktnog govora u razgovoru između Georga Šlosera i Volfganga i Kornelije Gete o otvaranju Suzaninog kovčega, narator ironično i sarkastično opisuje isti događaj, da bi na kraju prešao u nultu fokalizaciju i krajnje naturalističku (do tada u romanu neprisutnu) dimenziju pripovedanja, koja se čak može nazvati i neprimerenom u poređenju sa dotadašnjim, delimično subjektivnim stilom: „Nur die Nerven zuckten noch gelegentlich in der rechten Hand, wenn man genau hinsah.“³⁰⁰

Nivo diskursa u romanu *Grethen* prevazilazi okvire radnje, jer se pripovedanje završava epilogom, a ne pogubljenjem Suzane i događajima neposredno nakon toga. Epilog kao tradicionalni vid završavanja tekstova, u slučaju romana Rut Berger ima ulogu da ukaže na besmislenosti mnogih sudbina, koje su se u prvi mah činile mnogo većim i važnijim od života protagonistkinje. Pritom narator ne menja fokalizaciju, ali ovu

³⁰⁰ Berger, 444.

sekvencu naglašava promenom narativnog tempa. Epilog prvenstveno odlikuje rezime, koji je u radnji zauzima sekundarnu, neupadljivu poziciju. Naratorov stil i dalje ostaje krajnje subjektivan i ironičan kao i ranije, dok poslednja rečenica ima posebnu težinu. Najveći deo epiloga posvećen je sudbini članova porodice Gete, uprkos činjenici da su ovi likovi bili deo sporedne radnje. Narator, naizgled kivan što je prvenstveno Wolfgang izašao skoro neuk iz situacije vezane za čedomorku, umanjuje njegov značaj i odlučuje se da na taj način okonča svoje pripovedanje: „Stolz war man hier auf ganz andere Leute.“³⁰¹ Na ovaj način se nivo priče i nivo diskursa nadopunjuju: narator i u jednom i u drugom slučaju ukazuje na to čija sudbina je grandioznija, kao i na to koji pojedinci zaslužuju pažnju i divljenje, a kakva dela i postupci nisu vredni isticanja.

³⁰¹ Berger, 460.

VI Figure

6.1 Teorijski osvrt

Polje književnih likova, iako u istraživačkim radovima verovatno najčešće obrađivan aspekt epskih dela, u germanističkoj nauci o književnosti i dalje je teorijski malo proučavano. Janidis konstatuje da se većina teorijskih radova iz ove oblasti bazira na konstantnim pokušajima da se odgovori na već postavljena pitanja – postoji mnoštvo radova koji istražuju pojedinačne aspekte, ali uprkos tome nije došlo do etabliranja istraživačkog polja o figurama.³⁰²

Osnovni problem analize likova, kako sa teorijskog, tako i sa praktičnog aspekta, leži u njihovom **razumevanju** (nem. *Figurenverständnis*). Postoje dve osnovne polazne pozicije: takozvano mimetičko razumevanje figura, koje tekst posmatra kao oponašanje (grč. *mimesis*) realnog sveta, s jedne strane, i razumevanje figura sa aspekta semiotike i strukturalizma, s druge. Mimetički pristup podrazumeva posmatranje likova koji se obeležavaju kao karakteri, a shvataju se kao individue, kao autonomne ‚osobe‘. Za većinu čitalaca, ali i za mnoge naučnike književnosti karakteristično je antropomorfno shvatanje ovog tekstualnog fenomena, što je razumljivo, jer književni tekst stvara iluziju u kojoj čitalac postaje ‚saučesnik‘, posmatrajući figure kao ljude, a njihove postupke i reakcije dopunjava sopstvenim iskustvima i stavovima. Kod strukturalističkog pristupa se u prvi plan stavlja umetnički karakter teksta. Taj tekst se posmatra kao zatvoreni sistem koji se mora analizirati po sopstvenim pravilima. Zbog toga se uvodi pojam figure (nem. *Figur*) umesto osobe/ karaktera (nem. *Person/ Charakter*), da bi se napravila razlika između književnih tj. fikcionalnih tvorevina i realnih karaktera tj. ljudi. U novijim istraživanjima postoje tendencije ka kombinovanju ova dva pristupa, čime se izbegava zanemarivanje jednog od dva aspekta književnih likova – antropomorfnog i tekstualnog.³⁰³

³⁰² Up. Fotis Jannidis: *Figur und Person : Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004, 2.

³⁰³ Up. Stephanie Bachorz: *Zur Analyse der Figuren*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 51-54.

Istraživanje problemskog polja figura u narativnim tekstovima je obimno i kompleksno, tako da su se razvili mnogobrojni predlozi sa kojih aspekata mu treba pristupiti. Roj Samer predlaže sledeće:

1. *Selekcija figura*: broj, kriterijumi, homogenost vs. heterogenost;
2. *Koncepcija figura*: flat vs. round character, statične-dinamične, jednodimenzionalne-višedimenzionalne;
3. *Konstelacija figura*: kontrasti i korespondencije, struktura perspektiva;
4. *Karakterizacija figura*: implicitna vs. eksplicitna, samokarakterizacija ili karakterizacija od strane drugih likova;
5. *Funkcija figura*: subjekat, objekat, adresat, oponent, pomagač (po modelu aktanata) ili protagonista-antagonista, glavni-sporedni lik itd.³⁰⁴

Prvi aspekt se može posmatrati kao kvantitativan, dok drugi iziskuju kvalitativnu analizu koncepta figura. Selekcija figura sprovodi se kod obimnijih narativnih dela – prvenstveno romana – da bi se postigla preglednost i transparentnost, a samim tim i osnova za dalju analizu i interpretaciju.

6. 1. 1 **Koncepcija figura**

Koncepcije figura mogu se razlikovati po stepenu njihove kompleksnosti tj. po stepenu njihove dinamičnosti. Najjednostavnije su figure koje otelovljuju određenu ideju, i ništa sem toga, i one se nazivaju *personifikacijama*. Delimično kompleksnije figure su *tipovi* (nem. *Typen*; engl. *stock figures*), za koje je karakteristično da su definisani određenim kompleksom osobina. Razlikuje se više vrsta tipova: socijalni tipovi (preduzetnik, zanatlija), rodno specifični tipovi (*femme fatale*, stari neženja), nacionalni i regionalni tipovi (Italijan, Rus), religiozni tipovi (katolik, puritanac), starosni tipovi (komični starac – u isto vreme i rodni tip, kao što je stari neženja i starosni tip) i tako dalje. Osnovna odlika likova čija je funkcija reprezentovanje svoje grupe je mogućnost njihove zamene, kao i lišenost svake individualnosti – oni ne predstavljaju pojedinca, već isključivo grupu. Iz tog razloga je ova vrsta figura najpogodnija za istraživanje različitih

³⁰⁴ Up. Sommer, 97.

vrsta stereotipa.³⁰⁵ Stereotipi su povezani sa predstavama o nekome, a književni tekst se uvek oslanja na već akreditovane modele. Na taj način stereotipi svedoče o opštoj prisutnosti modela, koji nisu samo promenljive književne konvencije, već globalne kulturološke forme. Utemeljeni na paradoksalnom fenomenu ponavljanja, stereotipi ograničavaju čitanje na pronalaženje repetitivne strukture, ali je njihova spoznaja i evaluacija prepuštena čitaocu.³⁰⁶

Nasuprot tipovima postoje *individue* koje odlikuje kompleksnost, promenljivost i potencijalna otvorenost. Ekskluzivnost *individue* (često označene i kao *karakter*) leži u njenoj mogućnosti da iznenadi čitaoca, osobina koju tipovi nikada ne mogu da poseduju.³⁰⁷

Razlikovanje ove dve vrste figura (tip-individua) započelo je zahvaljujući **E. M. Forsteru** koji likove deli na plitke i zaokružene (engl. *flat and round characters*). Njegovo definisanje plitkih karaktera³⁰⁸ (= tipova) kao figura konstruisanih oko jedne ideje ili kvaliteta, a zaokruženih kao likova sposobnih da iznenade i da u tome budu ubedljivi, predstavlja osnovu za sve dalje i kompleksnije tipologije.³⁰⁹

Šlomit **Rimon-Kenan** svoju tipologiju zasniva na nivou *story* tj. diegeze. Ona postulira tri dimenzije:

1. Kompleksnost: od figura koje odlikuje jedna osobina (alegorične figure, karikature, tipovi), pa sve do figura sa mnogobrojnim osobinama.
2. Razvoj: skala obuhvata raspon od potpuno statičnih do dinamičnih figura, čiji se životni ciklus u potpunosti prikazuje.
3. Ulazak u unutrašnji život figure: od prikazivanja isključivo spoljašnjih elemenata figure, pa sve do detaljnog prikaza njenog unutrašnjeg života.³¹⁰

Janidis sa pravom primećuje da poslednja tačka odstupa od ostatka sistema koje su prve dve etablirale – nije problematično da li figura poseduje unutrašnji život, već da li

³⁰⁵ Up. Bode, 127-128.

³⁰⁶ Up. Ruth Amossy: *Stereotypes and Representation in Fiction*. In: *Poetics Today* 5/4 (1984), 689-693.

³⁰⁷ Up. Bode, 129-130.

³⁰⁸ Pojam 'character' se u engleskom jeziku odnosi na sve likove, a ne samo na karaktere kao u srpskom ili u nemačkom.

³⁰⁹ Up. E. M. Forster: *Charaktere*. In: Alf Mentzer/ Ulrich Sonnenschein (Hg.): *Die Welt der Geschichten : Kunst und Technik des Erzählens*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2007, 140-141. Ovo poglavlje je nemački prevod iz Forsterove knjige *Aspekti romana (Aspects of the Novel, 1927)*.

³¹⁰ Up. Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983, 29-42.

je i u kojoj meri on prikazan, pri čemu se i dalje taj kriterijum više odnosi na problematiku diskursa, a ne priče.³¹¹

Fišelov polazi od Forsterovih pojmova (*flat and round characters*), ali insistira na razlikovanju između tekstualnog i konstruisanog nivoa književnog dela (engl. *textual and constructed level*). Osnovna razlika između njih leži u mogućnosti da figura koja se posmatra kao ‚zaokružena‘ na tekstualnom nivou, može izgubiti na individualnosti na konstruisanom i obrnuto, dok lik koji se tretira kao relativno ‚plitak‘ na tekstualnom nivou, može privući našu pažnju i time steći individualnost na konstruisanom nivou. Na osnovu ove dve vrste distinkcija Fišelov stvara četiri kategorije:

	Plitak na konstruisanom nivou	Zaokružen na konstruisanom nivou
Plitak na tekstualnom nivou	‚Čisti‘ tip	Individua poput tipa
Zaokružen na tekstualnom nivou	Tip poput individue	‚Čista‘ individua

Tabela 3: Četiri kategorije figura po Fišelovu

Pojam tekstualno plitkih likova podrazumeva njihovo jednodimenzionalno pojavljivanje u tekstu. Tekstualno zaokružena je figura čije je pojavljivanje bogato elaborirano: poznavanje njenog imena, misli, osobina itd. Plitki na konstruisanom nivou su likovi koji otelotvoruju jednostavne kategorije (moralne, socijalne, estetske i druge) u koje možemo da ih uvrstimo nakon posmatranja podataka sa različitih nivoa teksta (dijalog, opis, radnja, okruženje itd.). I konačno, pojam zaokruženih figura na konstruisanom nivou se upotrebljava kada lik ne može da se svrsta ni u jednu kategoriju, niti se ukratko može opisati njegova suština.³¹² Fišelove kategorije su isključivo deskriptivnog karaktera, međutim, podstiču na razmišljanje o razlikovanju činjeničnog stanja (tekstualni nivo) i delimično subjektivnog osećaja čitaoca (konstruisani nivo), dakle, između količine informacija o figuri i mogućnosti primene tih informacija na konstruisanje slike o njoj.

³¹¹ Up. Jannidis, 88-91.

³¹² Up. David Fishelov: *Types of Characters, Characteristics of Types*. In: *Style* 24/3 (1990), 77-78.

6. 1. 2 **Konstelacija figura**

Pod konstelacijom figura (lat. *figura*: oblik; lat. *constellatio*: uzajamni položaj zvezda) podrazumeva se dinamična struktura personala, tj. zbira svih književnih likova koji se pojavljuju u drami ili narativnom tekstu. Ovaj termin je nastao u okviru strukturalističkih istraživanja, a ne odnosi se samo na statične elemente tj. osobine likova, već i na promenljive relacije među njima.³¹³ U sekundarnoj literaturi postoji tendencija da se pojam konstelacije dovodi u blisku vezu ili čak poistovećuje sa pojmom funkcije likova.³¹⁴

Diter Kafic u uvodnom delu svoje knjige o konstelacijama likova u nemačkim romanima druge polovine 19. veka naglašava korisnost istraživanja ovog aspekta: upravo kroz sveobuhvatno naučno bavljenje relacijama u okviru književnog dela, istraživač može da učini smisao tog dela transparentnim. Konkretnije: protagonist romana se određuje tek u kontekstu tj. tek u njegovom odnosu prema drugim likovima.³¹⁵ Kod istraživanja konstelacija najčešće se koriste šematski prikazi, koji pogoduju dramskim i kraćim epskim delima, dok kod romana sa velikim personalom često postaju nepregledni, tako da se apeluje na opisno predstavljanje ili eventualno šematizovanje međusobnih odnosa manjih grupa likova u okviru teksta.

Relacije figura mogu se *kvantitativno* predočiti uočavanjem broja figura i njihovom zastupljenošću u tekstu u odnosu na druge figure (Samer ovu kategoriju naziva selekcijom likova). *Kvalitativno* određivanje odnosa u prvom redu podrazumeva statične relacije kontrasta i korespondencije. U pitanju su opozicije karakteristika poput pripadnosti određenoj generaciji, pola, socijalnog staleža, kognitivnih sposobnosti itd. Konstelacije figura su dinamične strukture interakcija koje nastaju kao proizvod opozicija karakteristika.³¹⁶

³¹³ Up. Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, ⁴2008, 200-201.

³¹⁴ Up. *ibid*, 201; Wilpert, 269; Pfister, 232.

³¹⁵ Up. Dieter Kafitz: *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung : Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Freitag – Spielhagen – Fontane – Raabe)*. Kronberg: Athenäum, 1978, 8-10.

³¹⁶ Up. Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982, 142.

Bahorc razlikuje dva tipa konstelacija: parove (nem. *Paare*) i trouglove (nem. *Dreieckskonstellationen*). Pod parovima ona podrazumeva najčešći odnos dobrog i lošeg, koji, međutim, nije uvek jasno izdiferenciran. Ona zbog toga koristi pojam kontrastnog para (nem. *Kontrastpaar*), kod kojeg se upravo insistiranjem na različitosti postiže intenziviranje osobina dva lika: kontrastnim prikazivanjem junaka i antijunaka, prvi izgleda još bolji, a drugi još lošiji. Korespondentni parovi (nem. *Korrespondenzpaare*) sačinjeni su iz likova koji su po određenim (za radnju ključnim) osobinama ekvivalentni, nadopunjuju se i mogu se uporediti. Trougaona konstelacija služi za stvaranje napetosti, a i sama se bazira na odnosima kontrasta i korespondencija.³¹⁷

6. 1. 3 Karakterizacija figura

Pod karakterizacijom/ predstavljanjem figura podrazumevaju se različite narativne tehnike i perspektive uz pomoć kojih se saznaje o samom liku. Razlikuju se način (medij) i sadržaj predstavljanja figura (nem. *Figurendarstellung*). Načinima/ medijima poput direktne/ eksplicitne i indirektno/ implicitne karakterizacije (komentar pripovedača, govor likova, sama radnja, autoportret i portretisanje od strane drugih likova), figurama se dodeljuju određene osobine. Upravo su broj, interno uređenje i kompleksnost osobina osnova za kategorisanje likova tj. za utvrđivanje njihove koncepcije.³¹⁸

Margolin razlikuje pojmove karakterizacije i građenja karaktera/ portretisanja (engl. *character-buildung/ portraiture*). On pod karakterizacijom podrazumeva pripisivanje pojedinačnih mentalnih karakteristika narativnom agentu (= figuri), dok se pripisivanje kompleksa osobina može nazvati građenjem karaktera. Karakterizacija je primarni proces koji se temelji na zaključcima izvedenim na osnovu samostalnog delovanja figure, dok građenje karaktera dolazi kasnije i uključuje dodatne operacije: akumulaciju, generalizaciju, kategorizaciju, interrelaciju i konfrontaciju. *Akumulira* se određeni broj karakteristika iz više sukcesivnih postupaka figure, iz setinga ili formalnih šema; *generalizuje* se na osnovu obima vremena naracije; ove odlike se klasifikuju ili

³¹⁷ Up. Bachorz, 56-57.

³¹⁸ Up. Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie*, 199.

kategorizuju; određuju se njihovi međusobni odnosi (*interrelacije*) u vidu mreže ili hijerarhije odnosa; sučeljavaju (*konfrontacija*) se odlike koje pripadaju sukcesivnim postupcima, sa ciljem da se određene osobine označe kao ‚nedosledne‘; na kraju se pojedinačne osobine dovode u jedinstvenu i stabilnu konstelaciju, tzv. model ličnosti (engl. *personality model*).³¹⁹

Direktna karakterizacija potiče ili od naratora ili iz direktnog govora drugih likova, pri čemu se u oba slučaja³²⁰ mora obraćati pažnja na pouzdanost govornika. U slučaju da je izjava drugog lika ili pripovedača suviše subjektivna, onda ona postaje sredstvo karakterizacije pre govornika, nego osobe o kojoj se govori, jer je svaka eksplicitna karakterizacija drugog u isto vreme autokarakterizacija.³²¹

Lan/ Majster razlikuju četiri kategorije opisnih elemenata koje doprinose *indirektnoj* karakterizaciji: delanje figura, jezik, fizički izgled, interpersonalna karakterizacija. Pod *delanjem* se podrazumevaju *aktivni* i *pasivni* postupci figura. *Jezik* se javlja kao dvojako sredstvo za karakterizaciju figura. *Stilske* karakteristike poput dijalekta ili sintaksičkih specifičnosti mogu odlikovati direktni ili doživljeni govor, kao i unutrašnji monolog likova. *Sadržinske* karakteristike podrazumevaju implicitne i eksplicitne poruke u govoru i mislima figura, koje od nje tvore individu u svetu diegeze. *Fizički izgled* je kategorija koja podrazumeva attribute poput fiziognomike ili oblačenja likova, ali i imena figura, njihovu sociokulturološku poziciju, kao i neposredno okruženje. *Interpersonalna karakterizacija* podrazumeva opise figure koji potiču od drugih likova. Ako jedan lik svojim postupcima ili opisom ukazuje na karakter drugog, onda se on naziva *karaktantom* (nem. *Charaktant*).³²²

Palmer posebnu pažnju posvećuje analizi prezentacija fikcionalnih misli (engl. *presentations of fictional thought*), insistirajući na povezanosti karakterizacije likova i analize njihove svesti. On smatra da se ove dve kategorije mogu podvesti pod širi pojam „uma“ (engl. *mind*), koji svojim značenjem obuhvata i delove mentalnog sveta koji su isključeni iz kategorije govora, a u koje spadaju i latentna stanja poput dispozicija i

³¹⁹ Up. Uri Margolin: *The Doer and the Deed : Action as a Basis for Characterization in Narrative*. In: *Poetics Today* 7/2 (1986), 205.

³²⁰ Bahorc ističe samo eventualnu nepouzdanost u direktnom govoru figura, ali se ne sme zanemariti ista mogućnost i u izlaganju pripovedača.

³²¹ Up. Bachorz, 60-61.

³²² Up. Lahn/ Meister, 240-241.

verovanja.³²³ Palmer u prvi plan stavlja značaj ‚unutrašnjeg‘ života likova za njihovu karakterizaciju i primat daje upravo ovim sadržajima nasuprot svim eksternim karakteristikama koje Lan/ Majster ističu.

Pri karakterizaciji likova mora se obratiti pažnja i na uzroke njihovog ponašanja, koji mogu biti *interni* (ako se nalaze u samoj osobi) i *eksterni* (izazvani situacijom u kojoj dolazi do određenog ponašanja). Najčešće su obe vrste determinanti uključene u kreiranje postupaka. Sledeća važna distinkcija odnosi se na očekivanja recipijenta u vezi sa ponašanjem figura: da li je ono vezano za kategoriju (engl. *category-based representations*) ili za samu osobu (engl. *person-based representations*). Osnovna razlika je u tome da li se osoba (odnosno književna figura) posmatra kao član određene definisane kategorija i ponaša se u skladu sa njenim normama ili je taj pojedinac jedinstvena instanca, pa se očekivanja stvaraju na osnovu istorijata posmatranja njegove individualnosti. Najčešće čitalac činom recepcije pokušava da uvrsti figuru u neku već poznatu kategoriju, jer pomak ka posmatranju lika kao jedinstvene instance zahteva reorganizaciju memorije, pokušaj da se trenutni postupak poveže sa već pročitanim događajima o istom liku.³²⁴ Razlikovanje nivoa informacija može se primeniti na analizu likova, tako što će se posebna pažnja posvetiti utvrđivanju uzroka ponašanja, s jedne strane, ali i pri tumačenju pojma identiteta i individualnosti, s druge, jer ove kategorije u velikoj meri zavise od očekivanja čitaoca i aspekta sa kog se pristupa njihovom sagledavanju.

6. 1. 4 Funkcija figura

U nemačkoj terminologiji iz oblasti naratologije se analogno sa hijerarhijom radnji ustalila upotreba termina glavnog i sporednog lika (nem. *Haupt- und Nebenfigur*). Jost Šnajder glavne likove razlikuje po tome što oni imaju veći udeo u komunikaciji figura od sporednih, neposrednije su uključeni u radnju, detaljnije je predstavljena njihova pojava i njihove životne okolnosti i češće se pojavljuju na mestima na kojima se

³²³ Up. Alan Palmer: *The Construction of Fictional Minds*. In: *Narrative* 10/1 (2002), 31.

³²⁴ Up. Richard J. Gerrig/ David W. Allbritton: *The Construction of Literary Character : A View from Cognitive Psychology*. In: *Style* 24/3 (1990), 33, 37-39.

odigrava radnja.³²⁵ Ovo mimetičko posmatranje likova dugo je bilo zastupljeno u nauci o književnosti, i danas se još uvek na njemu insistira, međutim, postoje strukturalistički pristupi koji su na polju funkcije likova daleko prikladniji. Njihova osnovna prednost je izbegavanje hijerarhije likova (glavni-sporadni) utvrđivanjem uloge svake figure u prevashodno mrežnoj, a ne hijerarhijskoj strukturi. Na taj način ‚sporedni‘ lik može da obavlja važnu funkciju u odnosu na ostale, ‚glavne‘ likove, a da se njegova sporednost ne posmatra kao mana, već kao dopuna ili smetnja ostalim figurama.

Algirdas J. Greimas, semiotičar i strukturalni semantičar, u svom delu *Strukturalna semantika (Sémantique structurale: recherche et méthode, 1966)* sačinio je model za analizu funkcije figura u okviru radnje (nem. *Handlungsmodell*). Greimas razlikuje samu figuru (aktera) i njenu funkciju u radnji (aktant), kreirajući šest kategorija aktanata:

1. *subjekat* je figura koja je najčešće u ulozi junaka, njegova funkcija je da čezne, želi, oseća potrebu za objektom;
2. *objekat* je ono za čime se čezne ili što se želi – može biti konkretan lik, ali i apstraktni pojmovi poput sreće, moći itd.;
3. *adresat* je lik kome je objekat ‚namenjen‘, tako da se ova funkcija često poklapa sa ulogom subjekta;
4. *oponent* ili protivnik ima ulogu da se postavi između subjekta i objekta;
5. *sudija* (nem. *Schiedsrichter*) je onaj koji presuđuje u konfliktu. Uloga sudije može biti konkretna, ali i apstraktna ili pasivna, u vidu društva, sudbine ili slučajnosti. Sudija se može odlučiti i za oponenta, a ne za junaka, tako da je njegova osnovna odlika moć;
6. *pomagač* se može direktno umešati u konflikt i pružiti neposrednu pomoć subjektu ili oponentu.³²⁶

Greimasov model aktanata zasniva se na pojmu opozicija, tj. podele osnovnih aktanata u dve opozitne kategorije: subjekat-objekat. Relacije između ove dve kategorije on određuje kao odnos žudnje (franc. *désir*). Kategorije pošiljaoca i primaoca (franc. *destinateur-destinataire*) su mnogo kompleksnije od prethodne dve. Pošiljalac je funkcija

³²⁵ Up. Jost Schneider: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt: WBG, ³2010, 17.

³²⁶ Up. Bachorz, 54-55.

koja se može označiti kao sudija ili dobročinitelj, iako Greimas u isto vreme spominje njegovu drugu, nalogodavačku ulogu (franc. *mandateur*) da subjektu dodeli zadatak. Greimas ne objašnjava zašto je dobročinitelj u isto vreme i nalogodavac, tako da ovo pitanje ostaje otvoreno. Očekivalo bi se da je analogno sa tim primalac uvek i junak koji treba da izvrši neki zadatak, čime bi se ova funkcija izjednačila sa ulogom subjekta, međutim, Greimas insistira na razlikovanju ove dve kategorije. U svojim kasnijim radovima on pravi precizniju distinkciju, tako što će odnos pošiljaoca i primaoca označiti kao ugovoran: pošiljalac tj. nalogodavac na početku, postaje sudija na kraju, a primalac zadatka postaje subjekat time što ga izvršava.³²⁷

Pomagač i oponent za Greimasa predstavljaju aktante sekundarnog nivoa. On ih posmatra kao mitske projekcije želje za delanjem, s jedne, i imaginarnog suprotstavljanja subjektu, s druge strane.³²⁸ Problematična je i razlika između sudije/ dobročinitelja i pomagača. Kim zaključuje da pomagač igra ulogu sudije ako subjekta opskrbi elementom modalne kompetencije, dakle, nekim pomoćnim sredstvom. Oponent je negativna forma pomagača. S druge strane, Greimas koristi i pojam antisubjekta, koji se posmatra kao kontrast subjektu, a ne pomagaču, tj. on predstavlja subjekta suprotstavljene priče.³²⁹

Kategorija objekta ne predstavlja osobu koja dela, već željeni, traženi predmet (franc. *objet de désir*), koji se zbog toga što je poželjan posmatra i kao vredan (franc. *objet de valeur*). Pritom je važno istaći da vrednost objekta ne postoji kao takva, već je subjekat taj koji je projektuje na objekat. Odnos subjekta i objekta je dvojak: kognitivan (subjekat vrednuje objekat) i pragmatičan (subjekat traži i osvaja objekat).³³⁰

Primenom Greimasovog modela aktanata na analizu književnih dela jasno se utvrđuje funkcija pojedinačnih likova u okviru radnje, ali se i doprinosi rasvetljavanju njihovih interpersonalnih odnosa: subjekat i oponent su uvek kontrastni parovi, dok pomagač i subjekat umnogome korespondiraju. Pronalaženjem parova i veza kontrasta i korespondencije ostvaruje se i mogućnost analize konstelacije figura.

³²⁷ Up. Taehwan Kim: *Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften : Eine Studie zur narrativen Semiotik von Algirdas J. Greimas*. Tübingen: Narr, 2002, 50-55.

³²⁸ Up. *ibid*, 55.

³²⁹ „[...] wird das Antisubjekt als Subjekt der Gegengeschichte aufgefaßt”. Vidi: *ibid*, 57.

³³⁰ Up. *ibid*, 59-60.

6.2 Analiza i interpretacija likova u romanu *Grethen*

Broj likova obuhvaćenih radnjom romana Rut Berger iznosi preko četrdeset, pri čemu njihova zastupljenost u delu varira od jednokratnog pojavljivanja, preko sporadične zastupljenosti, pa sve do psihološke produbljenosti. Ovo poglavlje je strukturisano prvenstveno prema odnosima unutar porodica, čiji su članovi prikazani u delu. Kod likova kod kojih je ova povezanost izostavljena, kriterijum selekcije su profesionalni odnosi sa drugim figurama, kao i religijska pripadnost.

U romanu *Grethen* postoji osnovna podela na dve društvene klase³³¹: građansku i negrađansku, pri čemu je raslojavanje unutar građanske klase znatno strože i razlike među pojedinačnim frakcijama i socijalnim grupama su očigledne. Pod negrađanskom klasom se u prvom redu podrazumevaju Jevreji, koji po verskoj osnovi nemaju građansko pravo i samim tim se mogu posmatrati kao izolovana socijalna grupa, čija je interakcija sa ostalima ograničena i strogo reglementirana.

U okviru građanske klase koja je prikazana u delu, pri čemu je od presudne važnosti činjenica da je radnja smeštena u Frankfurt druge polovine 18. veka, razlikuje se pet staleža (nem. *Stände*)³³²: od patricija, lekara i pravnika kao pripadnika prvog staleža, preko bogatih trgovaca i zanatlija, pa sve do najnižeg staleža u koji su se ubrajali nadničari, kočijaši i posluga i koji većim delom nisu posedovali građanska prava. U okviru socijalnih grupa definisanih po zanimanjima (trgovci, zanatlije) postoje velike razlike u kapitalu, tako da su njihovi pripadnici zauzimali na društvenoj lestvici mesta od drugog do četvrtog staleža. Veroispovest, posedovanje građanskog prava,³³³ kao i stepen

³³¹ Termini *klasa* i *socijalna grupa* se koriste s osloncem na Burdijeovo objašnjenje da su razlike u društvu tj. podela na klase i njihove frakcije (nem. *Klassenfraktionen*) posledica posedovanja kapitala, tačnije resursa i potencijala moći. Up. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede : Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, 196-197.

³³² Podela građanske klase na pet staleža ne predstavlja pravilo u društvenoj strukturi Svetog rimskog carstva nemačke nacije, već je Frankfurt kao sajamski i slobodni carski grad izuzetak. Up. Ralf Roth: *Stadt und Bürgertum in Frankfurt am Main : Ein besonderer Weg von der ständischen zur modernen Bürgergesellschaft 1760-1914*. München: Oldenbourg, 1996, 88.

³³³ U sekundarnoj literaturi postoji razilaženje u mišljenjima kada je u pitanju najniži građanski stalež. Rot tvrdi da pripadnici petog staleža u većini slučajeva nisu posedovali građansko pravo, ali su se uprkos tome ubrajali u građanstvo (Up. Roth, 88.), dok Tanja Homen naglašava da su se samo hrišćani sa građanskim pravom svrstavali u građansku klasu. Vidi: Tanja Homen: *Das Frankfurter Gretchen : Ein Kindsmord im 18. Jahrhundert*. In: *Frauengeschichte(n) : Vorträge im Rahmen der Bronnbacher Gespräche 2001*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2002, 108.

učešća u političkom vođenju grada osnovni su kriterijumi za određivanje strogih granica između pojedinačnih staleža. Interesantna je činjenica da posedovanje ekonomskog kapitala ne predstavlja najznačajniji faktor za definisanje pripadnosti hijerarhijski višim građanskim staležima.³³⁴

6. 2. 1 Suzana Margareta Brant

Suzana Margareta Brant, kuvarica i služavka u gostionici *Kod jednoroga* centralni je lik romana i samim tim glavna predstavica svoje socijalne grupe: posluge bez građanskog prava. Inicijalno spominjanje ovog lika prisutno je kroz uvodnu prolepsu, kojom se i determiniše njegova sudbina. Ursulina prijava protiv Suzane stvara odgovarajuća očekivanja kod čitaoca. Međutim, njeno uvođenje u radnju je u drugom poglavlju, početkom avgusta 1770. godine, u kojem se ona prikazuje kao vesela i živahna osoba. U očima gostioničarke Bauer, kod koje Suzana radi preko dve godine, ona je vredna, sposobna i savesna devojka. Međutim, narator ubrzo prekida ovu jednoličnu karakterizaciju, ukazujući na to da put do pohvale nije bio lak: kroz kratko predstavljanje istorijata njenog radnog iskustva saznaje se da u prošlosti ona nije bila u stanju da zadrži posao. Kao osnovni razlog narator kroz unutrašnji doživljeni govor Suzanine sestre Ursule navodi njen naprasit karakter i samovoljno ponašanje – osobine koje ne bi smele da odlikuju pripadnicu najniže gradske populacije:

„Nur dass die Susann mit ihrem verqueren Charakter und cholersichen Temperament diese Regel nicht befolgen kann. Nicht in den Momenten jedenfalls, wo es wirklich drauf ankäme. Gerade dann läuft ihr die Galle über. Als sie das erste Mal von einer Dienstherrin eine geknallt bekam zum Beispiel, da hatte die Susann der Dame eine gesalzene Beleidigung ins Gesicht geschleudert und die Kündigung gleich hinterher.“³³⁵

Suzanino netolerisanje fizičkog i mentalnog zlostavljanja i ponižavanja, kao i spremnost da istom merom odgovori na takvo ponašanje, umnogome je razlikuju od tipičnih predstavnika njene socijalne grupe, za koje je ovaj vid ophođenja bio

³³⁴ Up. Roth, 66.

³³⁵ Berger, 25.

svakodnevnica koju su bili prinuđeni da prihvate. Naratorovo poklanjanje pažnje psihologiji lika kao i predistoriji koja doprinosi rasvetljavanju interpersonalnih odnosa u okviru Suzanine porodice, ostavlja utisak da je protagonistkinja dovoljno samosvesna, odvažna, a samim tim i sposobna da do kraja sačuva svoju individualnost bez obzira na staleška ograničenja.

U ophođenju prema kolegici **Kristijani**, sa kojom Suzana ima često konfliktni odnos i koja zbog širenja glasina o Suzaninoj trudnoći, ali i zbog konkurentnosti posla, ima funkciju oponenta, protagonistkinja ne krije svoju naprasitu narav i spremna je da se izbori za svoja prava i poziciju:

„Es gärt in ihr. Und dann lässt sie den Eimer stehen, wo er steht, stapft, die Spatzen aufschreckend, los, quer übern Hof und hinein zur Bierstub, greift sich die Christiane, zieht sie nach nebenan in die leere Wohnstube und faucht sie an und geigt ihr so was von der Meinung über ihre Hinterhältigkeit und ihre Bosheit und überhaupt und ist in voller Fahrt und Rage [...].“³³⁶

Suzanin bes i naprasitost razlozi su mnogih konflikata, koji će veoma često imati negativne posledice po ovaj lik i zbog kojih će biti ‚kažnjena‘ izolacijom iz određenih socijalnih krugova. Suzanina netaktičnost u komunikaciji rezultira Kristijaninom potrebom da širi glasine, dok Suzanino skrivanje trudnoće ima za posledicu unutrašnji konflikt između stvarne situacije i projektovanih želja. Interesantno je da se ženske figure istog socijalnog porekla i staleža kontrastno portretišu, čime se psihologija protagonistkinje stavlja u prvi plan, dok je Kristijanina funkcija isticanje suprotnosti, kao i buđenje reakcija Suzane.

S druge strane, Suzanina neupućenost i neukost, između ostalog i analfabetizam, uzrok su mnogih neuspeha i pogrešnih procena: „Sie kann ja lesen, aber so gut nicht. [...] Was die Schreibrift angeht, da ist sie nicht bewandert [...]. Nur ein paar wenige Buchstaben, die kennt sie trotzdem.“³³⁷ Ovaj nedostatak obrazovanja navešće i Erasmus Zenkenberg u svojim razmišljanjima o čedomorki (sa kojom nikada nije imao kontakt), generalizujući služavke upravo po tom kriterijumu: „Wo doch *jeder weiß* [istakla M. P.], dass nach Paragraph 131 Peinliche Halsgerichtsordnung bei Kindsmord im Prinzip nur

³³⁶ Berger, 115.

³³⁷ Ibid, 83.

das Geständnis zählt. [...] Und da gesteht sie, die Hirnlose. [...] Mit diesem spinnerten, blödsinnigen Völkchen will er nichts mehr zu tun haben. Basta.³³⁸ Nerazumevanje učenih za neuke vidljivo je u Erazmusovom ubedenju da svi znaju kako funkcioniše sudstvo. Međutim, upravo je Suzanino neznanje oružje njenih dželata da izmame priznanje i osiguraju njeno pogubljenje. Ovaj nedostatak narator obrazlaže društvenom determinisanošću figure: kao dete nadničara, ona nije bila u mogućnosti da priušti sebi potrebno obrazovanje,³³⁹ te je samim tim njena sudbina predodređena poreklom.

Na polju seksualnosti posebno su naglašene Suzanine osobine poput impulsivnosti i samovolje. Prvi nagoveštaji ovih karakteristika prisutni su još u opisu njenih prethodnih poslova, pri čemu ju je zaljubljenost koštala prvog radnog mesta. Nedefinisani odnos sa Kristofom Bauerom, sinom Suzanine poslodavke, uvodi temu seksualnosti i ukazuje na Suzanino neiskustvo, ali i impulsivnost, koja je sprečava da razmišlja o posledicama:

„Immerhin hatte sie, als der Christoph sie zu Anfang ihres Dienstes hier einmal auf der Treppe zum Hinterbau abpasste, gegen die Wand drückte und mit feuchten, weindünstenden Küssen bedeckte, fast wider Willen ganz genau dieses merkwürdige Gefühl der inneren Verflüssigung bekommen, wie sie es von einer gewissen, lang vergangenen Jugendfreundschaft her kannte. Es hatte sie sogar eiserne Willenskraft gekostet, sich dem Christoph zu entziehen [...]“³⁴⁰

Suzanin odnos sa Kristofom ne razvija se dalje, ali njena želja da prati svoju čulnost, uskoro biva ispunjena. Uprkos strogom, ali i lažnom moralu frankfurtskog društva, koje je osuđivalo predbračnu i vanbračnu seksualnost (iako su se u velikoj meri praktikovale), Suzana se – pod uticajem alkohola, ali i seksualne želje – u potpunosti lakoverno prepušta zavodjenju muškarca koga je kratko pre tog čina upoznala. **Jan van Gelder**, zlatarski šegrt i putujući trgovac, Suzanu osvaja darivanjem i lukavim zavodjenjem. Ime ove istorijska ličnosti proizvod je autorkine fikcije, a ukazuje na privid novčane superiornosti nad Suzanom, s jedne strane, kao i na njegovo holandsko poreklo, s druge, iako protagonistkinja do kraja zna samo njegovo ime, ali ne i prezime. Govor ovog lika

³³⁸ Berger, 349-350.

³³⁹ Up. ibid, 83.

³⁴⁰ Ibid, 30.

potvrđuje činjenicu da je stranac u Frankfurtu, što će i Suzana u više navrata primetiti: „Ihr seid Susann?‘ Er sagt: Sßüssann.“³⁴¹ Pomalo ironično oponašanje Janovog govora relativizuje ozbiljnost situacije zavodjenja, te samim tim i čitaocu uskraćuje demonizovanje zavodnika. Pojava Jana ograničena je na nekoliko situacija, koje prvenstveno karakterišu protagonistkinju, a mnogo manje njega. Višestrukim pokušajima približavanja, a zatim i poklanjanjem perli i slatkorečivim osvajanjem, on veoma brzo uspeva da pridobije njenu naklonost. Razlog Suzaninog prepuštanja leži i u sličnosti između Jana i njenih sanjarenja o idealnom muškarcu, koji će je odvesti daleko od mučnog posla služavke i zatvorenosti Frankfurta u neki drugi grad, ili čak drugu državu. Motiv zavedene nevinosti, popularan u književnosti šturm i dranga, u slučaju Suzane Brant pre korespondira sa istorijskom situacijom, nego sa njenom književnom obradom u 18. veku. Zavodnik i njegova ‚žrtva‘ pripadaju istim staležima, ona nije nasamarena obećanjima, već je dobrovoljno stupila u seksualni odnos. Međutim, darivanje devojke, u ovom slučaju perlama, kao i Janovo insistiranje na zbližavanju podseća umnogome na radnju prvog dela Geteovog *Fausta*³⁴², na naivnost njegove Grethen i poverenje koje ona ukazuje svom zavodniku. Suzanino popuštanje Janu može se obrazložiti i njenim praćenjem čulnosti, pobedom ida, koji se nakratko otrgnuo kontroli superega, ali i stegama habitusa. Suzanina seksualnost predstavlja u prvom redu potragu za zadovoljenjem emotivnih, a ne telesno-seksualnih potreba, jer je njena težnja ka zadovoljenju strasti u suštini traženje bliskosti.³⁴³ S druge strane, Janove namere nisu emotivnog, već isključivo telesnog karaktera, iako se simpatije koje oseća prema

³⁴¹ Berger, 40.

³⁴² O motivu zavedene nevinosti u ovom i drugim delima šturm i dranga vidi: Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur : Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner, ⁶2008, 743-760.

³⁴³ U teoriji objektnih odnosa (nem. *Objektbeziehungstheorie*) seksualnost se posmatra kao čulni izraz afektivne veze između sebe (nem. *Selbst*) i objekta. Po ovoj teoriji je duševno (nem. *das Seelische*) u potrazi za objektom, ali su na prvom mestu emotivne potrebe za povezivanjem, a ne telesno-seksualne, tako da je težnja ka zadovoljenju strasti u suštini traženje bliskosti. Up. Peter Giesers/ Werner Pohlmann: *Die vier Sexualitäten der Psychoanalyse : Zur Bedeutung der Sexualität in den vier Psychologien der Psychoanalyse*. In: Anne Springer et al. (Hg.): *Sexualitäten*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008, 62-63. O ženskoj seksualnosti vidi: Jacqueline Rose: *Feminine Sexuality : Introduction*. In: Sue Vice (Hg.): *Psychoanalytic Criticism : A Reader*. Cambridge: Polity Press, 1996, 130-135. O novim tendencijama u feminističkoj recepciji psihoanalize vidi: Eva Lezzi: *Geschlechterdifferenz und Judentum in Sigmund Freuds Schriften? Perspektiven der Rezeption*. In: Helmut Peitsch/ Eva Lezzi (Hg.): *Literatur, Mythos und Freud : Kolloquium zu Ehren von Prof. Dr. Elke Liebs*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2009, 15-49.

protagonistkinji ne mogu nazvati lažnim. Međutim, Suzana je za njega predmet požude, objekat osvajanja, sa kojim on, za razliku od nje, ne planira zajedničku budućnost.

S druge strane, Janov povratak u Frankfurt, uslovljen pismom u kojem se on na neki način poziva na odgovornost, predstavlja proizvod fikcije, koji relativizuje sliku okrutnog zavodnika i uliva ovom liku notu humanosti. Interesantno je da, poput Geteovog Fausta, povratak i briga o posledicama dolaze prekasno, te je u oba slučaja krivica muškaraca ne samo u zavodjenju i ostavljanju, već i u nedovoljnom angažmanu za spas svoje ‚žrtve‘.

Zavodnik, kasnije otac deteta – impregnator, stavlja se u književnosti šturm i dranga uvek u prvi plan – Faust je samo jedan od brojnih primera za to, dok se žrtva potiskuje u drugi plan, prikazuje kao usputna stanica. Roman Rut Berger predstavlja inovaciju po ovom pitanju, jer se otac deteta smešta na mesto koje i zaslužuje: sporedno i u pozadinu. Žermen Gecinger smatra da akti sa suđenja čedomorkama predstavljaju ženski tekst nasuprot književnim tekstovima muškaraca, u kojima je uloga impregnatora precenjena.³⁴⁴ S obzirom na autorkino pridržavanje istorijskih činjenica, ne čudi da roman *Grethen* u ovom segmentu više liči na istorijski izvor, a mnogo manje na književnu tradiciju zavodjenja i čedomorstva.

Suzanin trenutak potpune slobode i oslobađanja potisnutih poriva ubrzo je zamenjen osećajem sramote i griže savesti:

„Die Susann kann am nächsten Morgen kaum aufstehen vor Scham. Jesus, was schämt sie sich. Wie konnte sie nur. Das ist doch nicht sie. [...] Gott, was war denn nur in sie gefahren, sie muss von Sinnen gewesen sein. Vielleicht war der Wein nicht in Ordnung. Vielleicht war was im Wein, dass sie derart ... Sie schämt sich so sehr. Am allermeisten vor sich selbst.“³⁴⁵

Njena individualnost se bori protiv habitusa, i, kao što je očekivano, socijalni mehanizmi u njoj preovlađuju, njen superego³⁴⁶ prekoreva sva samovoljna odstupanja od usvojenih

³⁴⁴ Up. Germaine Goetzinger: *Männerphantasie und Frauenwirklichkeit : Kindsmörderinnen in der Literatur des Sturm und Drang*. In: Annegret Pelz (Hg.): *Frauen, Politik, Literatur*. Hamburg: Argument Verlag, 1988, 280.

³⁴⁵ Berger, 62.

³⁴⁶ Superego (nem. *Über-Ich*) definiše se kao određena vrsta cenzora, jer su u njemu sadržane sve vrednosti i norme, koje pojedinac u periodu svoje socijalizacije internalizuje. Superego teži ka apsolutnom konformizmu sa usvojenim socijalnim očekivanjima. Up. Dorothee Birke/ Stella Butter: *Methoden psychoanalytischer Ansätze*. In: Vera Nünning/ Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und*

principa delanja i mišljenja. Međutim, momenat nesputanosti ima posledice: muškarac sa kojim je imala seksualni odnos odlazi, a ona ubrzo sluti da je u drugom stanju. Suzanini prvi meseci trudnoće stoje u znaku potiskivanja i negiranja posledica seksualnog odnosa. Jutro nakon tog čina, ona čini sve da bi sakrila njegove tragove. Ovi postupci su delom motivisani sramom, ali ponajviše njenim strahom od društvenih sankcija, kojima bi mogla da bude izložena: „Vom Pfeifen wird ihr gleich wieder leichter, als wäre alles so wie immer, als wäre gestern gar nichts passiert. Ist ja auch eigentlich nichts passiert. Nichts wirklich Schlimmes. Nur jetzt geschickt sein und die Sinne beisammenhalten.“³⁴⁷ Janov odlazak za Suzanu predstavlja prelomnu tačku, trenutak kada postaje svesna svojih postupaka, kao i činjenice da je ostavljena sama da se izbori sa posledicama. Ovaj događaj je momenat sazrevanja lika, napuštanje detinjaste lakomislenosti, završetak njegove zablude o sebi kao subjektu, koji je u mogućnosti da odlučuje o sopstvenoj sudbini, i u isto vreme početak grčevite borbe za egzistenciju.

Očekivana šema ponašanja i delanja – habitus – u ovom slučaju bila bi okretanje porodici i traženje pomoći. Suzana i ovaj put odstupa od očekivanog i odlučuje se za skrivanje trudnoće, iako su njeni simptomi uočljivi. Suočena sa optužbama i uvredama, ona do samog kraja istrajava u poricanju. Strah kao osnovna motivacija ovog lika dovodi do gubitka poverenja u osobu koja za nju predstavlja sliku majke – sestru Doretu. Suzanin unutrašnji konflikt, ali i socijalna pogrda i prezir, rezultiraju suicidalnim mislima, koje na kraju ipak ne dovode do samoubistva: „Es wird ihr so klar wie irgendwas, als hätt sie’s schon seit Monaten gewusst, dass dies ihr Schicksal ist. Vorbei mit dem Leben. Was bleibt ihr denn sonst, als sich das Gaubloch hinunterzustürzen.“³⁴⁸ Suzanino tumačenje svoje trenutne slabosti („als wäre der Teufel hinter ihr her“) ukazuje na preplitanje griže savesti sa svešću o bezizlaznosti njene situacije. Ona polako oseća kako gubi kontrolu nad svojom sudbinom, kako su trenuci samostalnosti iza nje i da njena budućnost više nije stvar ličnih izbora. Polako slabljenje volje i odlučnosti ovog lika prouzrokovano je prvenstveno spoljnim faktorima, kojima Suzana nije u mogućnosti da se odupre.

kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen. Stuttgart: Metzler, 2010, 52.

³⁴⁷ Berger, 67.

³⁴⁸ Ibid, 223.

Posledica njenih odluka je čin čedomorstva, koji se može posmatrati kao vid (samo)kažnjavanja zbog nepoštovanja društvenih normi: da se Suzana ponašala u skladu sa očekivanjima društva, ne bi ostala u drugom stanju i ne bi bila prinuđena da usmrti svoje dete. Neuračunljivost, koja karakteriše njeno psihičko stanje u trenucima pre, za vreme i neposredno nakon porođaja, predstavlja problematiku koja je dugo vremena bila aktuelna u realnosti, ali i književnosti Svetog rimskog carstva nemačke nacije.³⁴⁹ Čedomorke su u prvom redu poticale iz socijalne grupe posluge, a kao osnovni razlog usmrćivanja svog deteta navodile su strah od gubljenja socijalnih mogućnosti egzistencije.³⁵⁰ Siromaštvo, skromna primanja i strogoća poslodavaca, strah od kazne, ali i ruka sotone najčešće su navođeni motivi za izvršenje čedomorstva.³⁵¹

Motiv čedomorstva u romanu Rut Berger korespondira sa istorijskom stvarnošću i sa univerzalnošću obrazloženja navođenih od strane istorijskih čedomorki. Postupci Suzane Margerete Brant, čijoj se situaciji u sekundarnoj literaturi često pripisuje socijalna bezizlaznost,³⁵² dok se neuračunljivost pre posmatra kao prividno potiskivanje krivice,³⁵³ predstavljaju kombinaciju neznanja i straha, koji je osetan i pri čitanju istorijskih dokumenata sa suđenja ovoj ličnosti.

Iako gostioničarka Bauer oseća naklonost prema Suzani, kao i želju da joj pomogne, drugo stanje njene služavke nije mogućnost koju je ovaj lik spreman da prihvati:

„Aber der Bauch – der sprach für sich. Den konnte sie nicht mehr stillschweigend übergehen, und mochte ihr dir Susann auch dreimal wert und teuer sein. Zum einen, weil das heißen würde, sie dulde Hurerei in ihrem Haus. [...] Andererseits konnte sie eine schwangere

³⁴⁹ O zakonskim odredbama i prosvetiteljskim diskusijama na temu čedomorstva vidi: Matthias Luserke: *Kulturelle Deutungsmuster und Diskursformationen am Beispiel des Themas Kindsmord zwischen 1750 und 1800*. In: *Lenz Jahrbuch: Sturm-und-Drang-Studien* 6 (1996), 198-229. O odnosu fikcije i realnosti u pitanju čedomorstva vidi: Susanne Kord: *Women as Children, Women as Childkiller: Poetic Images of Infanticide in Eighteenth-Century Germany*. In: *Eighteenth-Century Studies* 26 (1992), 449-466. Up. Rüdiger Scholz: *Die Gewalt dichterischer Ideologie: Das Bild der ‚Kindsmörderin‘ in der Literatur und die soziale Wirklichkeit*. In: Hansjörg Bay/ Christof Hamann (Hg.): *Ideologie nach ihrem ‚Ende‘: Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, 246-268.

³⁵⁰ Up. Richard van Dülmen: *Frauen vor Gericht: Kindsmord in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, 76.

³⁵¹ Up. *ibid*, 85-93.

³⁵² Up. Heinz-Dieter Weber: *Kindsmord als tragische Handlung*. In: *Der Deutschunterricht* 28 (1976), 84.

³⁵³ Up. Scholz, 262.

Magd auch aus praktischen Gründen nicht gebrauchen. [...] Wenn die Susann schwanger war, dann musste sie gehen.³⁵⁴

Svesna da bi gubitak socijalnog i ekonomskog kapitala značio kraj njene egzistencije, Suzana se nerado upliće u mrežu svojih laži, koje će je i dovesti do izolacije od okruženja, a samim tim i do nedostatka pomoći, koja bi joj u tom trenutku koristila. Interesantno je da griža savesti koju Suzana oseća zbog laganja dolazi postepeno, jer ona u početku krivi svoju koleginicu Kristijanu, koja navodno širi laži o njoj,³⁵⁵ na taj način prebacujući krivicu sa sebe na druge. Tek kasnije je spremna da uvidi da su pogrešne odluke isključivo potekle od nje, te i laganje sve više opterećuje ovaj lik: „[...] trotz alledem glauben ihr ausgerechnet die Frau Bauerin und ihre Schwester ihre Lüge, dass sie nicht schwanger sei. [...] Jesus, ihr Gewissen. Sie traut sich schon kaum noch zu beten.“³⁵⁶

Suočena sa dokazima o čedomorstvu, Suzana nakon brojnih meseci ćutanja konačno oseća olakšanje kada je u mogućnosti da prizna sve što je bila prinuđena da taji. Međutim, ona nakon ispovesti postaje svesna posledica po njenu slobodu i sigurnost i opredeljuje se za nastavak borbe. Poslednji pokušaj njenog odstupanja od habitusa je beg u Majnc. Umesto mirnog prihvatanja očekivanog hapšenja i presude, ona nakon čedomorstva odlučuje da napusti Frankfurt i krene u potragu za slobodom van njegovih zidina. Međutim, zanimljivo je da Suzana odmah nakon kršenja određenih normi i očekivanja počinje da preispituje svoju odluku, tako da se i ovaj pokušaj može označiti kao započeto, ali neuspelo formiranje identiteta. Povratak u Frankfurt je obeležen njenim hapšenjem i samim tim i kažnjavanjem zbog odstupanja od društveno očekivanog obrasca ponašanja. Suzanina naivnost prisutna je i pri odluci da se vrati kući, te ona ni u trenutku hapšenja ne može da poveruje da su je sestre mogle prijaviti: „Und die Schwestern können doch nicht wirklich ...“³⁵⁷ Suzanino psiho-fizičko stanje nakon zatvaranja prvo u bolnicu, a kasnije u zatvor, predstavlja sliku propadanja jednog, do tada veselog i bezbrižnog lika. Životno neiskusna, ona je nespremna da se suoči sa lešom deteta i posledicama svojih postupaka, te se u toku ispitivanja i saslušavanja polako miri

³⁵⁴ Berger, 145.

³⁵⁵ Up. ibid, 113.

³⁵⁶ Ibid, 201.

³⁵⁷ Ibid, 309.

sa činjenicom da su njeni dani odbrojani. Iako nastavlja da se nada so samog kraja, ona prihvata osudu i počinje da vidi krivca u sebi, a ne u drugima. Ovo pomirenje svesnog i do tada nesvesnog mentalnog sadržaja ukazuje na sazrevanje figure i njeno sagledavanje do tada potisnutih momenata radnje. S druge strane, strah od smrti u Suzani budi potrebu da se okrene religiji, koja joj do tog trenutka nije predstavljala referentnu oblast. Sveštenici koji je obilaze, prvenstveno otac Vilemer, nude joj mogućnost iskupljenja, a samim tim i izlaz iz direktnog sučeljavanja sa posledicama.

Poslednji dani u životu Suzane Brant prožeti su njenim razmišljanjima o smrti. Od paničnog straha kao reakcije na nepoznato, preko buđenja nade u pomilovanje, pa sve do sučeljavanja sa konačnom odlukom Saveta, kojom je njen život zapečaćen, Suzanino raspoloženje i misli variraju i smenjuju se iz dana u dan. Kao žrtva okolnosti, zavodjenja, a kasnije i sudskih odluka muškaraca i njihovog nasilja nad njom, ona pokušava da pronađe mir u iščekivanju smrti: „Die Susann ist inzwischen so weit, dass sie den Moment herbeisehnt, an dem es endlich vorbei ist mit dem Leben. Wenn sie es nur schon hinter sich hätte.“³⁵⁸ Do tada za Suzanu neprihvatljivo razmišljanje o smrti postaje željeni cilj, koji predstavlja konačni odmor od ovozemaljskog: „Dann Schwindel, das Bild schrumpft, wird immer kleiner, dreht sich, wird zu einem langen, schmalen, schwarzroten Tunnel, an dessen Ende, Gott sei Dank, helles Licht.“³⁵⁹ Ovaj, u velikoj meri stereotipni opis svetlosti na kraju tunela, predstavlja za naratora potrebno sredstvo za dokazivanje priželjkivanog mira koji Suzana očekuje nakon smrti.

6. 2. 2 Porodica Brant

Porodica Brant predstavlja centralni personal u glavnoj radnji romana *Grethen*, pri čemu nije prisutna jednaka zastupljenost njenih članova. Ova porodica broji četiri sestre (Doreta, Ursula, Suzana i Kete) i brata Nikolausa, čiji su odnosi slika familijarnog otuđenja, velikim delom izazvanog razlikom u godinama, društvenim statusom i karakternim crtama.

³⁵⁸ Berger, 419.

³⁵⁹ Ibid, 440.

Interpersonalni odnosi u okviru porodice Brant prožeti su nepoverenjem, neslaganjem i egoističnim ciljevima pojedinaca. Činjenica je da su Suzanine sestre bile svesne njene trudnoće, a proces njenog potiskivanja, neprihvatanja ili distanciranja od nje posledica je društvenih očekivanja, kojima se prvenstveno rukovodi sestra **Ursula**, koja je jedan od prvih likova koji se uvode u priču romana, ali i hronološki u njegovu radnju: pri uvođenju protagonistkinje, upravo je ovaj lik prisutan, i već od samog početka okarakterisan funkcijom njenog oponenta. Ursula je jedina koja nije zadovoljna pohvalama na račun Suzane: „Nur blähte sie sich nicht ganz so stolz und zufrieden auf wie die Dorette über das wohlfeile und sicher übertriebene Lob der Bauerin [...]. [...] Aber natürlich war auch die Ursel froh zu hören, dass die Susann sich wider Erwarten bei der Bauerin so gut bewährte. Man hatte sich ja um das Mensch schon ernste Sorgen machen müssen!“³⁶⁰ Ursulin skeptični stav prema Suzaninoj iznenadnoj vrednoći i odgovornosti uslovljen je poznavanjem sestrih ranijih ekscesa. Uprkos tome, očekivana radost zbog mogućnosti promene u Suzaninom ophođenju izostaje, jer se kod Ursule može uvideti zadovoljstvo isključivo u slučajevima u kojima ona izvlači ličnu korist, ili egoistična zloradost u trenucima kada se ispostavlja da je bila u pravu i da se nešto zbilo onako kako je ona tvrdila ili očekivala. Primer za to je i Suzanino posrnuće, koje dokazuje Ursulino uverenje u „problematičnost“ mlađe sestre, na kojoj je ova stalno insistirala. Doretino suočavanje Suzane sa postupcima vezanim za čedomorstvo kod Ursule u prvom redu izazivaju zadovoljstvo: „All das sehr zur *Befriedigung* [istakla M. P.] der Königin [...]. Zu guter Letzt hat es also sogar bei der Hechtelin geklingelt, was sie sich da herangezüchtet hat in der Susann, mit ihrem Verwöhnen und Verziehen!“³⁶¹ Ovakva reakcija se može tumačiti kao Ursulina kompenzacija za nedostatke u njenom privatnom životu, jer mladost koju Suzana poseduje, ona više ne može da povrati, te je ljubomora suštinski uzrok njene zloradosti, a vidljiva je u oslovljavanju mlađe sestre: „das Mensch“, „die Luder“, „das freche Ding“. Zavist koju oseća prema sestri, kao i lažni moral kojim se vodi, očigledni su u Ursulinom odbijanju da pomogne Suzani, iako je ovo isključivo njena odluka, dok njen suprug, Kenig, ne pokazuje interesovanje za porodičnu problematiku:

³⁶⁰ Berger, 18-19.

³⁶¹ Ibid, 262.

„An den Hals hatte sie sich gefasst, einen leidenden Ausdruck aufgesetzt und erklärt, sie habe es immer gewusst, wie es enden würde mit der Susann, und die Dorette könne wohl kaum erwarten, dass nun ausgerechnet sie und ihr König das freche Ding bei sich aufnahmen. [...] Der Tambour König selbst hatte gar nichts gesagt und nur vor sich hin gegrinst.“

Pitanje društvene priznatosti igra ključnu ulogu u tumačenju lika Ursule Kenig. Za razliku od Suzane, čiji se identitet stvara interakcijom pokušaja inkluzije u društvo, s jedne strane, i kršenjem normi tog istog društva, s druge strane, Ursula formiranje svog identiteta vidi upravo u apsolutnom stapanju sa društvenim očekivanjima, ali i u većtom prikrivanju onih nedostataka koji bi bili mogući pokazatelji njene nepripadnosti tom društvu. Na taj način je njena samorealizacija uslovljena isključivo socijalnim okruženjem i okrenuta ka zadovoljenju njegovih potreba. Uprkos nepovoljnoj udaji – za razliku od sestre Dorete koja se udala za zanatliju sa građanskim pravom – kao i neposedovanju bilo koje vrste kapitala, Ursula teži ka uspinjanju na društvenoj lestvici pokušavajući da kod imućnih porodica ostavi najbolji utisak – ne svojim umećem, vezama ili kapitalom, već distanciranjem od sopstvenog porekla pre svega preko sestre Suzane, čime se ona udaljava od svog identiteta, prilagođavajući ga situaciji i okruženju.³⁶² „[...] und wie stünde sie denn da vor der Frau von Stockum und dem Fräulein du Fay, wenn sie das Luder auch noch bei sich zu Hause hatte.“³⁶³ Ursula je bolesno ambiciozna da se u najboljem svetlu pokaže pred gradskom elitom, nadajući se boljem društvenom položaju ili ugledu, koji nikada neće moći da dostigne. U razgovoru sa gospođom fon Štokum, Ursula pokazuje svoj dodvornički karakter, ali se ističe i iluzija koju je stvorila, i po kojoj se ona nalazi na veoma važnoj poziciji u životima istaknutih građana Frankfurta, verujući da su to socijalni krugovi i grupa kojoj ona pripada: „Ach, Frau von Stockum, Sie ahnen nicht, was ich für eine Nacht hatte! Kein Auge hab ich zugetan! Ich bin ja fast vergangen vor Vapeurs, und das alles wegen dem infamen Mensch, meiner Schwester Susann!“³⁶⁴ Ursula veruje da distanciranjem od Suzane i potiskivanjem svih veza koje ih spajaju može sebi da osigura naklonost drugih, ne

³⁶² Socijalna determinisanost figura deo je referata prezentovanog na konferenciji *Konteksti* na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, 1. 12. 2012. pod naslovom *Socijalno determinisani identiteti u romanu „Grethen“ Rut Berger.*

³⁶³ Berger, 229.

³⁶⁴ Ibid, 272.

obraćajući pritom pažnju na posledice koje takvo ponašanje ima na njenu sestru. Gospođa fon Štokum, željna senzacija i ogovaranja, samo predstavlja pogodnog slušaoca, ali ne i prijatelja. S druge strane, u epilogu je ukazano na to da je nakon Suzaninog pogubljenja Ursula zadobila veću naklonost svojih poslodavaca, jer je uspeła da, u svojim stalnim nastojanjima da izazove sažaljenje, prikaže sebe kao žrtvu.

Zbog zahladnelih porodičnih odnosa i ne čudi da je Rut Berger upravo Ursulinu prijavu vlastima izabrala za početak svog romana: „Meine Schwester, die Susann, ist verdächtig, dass sie heimlich ein Kind geboren und beiseitegeschafft hat.“³⁶⁵ Zvanično optužujući svoju sestru pred zamenikom gradonačelnika, Ursula pokreće niz tragičnih događaja koji će dovesti do Suzaninog pogubljenja. Uprkos prividu moralnosti i građanske dužnosti, a ove dve osobine su deo slike koju Ursula želi da stvori o sebi, njeni postupci su isključivo egoistične prirode, motivisani strahom od eventualne optužbe za saučesništvo, ali i već spomenutom zloradošću.

U epilogu je prikazan dalji život Ursule Kenig, čiji zlonamerni postupci nisu doprineli njenom prosperitetu, niti joj je život bio dovoljno naklonjen da bi imala vremena da u njemu uživa, što i narator ironično konstatuje: „Leider nur war es ihr nicht vergönnt, ihre relative Frankfurter Prominenz durch den öffentlichen Tod ihrer kleinen Schwester lange zu genießen.“³⁶⁶ Ironija leži i u činjenici da je upravo Ursula nasledila Suzaninu skromnu zaostavštinu, te je time bila ‚nagrađena‘ za uzrokovanje sestrine propasti.

Doretea Hehtelin, zvana **Dorete**, predstavlja jedan od najpozitivnije portretisanih likova, koji u romanu ima funkciju pomagača. Inicijalna karakterizacija ovog lika – „skoro gluva“ – pratiće ga u vidu lajtmotiva kroz celu radnju. Međutim, njena požrtvovanost će se iznova isticati: „Ihre Taubheit hatte die Dorette aber weder gehindert, der Susann, dem bei weitem jüngsten Kind der Familie, jahrelang die zweite Mutter zu sein, noch daran, später einen Dienst und schließlich in Gestalt des Schreinermeisters Baptis Hechtel einen guten Ehemann zu finden.“³⁶⁷ Sposobnost ove figure da, uprkos fizičkim nedostacima, postigne sve što je (u okviru njene socijalne grupe i imajući u vidu kapital koji poseduje) moguće, govori o njenoj spremnosti na aktivno sučeljavanje sa

³⁶⁵ Berger, 14.

³⁶⁶ Ibid, 445.

³⁶⁷ Ibid, 18.

nailazećim problemima, ali i o saosećanju sa drugima koje je na to motiviše. Udajom za stolara luteranske ispovesti ona se društveno izdiže iznad svojih sestara, ali i iznad svog porekla, jer njen suprug poseduje građansko pravo, koje u Frankfurtu tog perioda predstavlja veliku prednost i privilegiju.

Za razliku od Ursulinih proračunatih reakcija, Doretina iskrenost i empatija uzroci su i njene naivnosti, ali i razočarenja u Suzanu. Saosećanje sa sestriinom situacijom i dodatna emotivnost prouzrokovane su i Doretinom trudnoćom. Međutim, krajnje je začuđujuće da (ne po prvi put) trudna Doreta ne prepoznaje simptome Suzanine trudnoće. Poverenje ukazano sestri delom je prouzrokovano i potiskivanjem, jer ova figura ne želi da prizna Suzanino posrnuće, niti da se bori sa njegovim posledicama, već postaje saučesnik u negiranju i pokušava da spasi Suzanin ugled i život. Kontrast između nje i Ursule zasnovan je na različitosti odnosa prema Suzani, ali i na drugačijem samovrednovanju. Dok Suzanina smrt za Ursulu predstavlja priliku da sebe prikaže kao žrtvu i time osvoji sažaljenje okoline, Doretina patnja je iskrena. Narator u epilogu naglašava prazninu koja ostaje u njenom srcu: „Die Hechtelin spürte für immer eine Schwere im Herzen.“³⁶⁸ S druge strane, u Ursulinih očima, upravo je Doreta krivac za Suzanino ponašanje, a samim tim i za tragediju koja ju je zadesila:

„Woran auch die ältere Schwester Dorette schuld war. Der schädliche kindische Trotz und Mutwillen bei der Susann kam nämlich geradewegs davon, dass die Dorette und die selige Mutter das Mädchen verzärtelt und verhätschelt hatten. Die bekam ja hier einen Kuss und da einen teuren Honigwecken und wurde im Arm gehalten und geherzt und konnte schier nichts Böses tun.“³⁶⁹

Međutim, Suzana Doretinu pažljivost i požrtvovanost uviđa i ceni, te je ova sestra jedini član porodice Brant, koji u Suzaninim sanjarenjima zauzima posebno mesto, i kojeg bi protagonistkinja povelala sa sobom u srećnu budućnost: „Aber, darauf besteht sie, ohne ihre Schwester Dorette mag sie nicht fort.“³⁷⁰

S druge strane, Doretini pokušaji da pomogne Suzani nisu rukovođeni isključivo njenom voljom, već su veoma često kontrolisani od strane drugih likova, prvenstveno

³⁶⁸ Berger, 446.

³⁶⁹ Ibid, 19.

³⁷⁰ Ibid, 31.

supruga Hehtela i sestre Ursule. Stolar Hehtel, čija se motivacija zasniva na strahu uslovljenom društvenom pozicijom, ograničava aktivno učešće Dorete u pomaganju mlađoj sestri, dok Ursula koristi svoje poznavanje sestrine ličnosti da bi je isključila iz ‚zavere‘ protiv Suzane:

„Oje, Ännchen, ich fürcht, dafür ist es fast schon zu spät. Und die Dorette, ich schwör’s dir, die macht da nicht mit. Die Susann ist doch der Dorette ihr Liebling. Der wird noch die schlimmste Sünde verziehen.“

„Die Dorette muss doch gar nicht dabei sein. Wir könnten doch jetzt schnell gehen.“³⁷¹

Međutim, Ursulina prijava protiv Suzane je u isto vreme i zavera protiv Dorete. Na taj način se ona u očima ostalih članova porodice Brant žigoše kao Suzanin partner u zločinu i kao nedovoljno ‚pouzdana‘ za učešće u izdaji. Ursulina prognoza sestrine reakcije ukazuje na poznavanje karaktera ove figure, jer Doreta i nakon prijave nastavlja da brani Suzanu i negira njene postupke: „Du liebe Zeit! Was redet Ihr denn da, Frau Bauerin. Ihr wollt doch der Susann nicht nachsagen, sie hätt ihr Kind umgebracht! Woher wollt Ihr das denn wissen? Das Kind war doch sicher tot geboren. [...] Meine Schwester hat ihr Kind nicht umgebracht, da häng ich mein Leben dran.“³⁷² Doretina motivacija u odnosu prema Suzani ostaje nerazjašnjena do kraja radnje: da li se zasniva na beskrajnoj sestrijskoj ljubavi ili na naivnosti koja je sprečava da u potpunosti sagleda sestrine postupke.

Iako je Doreti Hehtel i Ursuli Kenig posvećeno dosta pažnje na tekstualnom nivou, ovi likovi se uprkos tome ne mogu, za razliku od Suzane, označiti kao zaokruženi na konstruisanom nivou, jer je njihova funkcija dosledno sprovedena, a koncepcija krajnje jednoobrazna, tako da je u ovom slučaju reč o tipovima poput individua.

Zanatlije su predstavljale najveću građansku socijalnu grupu u Frankfurtu 18. veka, pri čemu su većinu činili kovači i stolari.³⁷³ U romanu Rut Berger **stolar Hehtel**, suprug Suzanine sestre Dorete, iako luteranske veroispovesti, poseduje građansko pravo. Međutim, za razliku od privilegovanih i imućnih pojedinaca, on svoje građansko pravo može veoma lako da izgubi, tako da se on pri razmišljanju i delanju uvek rukovodi

³⁷¹ Berger, 286.

³⁷² Ibid, 301.

³⁷³ Up. Roth, 62-64.

pritisakom okoline i očekivanjima drugih. Preklinjanje njegove supruge Dorete da prihvati Suzanu u svoju kuću uzaludno je: „Das fehlt noch, dass das schwangere Luder bei meinem Sohn die Tante spielen tut! [...] Die Hur kommt mir nicht ins Haus.“³⁷⁴ Hehtelovo egoistično razmišljanje može se dovesti u vezu sa problematikom identiteta: gubljenjem građanskog prava on bi došao u nezavidan socijalni položaj koji bi mu otežao samorealizaciju, te bi kriza identiteta nastupila istovremeno sa činom društvene nepriznatosti. Nedostatak bilo koje vrste kapitala, kao i neznatna moć na svim društvenim poljima, osuđuju ovakve pojedince na grčevitu borbu za održavanje jedinog ‚dobra‘ koje poseduju: njihovog građanskog prava. Međutim, jedini kontakt između Hehtela i Suzane prikazan je u romanu kroz njihov razgovor o nemoralnosti protagonistkinje. Strogoća ovog lika jedan je od razloga koji Suzanu nagone na suicidalne misli. Ironično i prekorno obraćanje Suzani ukazuju na njegovu zluradost i okrutnost. On, za razliku od svoje supruge, ne poseduje ni trunku empatije: „Ei, was seh ich da. Du wirst nicht dünner, Susann.“ [...] ‚Was bist du immer noch so frech. Man möchte dir das Gesicht polieren. Denk an deine armen Schwestern.‘ [...] ‚Du Schlampe kommst zu spät‘, meckert er [...].³⁷⁵ Interesantno je da se u momentima pogrde narator odlučuje da ukratko prokomentariše (‚Die Susann sagt dazu nichts. Was sollte sie auch sagen.‘³⁷⁶), te se na ovim retkim mestima može uvideti njegova bliskost sa Suzanom i razumevanje za ovu figuru. U epilogu će pripovedač moći da pokaže svoju zluradost ironično ukazujući na to da je porodica Hehtel osiromašila, tako da, uprkos građanskom pravu, ni velika moralnost stolara, a ni njeno isticanje, nisu bili od velike pomoći.

Kete (Käthe) je najstarija i neudata sestra porodice Brant. Periferna pojavljivanja ovog lika ne pružaju mnogo prostora za njegovu analizu, ali doprinose tumačenju interpersonalnih odnosa unutar porodice.

Već u analepsi, koja služi prikazivanju Suzaninih ranijih ekscesa, narator ukazuje na indiferentan odnos najstarije sestre prema najmlađoj, ali i prema drugim članovima porodice: „Die dritte, älteste und unverheiratete Schwester Käthe hatte bei Susanns Ankunft schon geschlafen. Man hatte sie weiterschnarchen lassen, da sie im Morgengrauen zu einer großen Wäsche musste. So blieben ihr die unerfreulichen

³⁷⁴ Berger, 225.

³⁷⁵ Ibid, 222-223.

³⁷⁶ Ibid, 222.

Neuigkeiten erst einmal erspart.“³⁷⁷ Isključivanje Kete iz familijarne problematike može se dvojako tumačiti: kao pokušaj mlađih sestara da je poštede stresa oko (za nju) irelevantnih stvari, ali i kao njenu nezainteresovanost za probleme svojih bližnjih.

Međutim, dalja pojavljivanja Kete u radnji oko Suzane Brant prvenstveno ukazuju na nedostatak njenog angažmana, kao i na otuđenost od članova porodice. Ona će biti uključena u Doretinu bitku za dokazivanje Suzanine nevinosti, iako ne svojom voljom i sa manjkom interesovanja, što narator potvrđuje prikazom njenih misli:

„Sie hatte keine Lust gehabt, mit ins *Einhorn* zu kommen. [...] zu ihrer jüngsten Schwester Susann hatte sie auch kein besonders enges Verhältnis. Nicht, dass sie das Mädchen nicht gemocht hätte. Doch, sie mochte sie schon ganz gern. Sie war nur fast eine Fremde [...]. [...] Na, und in der Schwangerschaftssache, da hatte man sie als Ledige und Kinderlose auch nicht zugezogen.“³⁷⁸

Nedostatak bliskosti, uprkos ‚simpatijama‘ koje oseća prema Suzani, prouzrokovan je velikom razlikom u godinama, tako da je otuđenje započeto već od rođenja mlađe sestre. S druge strane, uloga supruge i majke, koja je uskraćena Keti, onemogućava saosećanja prema Suzani i sprečava ovu figuru da razmišlja i dela poput Dorete.

Doreta će Ketu još jednom uključiti u Suzaninu problematiku, tražeći od nje da pruži utočište najmlađoj sestri. Ketino ispunjenje ove molbe ukazuje na to da ona, za razliku od Ursule, nema potrebu da odmogne, napakosti ili osujeti Suzanine i Doretine namere: „Sie drückt der Armen das Hemd in die Hand, und dann legt sie sich sofort wieder in ihr Bett, rutscht in die rechte Hälfte, damit die Susann auf der linken Platz hat, dreht sich um und macht die Augen zu. Was ist sie müde! Und sie muss um drei raus.“³⁷⁹

Međutim, saosećajnost, uprkos uviđanju lošeg zdravstvenog stanja u kome se Suzana nalazi, izostaje – Kete je, verovatno zbog svog samačkog života, prvenstveno orijentisana ka svojim problemima. Ovaj lik, plitak i na nivou teksta i na konstruisanom nivou, može se označiti kao ekscentričan³⁸⁰, jer mu u okviru radnje nije posvećeno dovoljno prostora,

³⁷⁷ Berger, 28.

³⁷⁸ Ibid, 207.

³⁷⁹ Ibid, 255.

³⁸⁰ Up. Gelfert, 32.

a pritom ni njegova pojava ne igra ključnu ulogu u stvaranju slike o vremenu, društvu ili odnosima unutar dela.

Vodnik **Nikolaus Brant**, jedini brat i najstarije dete porodice, po svojoj pojavi i relevantnosti za radnju može se izjednačiti sa sestrom Kete. Inicijalna karakterizacija ovog lika posvećena je njegovom socijalnom statusu i položaju unutar porodice: „Nikolaus Brand, Sergeant bei der Frankfurter Garnison, war mit vierundvierzig Jahren das älteste der Brand-Kinder und kannte seine jüngste Schwester Susann nicht gut. Nur mäßig interessierte er sich für die Schwierigkeiten, die es offenbar jetzt wieder mit ihr gab.“³⁸¹ Njegovo umereno interesovanje za porodičnu problematiku ima za posledicu nedostatak uključenosti ove figure u radnju romana, te je i on, poput Kete, samo primer ‚čistog‘ tipa.

Otuđenost starijih članova porodice Brant od najmlađe sestre može se tumačiti i kao potisnuta zavist zbog neuspele simboličke identifikacije³⁸², prouzrokovane smenom generacija i prelaskom iz predmeta majčine brige u svet odraslih. Na taj način nastale krize identiteta nesvesno se pretvaraju u nesigurnost prema objektu zavisti, a samim tim dolazi i do distanciranja od njega.

S druge strane, socijalno uzdizanje Nikolausa Branta iznad društvenog statusa roditelja, ali i sestre Suzane, uslovljava njegov osećaj materijalne i socijalne superiornosti, tako da se razlika u ekonomskom kapitalu i u poziciji na polju moći mogu posmatrati kao razlog otuđenja od manje uspešnih članova porodice, koji su u isto vreme podsetnik na početnu socijalnu tačku ove figure.

Enhen Brant (Ännchen Brand) je kontrastna figura svom suprugu Nikolausu. Iako nema prisan niti učestali odnos sa Suzanom, Enhen izražava želju da učestvuje u ‚zaveri‘ protiv nje, ona inicira Ursulinu prijavu. Ova jednokratna i krajnje tipizirana figura korespondira sa svojom zaovom, ima funkciju oponenta liku Suzane, a pomagača Ursuli, koja je u ovom slučaju antisubjekt:

³⁸¹ Berger, 283.

³⁸² Up. Helga Gallas: *Der Beitrag der strukturalen Psychoanalyse (Lacan) zur Literaturwissenschaft : Symbolische und imaginäre Identifizierung*. In: Beate Burtscher-Bechter/ Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck: Studien Verlag, 2001, 51-52.

„Allmächtiger. Wenn du meinen Rat willst, Ursel: Am besten, ihr kommt der Bauerin zuvor und zeigt die Susann selber an. Dann kann euch hinterher keiner einen Vorwurf machen.‘ [...] ‚Weißt du was? Wie wär’s, wir gehen zum Vetter Elias und sagen’s dem! Der ist doch Ordonnanz vom Jüngeren Bürgermeister. Der wird dann schon wissen, was zu tun ist.‘³⁸³

Funkcija Enhen je verbalizovanje Ursulinih namera. S druge strane, Enhen Ursuli ukazuje na najefikasniji način podnošenja prijave, te ovaj krajnje sporedan i marginalan lik utiče na sudbinu protagonistkinje, sa kojom u toku cele radnje nema kontakata.

Vodnik **Elias Brant**, rođak porodice Brant, prvi je lik koji se po imenu uvodi u radnju. Inicijalna karakterizacija ukazuje na značaj njegove titule, kao osnovnog životnog orijentira. Ni u jednom trenutku se ime ove figure ne spominje bez navođenja titule, te se i cela karakterizacija koncentriše na njegovo izvršavanje dužnosti. Pri Ursulinoj prijavi Suzane on ne razmišlja o mogućnosti da pomogne svojoj rođaci, već se isključivo rukovodi svojom potrebom da izvrši obaveze i zadatke. Dr Zigner ceni ovu njegovu osobinu, karakterišući Branta kao najkompetentnijeg čoveka za posao: „Der Brand mag dreimal mit der Verdächtigen verwandt sein, er ist dennoch sein kompetentester Mann [...].“³⁸⁴ Iz tog razloga se kroz sledeća proleptička poglavlja prati vodnikovo kretanje u prostoru pri izvršavanju dužnosti. Ovaj tipizirani lik, koji nakon skupljanja dokaza protiv Suzane više nije prisutan u radnji romana, oslikava bezuslovnu poslušnost vojnog sistema Frankfurta. Primat poslovnog nad privatnim ukazuje na skrivanje mogućih slabosti i kompenzovanje izgubljenog kroz nadu u mogućnost profesionalnog napredovanja.

Poremećeni interpersonalni odnosi unutar porodice Brant prikazani su grupisanjem figura u dva ‚tabora‘: Suzana i Doreta s jedne, a Ursula i ostatak porodice s druge strane. Kontrasti između ove dve grupacije zasnovani su na požrtvovanosti i humanosti Dorete, kao i na egoizmu i koristoljublju Ursule. Funkcije ostalih članova porodice jesu dopunjavanje ovih figura ili njihovo dodatno kontrastiranje, a odnosi ovih članova prema Suzani variraju od potpune nezainteresovanosti za nju, pa sve do zavisti i zloradosti.

³⁸³ Berger, 286-287.

³⁸⁴ Ibid, 17.

6. 2. 3 Porodica Gete

U romanu *Grethen* su od privilegovanih građana Frankfurta najzastupljenija četiri člana porodice Gete: roditelji Katarina Elizabet i Johan Kaspar, ćerka Kornelija i sin Wolfgang. Pored moći na društvenim poljima nauke, umetnosti i politike, porodica Gete poseduje i ekonomski, socijalni, kulturološki i simbolički kapital. Posebna pažnja je posvećena liku ćerke, koji je u delu predstavljen jednim delom kao korespondentna, a drugim kao kontrastna figura Suzani Margareti Brant. Ova sporedna radnja obuhvata period od početka avgusta 1770. godine do 14. februara 1772, s tim što se u epilogu ukratko tematizuje dalja sudbina likova, a uz pomoć analepsi se saznaju pojedinosti iz njihovog dotadašnjeg života. U ovom poglavlju će se pored članova porodice Gete spominjati i analizirati lik Georga Šlosera, kao i likovi Tekstora i Lindhajmera, koji su rodbinski povezani sa Geteovima.

Wolfgang je prvi iz porodice Gete koji se uvodi u delo. Inicijalna karakterizacija lika koncentrisana je na dva životna domena: studije i žene, pri čemu njegovo ponašanje ni u jednom od njih ne zavređuje pohvalu. Pripovedač ga prikazuje kao lenjog, površnog i nezainteresovanog studenta, koji studije završava minimalistički, licencijatom a ne doktoratom, i to samo zato da bi donekle udovoljio ocu. U opisu Getea kao muškarca narator ističe njegovu potrebu da se zaljubljuje i voli, kao i da devojke vole njega, ali i njegov strah od bilo kakvog vezivanja. Friderika Brion, ćerka zezenhajmskog sveštenika, kojoj se strastveno udvarao, budeći u njoj izvesna očekivanja vezana za zajedničku budućnost, koja ga je po njegovom ubeđenju zadivljeno kovala u zvezde, već na početku radnje za okrutno nadmenog i proračunatog Wolfganga nije više voljena devojka, nego neugodan problem koji što pre treba da postane prošlost: „Wie naiv war sie eigentlich? Es hätte ihr doch klar sein müssen, dass er nicht auf Brautschau in Straßburg war! Eine Jugendliebe kommt und geht [...] dann wird ihm eine Frankfurter Braut aus gutem Kaufmanns- oder Bankierhause natürlich dank Beziehungen und Geld viel besser zupass kommen als ausgerechnet eine naive Pfarrerstochter aus einem Dorf bei Straßburg.“³⁸⁵ Wolfgang je krajnje nezadovoljan, jer smatra da postojeća, društveno prihvaćena nejednakost u međupolnom odnosu šteti njegovom ugledu: dok se devojci lako oprašta

³⁸⁵ Berger, 88-89.

prekid veze sa muškarcem koga je nekada volela, dotle je muškarac koji raskida, bez obzira na motive, u očima sveta po pravilu nitkov. Wolfgangovo žaljenje zbog rodne nejednakosti isključivo je egoističnog karaktera, jer je on svestan falocentričnog socijalnog uređenja tog doba, kao i svog doprinosa tom uređenju, ali „protestuje“ zbog određenih društvenih očekivanja koja njemu ne pogoduju. On doslovno beži od Friderike u Frankfurt i kukavički joj ostavlja samo oprostajno pismo. Upravo u opisu rastanka Wolfganga od Friderike evidentna je intertekstualnost u odnosu na početak Geteovog romana *Jadi mladog Vertera*: „[...] indem er erst einen Brief an seinen Freund Langer schrieb des Inhalts, er sei verdammt froh, morgen endlich von hier wegzukönnen [...]“.³⁸⁶ Uostalom, po nekim svojim osobinama, pre svega po nadmenosti i egoizmu Wolfgangov lik umnogome podseća na Vertera. Takođe i habitus ova dva lika odlikuje potreba za zadovoljenjem društvenih normi, prvenstveno sa ciljem da budu priznati od strane drugih. Verterov pokušaj da se intergrira u društvo kojem ne pripada, a Wolfgangova želja da bude priznat i cenjen u umetničkim krugovima, mogu se tumačiti kao veoma slični postupci asimilacije i adaptacije, čiji je cilj ispunjenost i osećaj pripadnosti.

Nekoliko decenija nakon njihovog rastanka Gete će u svojoj autobiografiji Frideriku okarakterisati kao veselu, naivnu, uvek dobro raspoloženu devojkicu.³⁸⁷ Za razliku od nje, u autobiografiji kao i u romanu Rut Berger, Friderikina sestra Olivija je predstavljena kao realnija i razboritija: „die kluge Olivie“³⁸⁸, „Olivie [...] war voraussehender und offener“³⁸⁹ – očigledno su to osobine koje Wolfgang više ceni, pre svega jer pogoduju njegovim namerama, a osim toga korespondiraju i sa njegovim karakterom.

Friderikino pismo, koje Wolfgang čita kasnije u Frankfurtu, odiše tugom, razočarenjem i besom zbog spoznaje da ju je Wolfgang besramno iskoristio delom za

³⁸⁶ Berger, 332. „Wie froh bin ich, dass ich weg bin!“ Vidi: Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*. München: dtv, 2002, 9. U pismu, koje je takođe upućeno prijatelju, Verter navodi razlog svog odlaska i potrebu za promenom: udaljavanje od Leonore, devojke koja je zaljubljena u njega, pri čemu on sebe ne smatra krivim što joj nije uzvratilo ljubav. U *Verteru* se takođe spominje i sestra ostavljene devojke.

³⁸⁷ Up. Johann Wolfgang Goethe: *Aus meinem Leben : Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, 496.

³⁸⁸ Berger, 89.

³⁸⁹ Goethe: *Aus meinem Leben*, 543.

zabavu, a delom kao muzu za svoje pesme³⁹⁰, da bi je na kraju ostavio bez konkretnog razloga i bez pozdrava. Međutim, Volkfanga najviše pogađa Friderikino odbijanje svake dalje korespondencije, koju je on, uprkos svemu, priželjkivao kao jedno živahno, pomalo pikantno prijateljstvo preko pisama.³⁹¹ Iako oseća nelagodu, pa možda donekle i potisnutu krivicu zbog ishoda njihove veze – jer se o iskrenoj patnji ne može govoriti – kod Volkfanga preovlađuju pre svega bezobzirnost i egoizam koje pripovedač nijednog trenutka ne pokušava da prikrije. Međutim, kad god se pomene sudski spor protiv čedomorke, koju je zaveo, pa zatim napustio jedan muškarac poput „ptice selice“,³⁹² Volkfanga oseća krivicu zbog svog ponašanja prema Frideriki. Ovaj metonimijski proces projekcije sa Friderike na Suzanu tj. sa sebe na Suzaninog zavodnika, ima za cilj Volkfango distanciranje od počinjenog i tranfer krivice na konstelaciju koja je njemu strana, depersonalizovana.³⁹³

Volfgangov odnos prema ocu često je povezan sa domenom studija, odnosno karijere. U tom kontekstu sin uglavnom ocu stvara brige, između ostalog i zbog nedostatka ozbiljnosti, koju nije bio prinuđen da razvije, jer mu je zahvaljujući nadarenosti i inteligenciji sve išlo od ruke. Iako je izložen stalnim očinskim kritikama i prebacivanjima zbog neodgovornosti i nesposobnosti da završi ono što započne, Volkfangu je ipak stalo da se otac ponosi njime: „Eben das war ein Grund für Wolfgang's beschwingte Stimmung während der ganzen Heimreise: dass der Vater jetzt stolz auf ihn sein müsse [...]“.³⁹⁴ Sličnosti između dva književna lika, Vertera i Getea, mogu se pronaći i u njihovoj potrebi da budu priznati od strane društva, ali pre svega od očinske figure, koja je u oba slučaja izvor usvojenih normi, ali i lik zadužen za proveru njihovih ispunjavanja. Na taj način se simbolički princip oca u *Grethen* konkretizuje kroz lik Johana Kaspara Getea.

³⁹⁰ Friderika se priseća pesme *Ruža na poljani* [*Heidenröslein*] koju je Volkfanga napisao tokom jednog od svojih boravaka u Zezenhajmu i sa zaprepašćenjem shvata da je ruža koju je dečak iz pesme otkinuo zapravo ona. Up. Berger, 381.

³⁹¹ Up. *ibid*, 382.

³⁹² *Ibid*, 371.

³⁹³ Žak Lakan reinterpreтира Frojda u svetlu de Sosirovih učenja – po njemu mehanizmi nesvesnog funkcionišu poput jezičkih mehanizama: nesvesno je strukturisano kao jezik, a požuda je metonimija. Up. Erik Redling: *Jacques Lacan : Psychoanalyse und Aspekte der Schrift*. In: Hans Vilmar Geppert/ Hubert Zapf (Hg.): *Theorien der Literatur : Grundlagen und Perspektiven*. Band 2. Tübingen: Francke Verlag, 2005, 206.

³⁹⁴ Berger, 333.

Volfgangov povratak u rodni Frankfurt protiče u euforičnom raspoloženju,³⁹⁵ jer za njega putovanje predstavlja oslobođenje od odgovornosti i beg od obaveza. Usput sreće dečaka sa harfom i spontano odlučuje da ga povede sa sobom, jer mu se dopao, pre svega zato što je umeo pažljivo da sluša njegove priče, dakle, jer je bio pogodno ogledalo za njegovu narcisoidnu ličnost, *imago* koji Volfgang učestalo traži: „Wolfgang seinerseits hatte es schon immer genossen, sich Jüngerem gegenüber als Förderer und großzügiger Lehrmeister zu betätigen.“³⁹⁶ Međutim, već nadomak kuće Volfgangu pada na pamet zabrinjavajuća pomisao da bi dečak mogao da na sebe skrene pažnju porodice i na taj način umanji svečani trenutak njegovog dolaska i značaj njegove veličine. Činjenica da otac nije kod kuće već predstavlja težak udarac njegovom egu, a negodovanje majke zbog nepozvanog gosta u potpunosti osujećuje očekivanu grandioznost njegovog povratka. Ova epizoda je opisana i u Geteovoj autobiografiji, a odluku da povede sa sobom dečaka on tu objašnjava svojom ekscentričnošću.³⁹⁷

Sledeći domen koji se u romanu tematizuje je Volfgangova književna delatnost. On ne želi da provede život kao advokat ili savetnik u skućenoj atmosferi Frankfurta, kako je to umesto njega isplanirao njegov otac. Volfgang namerava da se u potpunosti posveti pisanju, a za svoj književni proboj priželjkuje nešto još neviđeno, revolucionarno. Najavljuje rad na drami o doktoru Faustu u neizveštaćenom šekspirovskom maniru. Međutim, motiv čedomorke koji namerava da inkorporira u građu knjige za narod još uvek je opasan po njegov duševni mir, jer je još uvek pod snažnim utiskom Friderikinog pisma.

Volfgangova megalomanija i ekscentričnost obeležavaju i proslavu „Šekspirovog dana“ u kući porodice Gete. Porodična podela uloga je bila sledeća: dok je Volfgang slavio, otac je plaćao.³⁹⁸ Na proslavu imendana svih Vilhelma i Viljema³⁹⁹ on je, među

³⁹⁵ Up. Berger, 331.

³⁹⁶ Ibid, 333.

³⁹⁷ Up. Goethe: *Aus meinem Leben*, 548.

³⁹⁸ Up. Berger, 369. U svojoj evidenciji izdataka za domaćinstvo Geteov otac beleži: „Dies Onomasticus Schackspear.“ Vidi: Johann Wolfgang Goethe: *Zum Shakespeares-Tag*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Werke : Hamburger Ausgabe*. Band 12: *Schriften zur Kunst und Literatur : Maximen und Reflexionen*. München: dtv, 1982, 691.

³⁹⁹ Prema protestantskom kalendaru 14. 10. 1771. godine je bio imendan svih Vilhelma. Za organizaciju ove proslave Getea je inspirisao izveštaj o trodnevnom slavlju koje je održano od 6-8. 9. 1769. u Šekspirovu čast u njegovom rodnom mestu na inicijativu glumca Garika (<http://www.jgoethe.uni-muenchen.de/leben/shakesp.html>, 27. 6. 2011.).

ostalima, u goste pozvao Herdera⁴⁰⁰ i druge svoje prijatelje iz Štrasburga, ali nijedan od njih se nije odazvao, omalovažavajući na taj način proslavu, ali i domaćina. Uprkos tome, Wolfgang ne tuguje, naprotiv, oseća se kao vrhovni sveštenik Šekspirovog kulta.⁴⁰¹ Narcisoidnost ovog lika proističe iz uticaja socijalnih polja i kapitala koji on poseduje. Kulturološki kapital u ovom slučaju uslovljava njegovo izdizanje na polju umetnosti, međutim, nedovoljno posedovanje socijalnog i simboličkog kapitala na istom polju usporava (ali ne sprečava u potpunosti) željenu afirmaciju.

Volfgangovo samoljublje i egocentrizam oslikavaju se i u njegovom tumačenju razloga učestalih poseta Georga Šlosera. On je uveren da je jedino moguće objašnjenje, kao i u svim prethodnim sličnim slučajevima, Šloserovo bezgranično divljenje njegovoj ličnosti: „Er übertreibt es wirklich mit dieser Anhänglichkeit, dachte Wolfgang. [...] diese guten, lieben, aber etwas lästigen Bewunderer, die seine Genialität, sein Charisma umschwärmten und nicht genug von ihm bekommen konnten.“⁴⁰² Pripovedač u epilogu ironično primećuje da tek nakon veridbe Kornelije i Šlosera Wolfgang postaje svestan pravog razloga poseta: „Es überraschte niemanden, als sie [Cornelie] sich mit Georg Schlosser verlobte. Bis auf Wolfgang, der aus allen Wolken fiel. Er nahm es sowohl Cornelie als auch Georg übel, dass sie auf die Idee kamen, einander näher zu sein als ihm.“⁴⁰³ Osećanje ljubomore Gete u svojoj autobiografiji objašnjava time što je od sestre, prema kojoj je osećao veliku bliskost, očekivao da će mu ranije saopštiti svoju vezu sa Šloserom.⁴⁰⁴

Zajedno sa sestrom Wolfgang prisustvuje javnom saslušanju Suzane Margarete Brant i to isključivo kao hladnokrvni posmatrač koji objektivizuje žrtvu, i koji je čak u prvi mah razočaran njenim izgledom.⁴⁰⁵ Bez trunke empatije, Wolfgang u čedomorki vidi samo pogodan lik za svoju tragediju. I kasnije dok sluša priče o toku suđenja, on zamišlja

⁴⁰⁰ U jesen je Gete poslao Herderu pismo sledeće sadržine: „Meine Schwester macht mich noch einmal ansetzen. Ich soll Sie grüßen, und Sie auf den 14. Oktober invitiren, da Schackespeares Namenstag mit großem Pomp hier gefeiert werden wird. Wenigstens sollen Sie im Geiste gegenwärtig sein, und wenn es möglich ist, Ihre Abhandlung auf den Tag einsenden, damit sie einen Theil unsrer Liturgie ausmache.“ Vidi: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. IV. Abteilung. 2. Band: *Briefe 1771-1775*. Weimar: Hermann Böhlau, 1887, 3.

⁴⁰¹ Up. Berger, 369-370.

⁴⁰² Ibid, 442.

⁴⁰³ Ibid, 449.

⁴⁰⁴ Up. Goethe: *Aus meinem Leben*, 600.

⁴⁰⁵ Up. Berger, 387.

radnju svog budućeg dela. Umesto saosećanja ističe svoj *credo* u starozavetnom duhu: život za život.⁴⁰⁶ Dokle god se ne radi o njemu, pravda je za njega crno-bela i oni koji su oduzeli život ne zaslužuju ublažavanje kazne, bez obzira na olakšavajuće okolnosti, jer im ublažavanje po njegovom mišljenju ne bi donelo unutrašnji mir. Štaviše, željan senzacije, on odlučuje da prisustvuje pogubljenju, koje doživljava kao svojevrsnu predstavu.⁴⁰⁷

U epilogu je prikazan dalji životni put Getea: od poznanstva u Veclaru koje je inspirisalo nastanak *Vertera*, preko Vagnerove krađe Geteove ideje za dramu o čedomorki, do Geteovog učešća u sudskom procesu protiv čedomorke u Vajmaru, opet sa nepromenjenih konzervativnih pozicija, za razliku od znatno liberalnijih koje je zastupao vajmarski vojvoda. U Vajmaru je Gete mogao sebi da dopusti da ima i ljubavnicu, Kristijanu Vulpjus, koja je pripadala tipu žena koji mu se sviđao: bila je mala, slatka, napućena. Međutim, uprkos društvenom usponu i književnoj slavi, za građane Frankfurta on je ostao onaj isti „nestalni, zgodni šarmer“ koji poput oca nije voleo da radi, tako da narator zaključuje da se sem gospođe savetnikovice i njenih pozorišnih prijatelja u Frankfurtu niko nije posebno interesovao za Volfganga Getea.⁴⁰⁸

Rut Berger nije glorifikovala, pa čak ni štedela Getea. On je predstavljen pre svega kao narcisoidna ličnost, megaloman i oholi egoista, jednom rečju on je jedan od najnegativnije portretisanih likova u romanu.

Najviše prostora i interesovanja posvećeno je Volfgangovoj sestri **Korneliji** ili Kornelhen, kako su joj tepali otac i brat. Ona se u delo uvodi opisom fizičkog izgleda, pri čemu Rut Berger tehnikom montaže integriše pojedine delove teksta iz Geteove autobiografije u upečatljiv portret sestre: visoka, bleđa, visokog čela i sa očevim nosom, koža lica joj je puna bubuljica i ožiljaka kao i bratovljeva, uskog lica, poput opatice ili svetice.⁴⁰⁹

Razmišljanja i postupci Kornelije Gete podstaknuti su i uslovljeni interakcijom dva faktora: želje za udajom i nezadovoljstvom svojim fizičkim izgledom. Nedostatak

⁴⁰⁶ Up. Berger, 417.

⁴⁰⁷ Up. ibid, 424.

⁴⁰⁸ Up. ibid, 459.

⁴⁰⁹ Up. ibid, 140. „Aufrichtig habe ich zu gestehen, daß ich in mir, wenn ich manchmal über ihr Schicksal phantasierte, sie nicht gern als Hausfrau, wohl aber als Äbtissin, als Vorsteherin einer edlen Gemeinde gar gern denken mochte. [...] ihr fehlte was die Welt unerläßlich fordert.“ Vidi: Goethe: *Aus meinem Leben*, 791.

fizičke lepote svoje sestre Gete u svojoj autobiografiji opisuje iznenađujuće brutalno i bezosećajno:

„Sie war groß, wohl und zart gebaut und hatte etwas Natürlichwürdiges in ihrem Betragen, das in eine angenehme Weichheit verschmolz. Die Züge ihres Gesichts, weder bedeutend noch schön, sprachen von einem Wesen, das weder mit sich einig war, noch werden konnte. Ihre Augen waren nicht die schönsten, die ich jemals sah [...]. Was ihr Gesicht aber ganz eigentlich entstellte, so daß sie manchmal wirklich häßlich aussehen konnte, war die Mode jener Zeit [...].“⁴¹⁰

Kako u romanu, tako i u autobiografiji, posebno se, pored manjka spoljne privlačnosti, naglašavaju Kornelijina nežnost i krhkost, tako da se činilo da čak ne hoda, nego lebdi pomalo nadzemaljski. Često je patila od jakih glavobolja koje su je plašile. Ona je pritom bolno svesna svojih fizičkih nedostataka, posebno u odnosu na prijateljice⁴¹¹, mrzi svoj lik u ogledalu, sablažnjava se nad njim, smatra da izgleda užasno, potpuno deformisano, pita se da li bi takva uopšte trebalo da iziđe.⁴¹² Međutim, narator konstatuje da bi brat bio iznenađen kad bi znao koliko mlade gospode potajno i izdaleka obožava gospođicu Gete. Ponekad je čak i sama naslućivala da ju je poneki gospodin smatrao interesantnom, ali je to kvalifikovala kao čisto intelektualno-moralnu simpatiju.⁴¹³ Kornelijino interesovanje za muškarce predstavljeno je sa tračkom ironije, jer veruje da može da voli samo lepog i bogatog muškarca, a udvaranje onih koje te odlike nisu krasile, nije je oduševljavalo, ali joj je imponovalo.⁴¹⁴ Ova protivrečnost u njenom karakteru korespondira sa nejasnom slikom koju lik ima o sebi, tačnije sa slikama koje mu socijalno okruženje pruža. U društvu ustaljeni kriterijumi fizičke lepote odgovaraju onome što Kornelija vidi u ogledalu, dok njen status u porodici rezultira visokim očekivanjima ovog lika, a samim tim i raskolom između realnog i željenog. Ovaj, naizgled površinski konflikt, demonstrira se kroz Kornelijinu očajničku potrebu da zadovolji druge, samim tim oduzimajući sebi mogućnost odluke i izbora.

⁴¹⁰ Goethe: *Aus meinem Leben*, 251-252.

⁴¹¹ To je naglašeno i u Geteovoj autobiografiji: „Sie wußte [...], daß sie hinter ihren Gespielinnen an äußerer Schönheit sehr weit zurückstehe [...].“ Vidi: *ibid*, 252.

⁴¹² Up. Berger, 185.

⁴¹³ Up. *ibid*, 140.

⁴¹⁴ Up. *ibid*, 188.

Po očevom mišljenju bila je talentovana i inteligentna, baš kao i njen brat. Otac je verovao da će je najbolje pripremiti za udaju tako što će je obrazovati. Pritom je morao da pazi, jer bi višak obrazovanja mogao da je dovede na loš glas kao učenu devojkicu i time umanjila šansu da nađe muža.⁴¹⁵ Radi balansa u odnosu na učenost vežbala je svakodnevno tri sata na violini, uvežbala je krasnopis prepisujući po trideset strana dnevno, što je po ocu bila takođe dobra priprema za brak.

Međutim, u karakterizaciji Kornelije akcent se stavlja pre svega na njen odnos prema udaji, jer je morala da se uda, to su i njeni roditelji očekivali od nje, to je očekivala i sama od sebe kao neki minimum koji mora da ostvari u životu.⁴¹⁶ Kornelijina opsednutost udajom, podstaknuta očevim očekivanjima, prevladava u njenim razmišljanjima i uslovljava njene postupke. Na taj način je njeno samoostvarenje – na primer želja da se bavi spisateljstvom – ograničeno, a njen identitet determinisan socijalnom ulogom supruge koja se od nje očekuje: „Und Cornelias heimliche Schreibpläne? [...] Wer weiß, ob ihr in Wahrheit für ein echtes Meisterwerk nicht die Ideen und das Durchhaltevermögen fehlten. [...] Abgesehen auch von der Tatsache, dass es, wären ihre schriftstellerischen Ambitionen bekannt, mit dem Heiraten für sie garantiert nicht leichter würde. Und heiraten, das musste sie.“⁴¹⁷ Nezadovoljstvo fizičkim izgledom Kornelija kompenzuje kroz zadovoljavanje očekivanja društva i na taj način sprečava mogući proces formiranja individualnosti van okvira socijalne determinisanosti. Ovo samoograničenje je u skladu sa duhom vremena, koje je uskraćivalo ženi bilo kakvu društvenu ulogu i vezivalo je isključivo za domen kuće i porodice, što kod Kornelije rezultira unutrašnjim konfliktom i dubokim nezadovoljstvom. Ona je jedina od prijateljica koja ne sudeluje u ismevanju trudne Suzane Brant tokom susreta na ulici, jer saoseća sa tuđom patnjom a i jer postoji neko ko je nesrećniji čak i od nje. Na primeru Kornelije Gete može se konstatovati postojanje istih očekivanja, želja, ali i socijalne determinisanosti kao kod Suzane. Kornelija se u više navrata identifikuje sa čedomorkom: „Da ist jemand noch unglücklicher als ich. Im selben Augenblick sieht die Magd auf und ihr im Vorübergehen eine Sekunde in die Augen. Cornelia fühlt, wie sie

⁴¹⁵ Up. Berger, 186.

⁴¹⁶ Up. ibid, 188.

⁴¹⁷ Ibid, 188.

rot wird [...], so als sei das ein Moment geheimen gegenseitigen Erkennens zwischen ihr und der Verachteten gewesen. Sie hofft nur, dass es ihr niemand ansieht.“⁴¹⁸

Lik Kornelije je predstavljen jednim delom kao korespondentan, a drugim kao kontrastni u odnosu na Suzanu Margaretu Brant. Kornelija, za razliku od brata, poseduje empatiju i priželjkuje blažu kaznu za čedomorku. Ona u Suzani vidi više od književne inspiracije, njene reakcije su humane i prožete razumevanjem, iako je svaki vid ranije identifikacije u međuvremenu nestao. Prisustvovanje zastrašujućem činu pogubljenja motivisano je isključivo željom da udovolji bratu, a ne ličnim interesima. Međutim, užas koji oseća pri posmatranju dekapitacije ubrzo biva ublažen spoznajom da je Šloser voli.

Odnos Kornelije i Volkfanga prožet je međusobnom ljubavlju, koja sadrži čak i incestuozne crte, ali i ljubomorom i kompeticijom. Od svih članova porodice Kornelija se najviše raduje bratovom povratku,⁴¹⁹ iako njena sreća sadrži i skrivenu ličnu korist – šansu za sklapanje novih poznanstava sa njegovim prijateljima-neženjama. Kako u romanu, tako i u autobiografiji, opisuje se nadopunjavanje njihovih različitih naravi. Kornelija je za Volkfanga njegov anđelak, srodna duša, njegov *alter ego* i stoga bi trebalo da zauvek pripada samo njemu.⁴²⁰ Posle njene udaje on se oseća napuštenim i izdanim.⁴²¹

Kornelija oseća ljubomoru prema bratu pre svega kada ga otac hvali, jer i brat i sestra teže priznanju upravo od strane očinskog autoriteta i pod njegovim pritiskom oboje osećaju potrebu za dokazivanjem.

S druge strane, Volkfang se trudi da kod drugih stvori utisak da je ipak pametniji od sestre, uostalom, iz tog razloga su pesnici muškarci, a ne žene. Reaguje kiselo kad mu sestra javno osporava ulogu jedinog pisca u porodici i nije spreman da prihvati njeno kritičko mišljenje.⁴²² U oblasti, za koju sebe smatra ekspertom, ne trpi da mu iko protivreči, posebno ne sestra od koje očekuje isključivo podršku. Uzrok ovakvog

⁴¹⁸ Berger, 196.

⁴¹⁹ „Der Grund war ein Brief, der eben in der Post lag. Nicht an ihre Eltern, sondern an sie gerichtet. Ganz allein an sie.“ Vidi: *ibid*, 233.

⁴²⁰ Vidi: Goethe: *Aus meinem Leben*, 253: „[...] denn indem mein Verhältnis zu Gretchen zerriß, tröstete mich meine Schwester um desto ernstlicher, als sie heimlich die Zufriedenheit empfand, eine Nebenbuhlerin losgeworden zu sein; und so musste auch ich [...] empfinden, dass ich der Einzige sei, der sie wahrhaft liebe, sie kenne und sie verehere.“

⁴²¹ *Up. Berger*, 249.

⁴²² *Up. ibid*, 342.

ponašanja je pre svega neprestano roditeljsko glorifikovanje njegovog talenta, zbog koga nije imao potrebu i priliku da razvije sposobnost samokritike i uvažavanja tuđe kritike.

Lik **Georga Šlosera** ima dvojaku funkciju: informantu i objekta. Prva funkcija se prvenstveno odnosi na njegov narativni doprinos glavnoj radnji, jer njegova priča o procesu protiv čedomorske dovodi do razjašnjenja određenih, u glavnoj radnji nespomenutih, momenata. S druge strane, upravo zahvaljujući ovoj Šloserovoj funkciji, dolazi do višestrukog povezivanja glavne i sporedne radnje, između ostalog do Wolfgangove identifikacije sa Suzaninim zavodnikom. Funkcija objekta se vezuje za odnos Kornelije prema Šloseru: ako se udaje posmatra kao njen životni cilj, onda je njegov lik objekat njene požude. Međutim, s obzirom na neodređenost njenih kriterijuma, figura Šlosera se može tumačiti kao jedan od potencijalnih objekata, koji se udvaranjem Korneliji samodeterminiše kao jedini predmet požude. S druge strane, upravo ga iniciranje odnosa sa njom čini aktivnim, čime se menjaju uloge, te on iz pozicije objekta preuzima funkciju subjekta.

U epilogu se ukratko opisuje Kornelijina, ali i Šloserova tragična sudbina: nakon udaje Kornelija upoznaje sve negativne strane toliko priželjkivanog bračnog života. Shvata da je pogrešno mislila da je Šloser zainteresovan za njen duh, a ne za telo. Fizička ljubav izaziva u njoj gađenje, jer je Šloser spopadao poput životinje, tako da ona nije umela da ga uteši u krevetu.⁴²³ Takođe se pokazalo beskorisnim sve ono čemu ju je otac učio pripremajući je za brak. Šloser je od nje zahtevao da zna nešto sasvim drugo: kako da se štedljivo vodi domaćinstvo. Ozbiljno narušenog zdravlja, Kornelija umire 1777. godine, dve nedelje posle porođaja. U trenucima kada oseća da joj se bliži kraj, ponovo se upoređuje sa Suzanom Brant i pokušava da bude jaka kao ona dok je koračala u smrt, umirući u približno istoj dobi kao i čedomorka. Zanimljivo je da će Gete sestrinu smrt i odnos sa Šloserom sa određene vremenske distance u svojoj biografiji tumačiti krajnje objektivno: „[...] ich wußte sie lebte nicht glücklich, ohne daß man es ihr, ihrem Gatten oder den Zuständen hätte schuld geben können.“⁴²⁴

Johan Kaspar Gete koji se oslovljava titulom „gospodin savetnik“, u romanu je po prvi put prikazan u šetnji sa suprugom i ćerkom. Već i samo oslovljavanje, kao i

⁴²³ Up. Berger, 188-189.

⁴²⁴ Goethe: *Aus meinem Leben*, 789.

njegov fizički izgled i ponašanje ukazuju na strogost kao jednu od dominantnih osobina ličnosti: „Der stattliche Herr Rat marschierte einen halben Schritt vor seiner lebhaften, wesentlich jüngeren Frau, er mit streng gemessenem, sie mit sanftem Gesicht.“⁴²⁵

Narator konstatuje da su mu obe titule (kupljena titula carskog savetnika i titula doktora oba prava) služile samo za ukras,⁴²⁶ jer on nije nameravao da radi. Stoga njegovo visoko mišljenje o sopstvenom radu treba prihvatiti sa skepsom; gospodin savetnik Gete je po zanimanju bio rentijer, jer je živeo od svog nasledstva.⁴²⁷

Gospodin savetnik oslikan je pre svega u ulozi oca. Većinu svog vremena kojeg ima napretek, posvećuje pažljivom planiranju sinovljeve pravne karijere. Nesrećan je što Wolfgang nije uspeo poput njega da doktorira, ali ga uprkos tome u društvu naziva doktorom, ne obazirući se pritom na sinovljevu nelagodu. Međutim, za razliku od sina, otac je sve u životu postigao u najvećoj mogućoj meri revnosnom i fokusiranom marljivošću i ponavljanjem.⁴²⁸ Advokat po obrazovanju, otac provodi više vremena nad sinovljevim pravnim spisima nego Wolfgang. I sam umetnički nastrojen – svoju kuću doživljava kao hram muza, o čemu svedoči i njen naziv „Kod tri lire“ – uzdiže Wolfgangov talenat. Odnos oca prema sinu može se tumačiti kao kompenzacija za sve što on nije mogao da postigne u životu, ali i kao potreba da sin, poput njega, zadovolji društvene norme koje se zahtevaju u polju moći. Kapital koji je otac stekao ili nasledio osigurao mu je zavidan društveni status, te se briga za očuvanje moći na odgovarajućim socijalnim poljima može navesti kao razlog za grčevitu borbu za sinovljev prosperitet.

Otac skoro do bola voli Korneliju. Nije zadovoljan njenim ponašanjem, jer svaki put kad izlazi, odaje utisak kao da napušta zatvorske zidine da bi konačno kročila u slobodu.⁴²⁹ Njegove vaspitno-obrazovne metode kod Kornelije i Wolfganga ne samo da rezultiraju frustracijama i nezadovoljstvom, nego postaju i predmet tračeva u društvenim krugovima, u kojima se kreće porodica Gete. Počinju da kruže priče da otac drži u kući svoju odraslu ćerku kao zarobljenicu. U epilogu se ističe da smrt ćerke najdublje pogađa upravo oca koji se od tog udarca ne oporavlja sve do svoje skore smrti. Osim nesumnjive

⁴²⁵ Berger, 140.

⁴²⁶ Up. ibid, 141-142.

⁴²⁷ Up. ibid, 142.

⁴²⁸ Up. ibid, 141. Geteovo viđenje oca u romanu takođe je preuzeto iz autobiografije: „[...] denn er hatte alles nur durch unsäglichen Fleiß, Anhaltbarkeit und Wiederholung erworben.“ Vidi: Goethe: *Aus meinem Leben*, 38.

⁴²⁹ Up. Berger, 186.

ljubavi prema ćerki, njena smrt za oca predstavlja i neuspeh, jer su se njegovi veliki planovi pokazali kao nedovoljni za osiguranje ćerkine sreće, te je socijalna determinisanost čiji glasnik je on bio, velikim delom usloвила propast figure Kornelije Gete.

Gete će u svojoj autobiografiji pokušati da jezgrovito analizira očevu ličnost: „[...] ein zwar liebevoller und wohlgesinnter, aber ernster Vater, der, weil er innerlich ein sehr zartes Gemüt hegte, äußerlich mit unglaublicher Konsequenz eine eherne Strenge vorbildete, damit er zu dem Zwecke gelangen möge, seinen Kindern die beste Erziehung zu geben, sein wohlgegründetes Haus zu erbauen, zu ordnen und zu erhalten [...]“.⁴³⁰ Rut Berger je velikim delom preuzela ovaj opis pri kreiranju lika oca. U romanu, međutim, deca još nisu dovoljno zreła da bi imala razumevanja za očevu strogost i zahtevnost iza kojih su se krile dobre namere.

Odnos prema supruzi se ne tematizuje posebno, ali se iz jedne rečenice naratora vidi da gospodin savetnik smatra da se ona ne ponaša u skladu sa svojom društvenom pozicijom. S obzirom na svoje poreklo iz ugledne frankfurtske porodice, gospođa Gete se često ophodi previše „narodski“.⁴³¹

Otac i majka su prikazani kao opozitni likovi, kako fizički, tako i u svom odnosu prema deci: majčin blag odnos pun ljubavi predstavlja kontrast očevom autoritetu. Ona je živahna, znatno mlađa od oca, blagog izraza lica. **Katarina Elizabeta Gete** se u romanu oslovljava pre svega kao majka i gospođa Gete, tako da je težište karakterizacije upravo na njenim ulogama unutar porodice. Požrtvovana i puna ljubavi, ona u porodičnoj konstelaciji često ima ulogu posrednika između oca i dece, uglavnom brani sina od oca. Iz tog razloga se njena funkcija može okarakterisati kao pomagačka. Suprotni vaspitni stavovi roditelja opisani su i u autobiografiji: „Meine Mutter, stets heiter und froh [...] erfand eine bessere pädagogische Auskunft. Sie wußte ihren Zweck durch Belohnungen zu erreichen.“⁴³² Međutim, Gete ne spominje svoj privilegovani položaj u odnosu na sestru. Po Volfgangovom ukusu nisu bile produhovljene žene, poput njegove sestre, njega su privlačile jednostavne i prizemne žene kao njegova majka.⁴³³ On je, dakle, pri izboru

⁴³⁰ Goethe: *Aus meinem Leben*, 250.

⁴³¹ Berger, 143.

⁴³² Goethe: *Aus meinem Leben*, 19.

⁴³³ Up. Berger, 458.

žena pre svega tražio one sa osobinama svoje majke, što predstavlja vrstu kompenzacije zbog nemogućnosti ostvarenja veze sa njom, čime se Edipov kompleks uvodi u roman na mala vrata. Konkretna naznaka ovog kompleksa skrivene su od očiju čitaoca, ali se opisi određenih postupaka likova, kao i konstelacija unutar porodice mogu tumačiti ovim fenomenom. Volfgangu se majka beskrajno divila i zbog njegove pozicije u Vajmaru. Kad je čula za ljubavnicu i vanbračno dete, bila je pomalo neprijatno iznenađena, ali se ubrzo ipak samo radovala.⁴³⁴

Prema Korneliji je ponekad kritički nastrojena, prebacuje joj da nije graciozna i koketna i da tako malo liči na nju. Dok je otac više vezan za Korneliju, dotle je majka privrženija Volfgangu, što pokazuje i njena reakcija na gubitak ćerke: „Sie konnte immerhin froh sein, dass es nicht ihr Lieblingskind, ihren Wolfgang getroffen hatte.“⁴³⁵ Ova zastrašujuće iskrena reakcija ukazuje na mogućnosti tumačenja odnosa majke i sina kao patološkog, jer se Kornelijina smrt prikazuje kao olakšanje. Na taj način je njenom liku dodeljena funkcija oponenta, čijom smrću se veza između subjekta (majke) i objekta požude (Volfganga) oslobađa svih neposrednih opasnosti. Međutim, superego ovih likova sprečava izbijanje potisnutih želja na površinu, čime se njihovim habitusima može zahvaliti za odsustvo konkretizovanja edipovskih naznaka.⁴³⁶

Polarizovanje porodice Gete u dve pomalo neobične „koalicije mišljenja“⁴³⁷ očigledno je i u njihovim suprotstavljenim gledištima o pogubljenju čedomorke Brant. Dok otac i ćerka priželjkuju ublažavanje kazne, dotle majka i sin navijaju za njeno sprovođenje. Stav gospođe Gete je, međutim, za razliku od sinovljevog, motivisan ličnim osećanjima gubitka: pošto joj je četvoro dece umrlo, ona nema razumevanja za žene koje ubijaju svoje tek rođeno dete.

Uz pomoć ekvivalencija i opozicija u oblikovanju lika Suzane Margarete Brant, s jedne strane, i likova članova porodice Gete, s druge strane, Rut Berger je uspešno integrisala ovu sporednu radnju u glavnu radnju romana. Virtuozno se služeći tehnikom

⁴³⁴ Up. Berger, 460.

⁴³⁵ Ibid, 452.

⁴³⁶ Vidi: Jan Erik Antonsen: *Psychoanalyse*. In: Ulrich Schmid (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2010, 282.

⁴³⁷ Berger, 416.

(modifikovane) montaže, autorka je umela da upotrebi intertekstualnost za kompleksnu i upečatljivu karakterizaciju likova i kreiranje komplikovanih interpersonalnih odnosa.⁴³⁸

Dr Lindhajmer (Dr. Lindheimer) i Johan Jost Tekstor (Johann Jost Textor), rođaci gospođe Gete, aktivno su uključeni u proces protiv Suzane Brant zahvaljujući funkciji *examinator ordinarius*. Johan Jost Tekstor, frankfurtski advokat i Geteov ujak, spominje se ukratko u njegovoj autobiografiji: „Nach dem Tode des Großvaters war mein Oheim Textor in den Rat gekommen, und übergab mir die kleineren Sachen, denen ich gewachsen war [...]“⁴³⁹ „[...] erst durch den Großvater, sodann aber durch den Oheim, von dem Rate ausgeschlossen war [...]“⁴⁴⁰ Nasuprot Tekstoru, ujaka Lindhajmera Gete ne spominje u svom životopisu.

Porodičnim odnosima ovih likovima nije posvećeno mnogo pažnje, ali se ukazuje na njihove zajedničke karakteristike sadržane u težištu interesovanja: materijalni i socijalni kapital. Poseta ujaka **Lindhajmera** porodici Gete ukazuje na poremećene porodične odnose prouzrokovane nasleđstvom:

„[...] da unten eben der Onkel Lindheimer eingetroffen war, offenbar in Gelddingen (ging es ums Erbe vom Großvater Textor?). Das war eine prekäre Situation. Denn seit Jahren stand sich der Herr Rat mit der Familie seiner Frau nicht zum Allerbesten. Prompt hörte sie auch jetzt wieder bis hier oben den Vater schimpfen. Was war er auch immer so undiplomatisch!“⁴⁴¹

Prikazano iz perspektive Kornelije Gete, sukobi oko novca karakterišu odnose sa rodbinom. Pritom je zanimljivo da Kornelijina ne saoseća sa ocem, već prvenstveno sa ujakom: „[...] der Onkel Lindheimer hat es offensichtlich nicht lange ausgehalten mit ihm [...]“⁴⁴²

Kada je u pitanju socijalno polje politike, a prvenstveno gradska uprava i sudstvo, Lindhajmer igra značajnu ulogu, te je uključen i u slučaj Brant. On je jedan od tri člana komisije (Peinliches Verhöramt) zadužene za saslušanja svedoka. Narator ovu figuru inicijalno opisuje u njenoj službenog ulozi: „[...] eine schlanke, lange Gestalt um die

⁴³⁸ Analiza likova u ovom potpoglavlju preuzeta je iz originalnog naučnog rada u vezi sa temom doktorske disertacije. Vidi: Julijana Beli-Genc/ Milica Pasula: *Porodica Gete u Romanu „Grethen“ autorke Rut Berger*. U: *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 37/ 2 (2012), 13-25.

⁴³⁹ Goethe: *Aus meinem Leben*, 614.

⁴⁴⁰ Ibid, 717.

⁴⁴¹ Berger, 185.

⁴⁴² Ibid.

vierzig, an der ebenfalls von Fuß bis Kragen goldene Schnallen blitzen. Das ist der Examinator ordinarius Dr. Lindheimer – kein anderer als jener Cousin der Frau Rätin Goethe, mit dem der Herr Rat vor einigen Wochen schon wieder einen Streit hatte.“⁴⁴³ Međutim, uprkos formalnosti situacije, pri karakterizaciji ove figure od važnosti su njen izgled i rodbinski odnosi, a ne službeni status. Materijalni i simbolički kapital koji je vidljiv po garderobi, kao i socijalni kapital u vidu rodbinskih veza (iako u datom trenutku nije u punoj snazi) karakterišu ovaj lik u kratkim crtama. Ono što ga čini ‚poslovnim‘ je preteći ton kojim sprovodi saslušanje: „Beantworten Sie bloß die Frage. Ihre Gedanken behalt Sie für sich.“⁴⁴⁴ Iz perspektive gostioničarke Bauer, čije saslušanje je u toku, Lindhajmer je okarakterisan kao umišljen („was für ein hochnäsiger Kerl“⁴⁴⁵), dok dr Zigner, jedan od članova komisije, u ovom liku uočava prenaglašenu pedantnost („mit dem herrischen Pedanten von Lindheimer“⁴⁴⁶). Lindhajmerov osećaj superiornosti uslovljen je posedovanjem kapitala i moći na socijalnom polju politike, te su manje povlašćeni pojedinci za njega predmet prezira: „Der Lindheimer blickt verächtlich drein.“⁴⁴⁷ S druge strane, u odnosu prema nadređenima, on nije spreman da olako prihvati kritiku, tako da pokušava da izbegne dodatno istraživanje slučaja koje se od njega očekuje.⁴⁴⁸

Redovnom smenom gradske vlasti, Johan **Tekstor** preuzima Lindhajmerovo mesto po rodbinskoj liniji i socijalnom kapitalu. Iako nijednom od ova dva lika nije posvećeno dovoljno prostora u delu, zajednički im je nedostatak saosećanja, kao i velika količina samoljublja: „Der Textor (junior) dozierte inzwischen in Fachchinesisch über die juristische Lage.“⁴⁴⁹

⁴⁴³ Berger, 293.

⁴⁴⁴ Ibid, 294.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Ibid, 296.

⁴⁴⁸ Up. ibid, 373.

⁴⁴⁹ Ibid, 408.

6. 2. 4 Porodica Bauer

Članovi porodice Bauer – gostioničarka Bauer, njen sin Kristof i snaja Lizhen Kerbelin – u različitoj su meri zastupljeni u romanu Rut Berger. **Gostioničarka Bauer**, udovica i vlasnica gostionice *Kod jednoroga* jedan je od najpozitivnije portretisanih likova u romanu *Grethen*. Inicijalnu karakterizaciju ovog lika predstavlja njena pohvala Suzane Brant, koja ukazuje na njegovu nesebičnost, ali i mogućnost tumačenja njegove funkcije kao zaštitničke i majčinske. S druge strane, Suzanina koleginica Kristijana ovaj prisan odnos tumači kao posledicu gostioničarkine bliskosti sa Doretom Brant: „Und warum wird die Susann so bevorzugt? Nur, weil sie die kleine Schwester und der Augapfel von der tauben Frau vom Schreiner Hechtel ist, die wiederum die gute Freundin von der Frau Bauerin ist.“⁴⁵⁰ Međutim, Kristijanin doživljeni govor mora se uzeti sa zadržkom, jer više govori o zavisti ovog lika, nego o odnosu između Suzane i njene poslodavke. Vlasnica ovog ‚običnog svratišta‘ („bloß eine gemeine Fußherberge“⁴⁵¹), kako će ga Ursula okarakterisati, postaće kroz radnju romana jedan od psihološki najfinije portretisanih likova, čije odluke i postupci neće ugroziti, ali će u velikoj meri usloviti put protagonistkinje.

Uprkos tome što je gostioničarka zadovoljna Suzaninim radom, ona je spremna i da kritikuje u slučaju da njena služavka pogreši: „Niemals – hört Ihr, Susann, niemals – darf die Bierstub unbeaufsichtigt sein!“⁴⁵² Strogoća poslodavke uslovljena je malim ekonomskim kapitalom koji poseduje, te je briga o gostima i efikasnosti posluge ono što je motiviše da posao uredi po najvišim standardima koje može da zadovolji. S obzirom na geografski položaj njene gostionice – pored Jevrejske ulice, kao i na ponudu njenog smeštaja (hrana je smela da se služi samo za vreme frankfurtskog sajma), ona je prinuđena da uslužuje siromašniju klijentelu i Jevreje, te samim tim nije ni njen društveni status zavidan. Iz tog razloga se grčevita borba za kontrolisanje posluge može obrazložiti gostioničarkinim strahom od propadanja posla, kao i od nesigurnosti egzistencije.

S druge strane, za razliku od većine predstavnika frankfurtskog društva, gospođa Bauer nije spremna da se osloni na tračeve, tako da zaključke i odluke donosi po

⁴⁵⁰ Berger, 22.

⁴⁵¹ Ibid, 29.

⁴⁵² Ibid, 71.

sopstvenom nahodanju, što je čini daleko emancipovanijom od ostalih, ali i humanijom u odnosu prema drugima, jer se ne rukovodi predrasudama, već ličnim stavovima i osećanjima. Iz tog razloga se ona, u trenutku izbora između dve služavke, odlučuje za Suzanu, uprkos glasinama koje je Kristijana širila o potencijalnoj trudnoći svoje kolegice. Međutim, za razliku od Dorete Hehtel, udovica Bauer nije spremna da negira i potiskuje Suzaninu trudnoću, kao ni da, uprkos naklonosti koju oseća prema služavki, rizikuje svoj socijalni status i kapital. Ona pokušava da pomogne Suzani na sve moguće načine težeći da opravda svoju služavku, ali i dobar glas svoje gostionice: „[...] ich hab gestern dem Doktor Metz erzählt von Euren Umständen mit dem verstockten Blut. Fragt ihn doch bei der Gelegenheit einmal, ob er Euch vielleicht einen Rat in der Sache geben kann. Es geht auf meine Kosten.“⁴⁵³ Odnos gostioničarke Bauer prema Suzani vremenom se menja, jer ona uviđa da je Suzanino negiranje trudnoće samo njen pokušaj da što duže zadrži posao radi osiguranja sopstvene egzistencije. Razmišljajući trezvenije od Dorete, gostioničarka dolazi do spoznaje da je privremeno otpuštanje Suzane jedino rešenje da očuva svoj ugled, ali i relativno dobar glas svoje gostionice: „Die Frau Hechtelin möge sie verstehen, entgegnet also die Bauerin sehr bestimmt, dass *bei den Umständen* noch mehr Entgegenkommen ganz gewiss nicht möglich sei.“⁴⁵⁴ Indirektni govor gostioničarke deo je razgovora između nje i Dorete. Doretino preklinjanje da zadrži Suzanu ne utiče na odluku udovice Bauer. Međutim, interesantno je da ona ne želi da Suzana sazna o ovom privremenom otpuštanju sve dok se taj dan ne približi, ali će se ovaj plan izjaloviti, jer će protagonistkinja čuti deo razgovora i zaključiti nepovoljnost njegove sadržine po sebe. Tajenje odluke o otpuštanju može se dvojako tumačiti: kao gostioničarkina želja da se distancira od slučaja Suzane Brant, ali i kao potreba da pomogne protagonistkinji tako što će je privremeno udaljiti s posla, da bi do porođaja moglo da dođe skriveno od očiju javnosti, u sigurnosti sestrinskog doma. Prva mogućnost tumačenja ukazuje na gostioničarkinu brigu o sopstvenoj egzistenciji, na uzdrmani socijalni položaj u koji je dovedena, ali i na prevladavanje njenog superega, koji joj signalizira neprihvatljivost situacije u kojoj se nalazi zbog Suzane. Druga mogućnost sugerise materinski instinkt koji karakteriše njen odnos prema Suzani, ali i prema mlađim devojkama, sa kojima se,

⁴⁵³ Berger, 175-176.

⁴⁵⁴ Ibid, 228.

kao udovica i samostalna žena koja se bori za preživljavanje svoje porodice, identifikuje, uviđajući sličnost između svog životnog puta i njihove trenutne situacije.

Kompleksnost odnosa prema Suzani i ostatku porodice Brant nastavlja se do samog kraja glavne radnje. Neposredno pre Suzaninog porođaja, gostioničarka pokušava da je što pre udalji sa radnog mesta, ne bi li sprečila da do toga dođe u gostionici. Međutim, Suzaninu molbu da dobije čaj, ova majčinska figura nije spremna da odbije:

„Könnt ich einen Tee haben gegen die Leibschmerzen“, bittet die Susann, was ihr die Bauerin, die kein Unmensch ist, noch genehmigt. Sie steigt sogar entgegen ihrer Gewohnheit schnaufend selbst auf die Bank, um aus dem kleinen Hängeschrank die Zuckerbüchse und die Flasche mit Teeblättern herunterzuholen [...].⁴⁵⁵

U navedenom primeru krajnje je nejasno da li je unutrašnji govor pri internoj fokalizaciji, koji je ubačen između teksta naratora („die kein Unmensch ist“), njegov komentar ili prikaz misli gostioničarke, ali sami postupci svakako potvrđuju njenu ljudskost i toleranciju. Vežanost za Suzanu istaknuta je i njenim čuđenjem, ali i žaljenjem pri pomisli da je služavka otišla bez pozdrava: „Sie wird doch nicht fortgegangen sein, ohne adieu zu sagen?“⁴⁵⁶ što će nova služavka oštromno protumačiti: „Das klingt fast sehnsüchtig.“⁴⁵⁷

Kasniji razvoj događaja još jednom potvrđuje racionalnost, ali i humanost gostioničarke. Njenu odrešitost pri ispitivanju kojem je podvrgnuta kao prvi svedok prati potreba da zaštiti Suzanu. Razlika u mišljenju i postupcima između nje i Dorete leži u gostioničarkinoj razboritosti, ali i u granicama delanja, čiji prelazak je najčešće sprečen njenim habitusom. Uprkos tome, ona je spremna da prećuti istinu da bi pomogla Suzani: „Jedenfalls sollt ihr wissen, dass ich von der Nachgeburt nichts gesagt hab. Kein Wort. Von der Nachgeburt. Habt ihr verstanden?“ (Die Hechtelin nickt.)⁴⁵⁸ S druge strane, nemaran i egoističan odnos sestara prema Suzani, zapanjuje njenu poslodavku: „Die Königin war das also! Der Bauerin zieht es den Magen zusammen, die eigne Schwester,

⁴⁵⁵ Berger, 239.

⁴⁵⁶ Ibid, 244.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Ibid, 301.

du meine Güte.“⁴⁵⁹ Doživljeni govor ove figure ukazuje na njena visoka očekivanja po pitanju zajedništva i poverenja članova porodice, tako da je odsustvo tih kvaliteta u interpersonalnim odnosima unutar porodice Brant dovodi do preispitivanja neljudskosti bližnjih.

Figura gostioničarke Bauer, kao i većine članova porodice Brant, stoji u drugom planu u poslednjem delu romana (*Condemnata*). Gubitak Suzane u njoj izaziva bol, a tuđu želju za senzacijom ne toleriše, bar ne kada je Suzanina sudbina u pitanju: „Von meinen Leuten geht niemand da hin! Hört Ihr, Margret! Niemand.“⁴⁶⁰ Poslednje spominjanje ovog lika na nivou radnje prisutno je povratkom Suzaninog zavodnika. Gostioničarka upravo njega smatra odgovornim za Suzaninu tragediju: „Die Bauerin nähert sich, den Mund verzerrt vor Wut, der Außentür ihrer Bierstube. 'Wie kann Er es wagen! Wie kann Er nur sein Gesicht hier noch einmal zeigen!'“⁴⁶¹ Jan kao objekat gostioničarkinog potisnutog ogorčenja, predstavlja prepreku u žudnji ovog subjekta za uspostavljanjem predašnjeg stanja unutrašnje ispunjenosti. Nemogućnost ostvarenja datog stanja u gostioničarki budi potrebu da zaštiti novu, potencijalnu žrtvu Janovog ‚nasilja‘, distancirajući ovu figuru od mogućeg ‚plena‘: „[...] da beschloss sie, dass es wenigstens nicht die kleine Eva sein würde, die diesem speziellen Gast sein Essen auf die Stube bringt.“⁴⁶² Na taj način figura gostioničarke nastavlja svoj ciklus protekcije. Bliskost koju ona oseća prema Evi iskazana je njenim brižljivim oslovljavanjem tj. mišljenjem o tom liku („die kleine Eva“), koje narator prikazuje u formi izveštaja o unutrašnjem govoru.

Sudbina udovice Bauer spomenuta je u epilogu, ali se narator u ovom slučaju ne ističe kao veliki znalac: „Über das weitere Schicksal der Frau Bauerin ist wenig bekannt.“⁴⁶³ Njegovu pažnju prvenstveno zaokuplja sudbina gostionice, koja nadživljava svoje vlasnike, opstajući sve do bombardovanja Frankfurta 1944. godine. Razlog izostanka naratorovih komentara o gostioničarki Bauer može se tumačiti i stilom njegovog epiloga – prikazivanje sudbina figura praćeno je ironijom i gorčinom. Može

⁴⁵⁹ Berger, 298.

⁴⁶⁰ Ibid, 430.

⁴⁶¹ Ibid, 441.

⁴⁶² Ibid, 442.

⁴⁶³ Ibid, 446.

se pretpostaviti da Suzanina poslodavka nije zaslužila da njeno ime i lik budu kritikovani, te su iz tog razloga, nažalost, i zapostavljeni u epilogu.

Kristof Bauer, figura koja je plitka i na nivou teksta, ali i na konstruisanom nivou, dakle ‚čisti‘ tip, u svojim kratkim i neupečatljivim pojavljivanjima ostavlja krajnje negativan utisak: on je pijanica i kockar, ženskaroš i razočarenje za majku. Inicijalno spominjanje ovog lika kroz Ursulinu internu fokalizaciju („Den Sohn der Bauerin, lässig angelehnt im Türsturz. Wer weiß, wie lang der da schon steht. Eiei.“⁴⁶⁴) prvenstveno služi karakterizaciji Suzane i isticanju njene koketnosti, a u drugom planu je i ‚opuštenost‘ Kristofovog pristupa, koji Ursula sa pravom smatra za opasan. Naratorovo prikazivanje Suzaninih misli stvara određene stereotipe kod čitaoca, koji do kraja radnje ostaju prisutni, a deluju krajnje odbojno na percepciju lika Kristofa Bauera: „mit feuchten, weindüstenden Küssen.“⁴⁶⁵ **Lizhen Bauer**, rođena Kerbelin (Lieschen Körbelin), spominje se samo u nekoliko navrata. Funkcija ove figure je dodatna karakterizacija supruga ili Suzane. Pri karakterisanju supruga, Lizhen, koja je već drugi put trudna (prva trudnoća završila se gubljenjem ploda, a začće je bilo predbračno), iskazuje razočarenja bračnim životom tj. razmišlja o njemu: „Einen Gastwirt hätte sie niemals heiraten dürfen. [...] Ganz umsonst, diese vorschnelle, unkluge Entscheidung.“⁴⁶⁶ Samosažaljenje Lizhen, izazvano po njoj neprimerenim tretmanom od strane supruga i svekrve, budi u ovom liku (čak čežnjive) potrebu da se upoređuje sa (u njenim očima privilegovanom) Suzanom. Međutim, nakon saznanja o sudbini protagonistkinje, Lizhen postaje svesna toga da se nalazi u mnogo boljoj situaciji od Suzane.

6. 2. 5 Porodica Vecel

Porodica Vecel predstavlja sliku siromaštva i bolesti, kako je u poglavlju 3. 2. 1. 1 već i naglašeno. Spominjanje ovih likova integrisano je u glavnu radnju, jer se njihova pojava uvek povezuje sa Suzanom Brant – ili je ona prisutna u istom prostoru, ili se događaji koji se opisuju odnose na protagonistkinju. Nakon smrti prve supruge, obućar Vecel se ženi njenom sestrom, međutim, zajednički život ovog bračnog para nije dugo

⁴⁶⁴ Berger, 20.

⁴⁶⁵ Ibid, 30.

⁴⁶⁶ Ibid, 214.

potrajao, jer su oboje ubrzo pokošeni bolešću. Za drugu suprugu je karakterističan odbojan odnos prema Suzani, jer podleže ogovaranjima okoline i samim tim se njen habitus rukovodi spoljašnjim faktorima: „Man würd ja nichts sagen, man würd ja gern gefällig sein, wenn denn die Susann ein honettes, ehrbares Mädchen wär.“⁴⁶⁷ S druge strane, osećaj prisnosti obućara sa porodicom Brant, sa čijim roditeljima je imao komšijski i prijateljski odnos, uslovljava njegovu reakciju na Suzaninu situaciju: „Na, was man so hört“, sagt die Frau Wetzelin, und fast zugleich: „Sei still!“ ihr Mann.“⁴⁶⁸ Obolelost bračnog para, kojom odiše i prostor njihovog doma, ostavlja neprijatan utisak kod Suzane, jer osećaj griže savesti zbog nemogućnosti da plati za cipele koje su joj preko potrebne samo je intenziviran sagledavanjem lošeg stanja u kojem se porodica nalazi.

Eva Vecel, najstarija ćerka obućara, jedna od retkih figura koja sa protagonistkinjom ima bliži odnos, ali Suzana uprkos tome ne može da podeli svoje probleme sa njom. Međutim, bez obzira na prisnost ova dva lika, Eva nije otporna na predrasude: „Der Eva war das Zusammentreffen zunächst sehr peinlich, weil ja die Eltern ihr gesagt hatten, die Susann wär kein Umgang mehr für sie, die wär eine Erzhure und der Schandfleck ihrer Familie [...]“.“⁴⁶⁹ Uprkos tome, bliskost sa prijateljicom uspeva da odagna svu početnu neprijatnost. Suzana je, pored svih svojih briga, spremna da sasluša Evine probleme, sa željom da joj omogući neku vrstu „olakšanja“, emotivnog rasterećenja od straha od nesigurne budućnosti. Na taj način Evin lik doprinosi karakterizaciji protagonistkinje, koja će i u poslednjim trenucima misliti na svoje dugovanje obućaru i zaveštati svoju skromnu imovinu njegovoj deci.

6. 2. 6 **Trgovci**

Bogati trgovci u Frankfurtu s kraja 18. veka predstavljaju malu socijalnu grupu sačinjenu prvenstveno od katoličkih migranata iz severne Italije, koji su sredinom 17. veka došli u protestantski Frankfurt. Pripadnici ove socijalne grupe, zbog svoje religijske pripadnosti – uprkos ekonomskom kapitalu koji poseduju – u Frankfurtu se smatraju za

⁴⁶⁷ Berger, 107.

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Ibid, 137.

građane drugog reda.⁴⁷⁰ Jedna od najpoznatijih trgovačkih porodica bila je porodica Brentano, čiji je predstavnik u delu Pietro tj. **Peter Brentano**, okarakterisan kao uspešni trgovac i mladi udovac. On je prikazan kao proračunat i ambiciozan, posebno kada je u pitanju društveni status koji želi da poboljša. U indirektnom unutrašnjem govoru pripovedač ukratko rezimira Brentanove namere: „Wenn nämlich die neue Braut diesmal nicht wie das letzte Mal ein Cousinchen aus Italien wäre, sondern von hier und aus einem Adelshaus, dann könnte er sich mit der Ehe noch die Nobilität erwerben oder zumindest einen schönen Rats- oder Residententitel.“⁴⁷¹ Međutim, društveno polje privrede na kome Brentano poseduje veliku moć, u Frankfurtu 18. veka ne korespondira sa poljem politike, jer njegov ekonomski kapital ne odgovara socijalnom. Njegovo neprihvatanje ograničenja ukazuje na sposobnost pojedinca da, nezadovoljan procesom objektivne socijalizacije, a korišćenjem sredstava poput braka, pokuša da se ostvari i u drugim društvenim poljima i na taj način se izbori za bolji socijalni status.

Lik Petera Brentana spominje se u više navrata u romanu *Grethen*, ali njegova uloga je krajnje sporedna, a funkcija prvenstveno svedena na karakterizaciju drugih. U poglavlju 3. 2. 1. 2 ukazano je na njegovu ulogu fokalizatora iz čije perspektive se predočavaju događaji, ili barem pretpostavljaju određeni segmenti radnje vezani za otkrivanje leša Suzaninog deteta.

Pri opisu šetnje Geteovih po sparnom danu, takođe se spominje ova figura, a pritom narator i parodira njeno italijansko poreklo: „*La bella figura*, nannten das die Bretanos und Simonetas, die man heute gemeinsam wandeln sah und melodiös parlieren hörte.“⁴⁷² Melodično ‚parlanje‘ italijanskog, kao i kratki citat iz uobičajenih italijanskih razgovora, ukazuju na naratorov stereotipni pristup karakterizaciji ovih likova, koje podvodi pod njihovo poreklo, ne dopuštajući im moguću individualizaciju.

Unutrašnji doživljeni govor Kornelije Gete, vezan za njena sanjarenja o braku, ponovo će uvesti ime Petera Brentana: „Der Peter Brentano zum Beispiel, frisch verwitwet und eine wirklich gute Partie, der hatte eben wieder nicht geguckt.“⁴⁷³ Ovaj

⁴⁷⁰ Up. Roth, 95-100.

⁴⁷¹ Berger, 32.

⁴⁷² Ibid, 139.

⁴⁷³ Ibid, 140.

primer samo potvrđuje funkciju ovog lika, koji ne utiče na radnju, ali se uvodi ili barem spominje u cilju karakterizacije drugih – u ovom slučaju Kornelije Gete.

6. 2. 7 Jevreji

Jevreji su u nemačkim gradovima ovog doba boravili u getu (u Frankfurtu je to bila tzv. „Judengasse“), unutar čijih zidova su velikim delom uređivali svoj život i sudstvo.⁴⁷⁴ Međutim, postojale su odredbe, tačnije zabrane i ograničenja, koja su služila za kontrolisanje Jevreja: broj porodica sa pravom stanovanja ograničen je na 500, useljavanje novih Jevreja na šest osoba godišnje, sklapanja brakova na dvanaest u godini.⁴⁷⁵ Kretanje pripadnika ove religijsko-socijalne grupe bilo je prostorno i vremenski ograničeno, što će i u romanu Rut Berger biti diskretno upleteno u radnju: “[...] Obwohl er als in Frankfurt fest ansässiger Jude seit Samstagabend die Judengasse nicht hätte verlassen und erst recht nicht gleich das ganze Wochenende im *Einhorn* hätte verbringen dürfen.”⁴⁷⁶ Od pripadnika jevrejske zajednice najviše je pažnje u romanu *Grethen* posvećeno Bonumu, dok se takođe, sa mnogo manje pažnje uvodi i lik Jontefa, Jevrejke Hundhen, kao i zlatara iz Jevrejske ulice.

Bonum (Löb Bonum Zacharias) pomaže u gostionici *Kod jednoroga* i jedan je od najpozitivnije portretisanih likova u delu. Neposedovanje kapitala ili bilo kakve moći na društvenim poljima, kao i socijalna determinisanost prouzrokovana njegovom pripadnošću religijsko-socijalnoj grupi ne ostavljaju mnogo prostora za slobodu mišljenja i delanja. Uprkos tome, kod njega je izražena želja da pomogne Suzani Brant, koja čak ide do spremnosti da se oženi njome (“Er würde sie, wenn er könnte, durch Heirat da rausholen. Weil er die Susann eigentlich immer gern gemocht hat.”⁴⁷⁷), ali svest o neostvarljivosti tih namera zbog zabrane sklapanja brakova između hrišćana i Jevreja sprečava njegovo dalje delanje. Dakle, rukovodeći se habitusom, kao i socijalnim

⁴⁷⁴ Up. Joachim Eibach: *Frankfurter Verhöre : Städtische Lebenswelten und Kriminalität im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2003, 70.

⁴⁷⁵ Up. Antje Freyh: *Verdacht auf Kindsmord : Frauen aus der Frankfurter Judengasse vor Gericht*. In U. Kern (Hg.): *Blickwechsel : Frankfurter Frauenzimmer um 1800*. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer, 2007, 89.

⁴⁷⁶ Berger, 129.

⁴⁷⁷ Ibid, 197.

normama i zabranama, Bonumova dobra volja i ljudskost koče se već na nivou mišljenja. Međutim, upravo je ta humana crta ono što ga razlikuje od ostatka frankfurtskog građanskog i negrađanskog društva i samim tim ukazuje na veliki korak ka stvaranju ličnog identiteta van granica determinisanosti: „Ja, es stimmt, er hätte gern noch einen letzten Blick auf die Susann geworfen. Und vielleicht wäre die sogar froh, in ihrer schlimmsten Stunde wenigstens ein bekanntes Gesicht zu sehen unter den vielen fremden. Sonst war ja niemand da. Sie war ja ganz allein.“⁴⁷⁸

Jevrejka Hundhen (Hundchen) kao stalni gost u gostionici *Kod jednoroga*, svedok je svih događaja koji se dešavaju ili odnose na ovaj zatvoreni prostor, ali uprkos tome, za razliku od Bonuma, ne poseduje dovoljno sažaljenja, kao ni bliskosti sa Suzanom, te će njeno pogubljenje izazvati samo neutralnu reakciju, koja umnogome oslikava glas naroda: „Ja, wer hätte das gedacht! Dass das nette Mädchen so ein Luder ist!“⁴⁷⁹ Nedostatak empatije ukazuje na malu involviranost prvenstveno u život Suzane Brant, a samim tim i u njenu tragediju. Habitus ovog lika rukovodi se društvenim normama, kao i socijalnim okruženjem, te se samim tim i može označiti ‚plitak‘ kako na tekstualnom, tako i na konstruisanom nivou.

Lik **Jontefa**, Janovog saputnika, karakteriše isti stepen zastupljenosti na oba nivoa kao i lik Hundhen, razlika je samo u dodatnom stereotipu čiji je on nosilac. Bonum u svojoj želji da pomogne Suzani uspeva da pronađe Jontefa i zamoli ga da pošalje pismo Janu. Međutim, tipiziranje Jontefovog lika svodi se na stereotip o škrtosti Jevreja: „Und wenn der Brief an ihn schnell und mit der Post gehen soll, dann wird der auch verflixt teuer. Lohnt sich kaum. Für eine Sache zudem, die ihn (den Jontef) gar nichts angeht.“⁴⁸⁰

Različitosti u karakterizaciji figura predstavnika jevrejske zajednice ukazuje na smanjeni značaj religijsko-socijalne pripadnosti i stavljanje akcenta na univerzalne ljudske vrednosti, koje ovi likovi poseduju u različitoj meri. Međutim, naratorovo prikazivanje njihovog način života, prvenstveno zabrana kojih su bili dužni da se pridržavaju, doprinosi celovitosti socijalne slike Frankfurta 18. veka.

⁴⁷⁸ Berger, 432.

⁴⁷⁹ Ibid, 431.

⁴⁸⁰ Ibid, 199.

6. 2. 8 Sveštenici

Figure sveštenika igraju važnu ulogu u poslednjem delu romana *Grethen* (*Condemnata*), prvenstveno u odnosu prema protagonistkinji. Nijedan od ovih likova nije dovoljno zastupljen u delu, već prevashodno tipiziran na oba nivoa. Međutim, njihova recepcija varira od simpatija do odbojnosti zbog određenih proračunatosti kojima se ponekad rukovode. Pored njihovog značaja za karakterizaciju Suzane, oni igraju i važnu ulogu u istorijskom prikazu verskih neslaganja u Frankfurtu druge polovine 18. veka.

Već spomenuti lik sveštenika **Vilemera** uvodi se u radnju nakon Suzanine molbe da joj pošalju duhovno lice („der ihr beten und an ihrer Seele arbeiten hilft“⁴⁸¹). On je prvi Suzanin posetilac koji nije predstavnik svetovne vlasti i čija uloga nije da je ispita, već da joj pomogne. Međutim, sveštenikova želja za umirenjem zarobljenice ne odiše u potpunosti požrtvovanošću: „Den nahm der Zustand der armen Sünderin so mit, dass er nicht lange blieb. (Er war ohnehin zu spät!)“⁴⁸² Iako humanim sagledavanjem Suzanine situacije ovaj lik osvaja razumevanje čitaoca, njegova kratka, po doživljenom unutrašnjem govoru previše „zakasnela“ poseta, ukazuje na strah od protagonistkinje, čije stanje u ovom liku izaziva nelagodu. S druge strane, Suzanina preka potreba za utehom uslovljava njeno vezivanje za ovu sveštenu figuru: „Der Pfarrer Willemer hat hart gearbeitet mit ihr und an ihrer Seele in den letzten Wochen, und sie fühlt sich tatsächlich ein wenig geläutert.“⁴⁸³ Ljudskost ovog lika ogleda se i u njegovoj spremnosti da „improvizuje“⁴⁸⁴ da bi olakšao Suzanine duševne muke sa kojima se ona svakodnevno bori u poslednjim nedeljama svog života. Iz tog razloga je upravo on prvi koji se šalje Suzani nakon izricanja presude, jedina figura koja može da joj pruži utehu, a koja u isto vreme i sama veruje u mogućnost pomilovanja optužene: „[...] und die Susann [...] freut sich ein bisschen, als sie unerwartet sein liebes, freundliches Gesicht sieht.“⁴⁸⁵ Vilemer za Suzanu predstavlja očinsku figuru sa funkcijom pomagača, faktor izmirenja njenih potisnutih, ali i vidljivih konflikata, te se blaženo dejstvo na protagonistkinju može

⁴⁸¹ Berger, 365.

⁴⁸² Ibid, 373.

⁴⁸³ Ibid, 389.

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Ibid, 411.

tumačiti kao njena potreba da identifikuje sveštenika sa bogom, da veruje u njegova obećanja o oprostima kojim se nada nakon smrti.

Problematika veroispovesti ogleda se u ‚teritorijalnim borbama‘ sveštenika luteranske (Vilemer, Cajtman) i reformatske crkve (Hilgenbah, Kraft): ‚Und das Abhalten von reformierten Abendmahlen war bekanntlich innerhalb der Stadtmauern verboten.‘⁴⁸⁶ Za razliku od blaženog uticaja oca Vilemera na Suzanu, sveštenik **Kraft** (Krafft), čije mise je Suzana posećivala pre nemilih događaja, prikazan je kao krajnje kritički nastrojen i nespreman za velike oproste, što je predočeno kroz doživljeni unutrašnji govor ovog lika: ‚[...] kein Wunder, dass sie sich nicht mehr in die Kirche traute, das Aas!‘⁴⁸⁷ Međutim, ovaj lik nije sujetan, što se može uočiti u nedostatku njegove želje da obavlja dodatne ‚poslove‘: ‚Eitel war der Pfarrer Krafft nicht, und er war ganz froh, dass er jetzt Grund hatte, sich um die vermaledeite Person gar nicht mehr zu bemühen [...].‘⁴⁸⁸ Na taj način tragična sudbina protagonistkinje dobija status mučnog posla, koji nije vredan truda, te se i ovaj sveštenik može okarakterisati kao tipizirani samoživi predstavnik svog socijalnog staleža.

6.2.9 Lekari

Društvena grupa lekara u romanu podrazumeva privilegovane pojedince koji, pored pripadnosti obrazovanom građanstvu, veoma često poseduju i moć na političkom polju. U romanu *Grethen* spominju se imena više lekara koja se dovode u vezu sa ispitivanjem trudnoće Suzane Brant ili sa seciranjem tj. autopsijom njenog deteta. Prikazani kao krajnje sujetni, profesionalno nesposobni i međusobno zavađeni, predstavnici ove grupe, kojoj nije poklonjeno mnogo mesta u romanu, stvaraju sliku stručne nekompetentnosti i bude sumnju u njihova etička načela. Lekari se rukovode društvenim očekivanjima, borbom za ekonomski i socijalni kapital, tako da je njihov identitet u velikoj meri determinisan pravilima društvenog polja u kome se zalažu za ostvarenje moći i uticaja. U romanu *Grethen* je spomenuto mnogo imena pripadnika ove

⁴⁸⁶ Berger, 377.

⁴⁸⁷ Ibid, 421.

⁴⁸⁸ Ibid, 422.

socijalne grupe, ali je dodatna pažnja posvećena trojici likova: dr Zenkenbergu, dr Mecu i dr Burggraveu.

Lik **doktora Zenkenberga** (Dr. Johann Christian Senckenberg) i na privatnom i na profesionalnom polju pravi veliku razliku među pojedincima, svrstavajući ljude u kategorije po pažnji koju zaslužuju: „Jedenfalls grüßte er so alle ehrbaren, untadeligen Bürger. Die unehrenhaften Personen, als da waren: Bankrotteure, Juden, Katholiken etc., die ignorierte er. [...] Nur er, Christian, war anständig geblieben, und nur er konnte sich noch seines Lebens freuen.“⁴⁸⁹ Sa problematičnim bratom Erazmusom, koji zbog raznolikih ekscesa provodi godine u kućnom zatvoru, Kristijan niti saoseća niti želi da mu pomogne, već se trudi da se distancira od njega, a da u isto vreme u očima javnosti bude i žrtva i moralni sudija: „[...] O weh, schon wieder jene so schwere Pflicht [...], die allerschwerste von allen: Der monatliche Besuch beim in der Hauptwache bekanntlich (allzu bekanntlich!) unter Arrest gehaltenen jüngeren Bruder Erasmus, dem Hundsf-, Pardon, vielmehr: der armen, verlorenen Seele.“⁴⁹⁰ Na ovaj način on postiže, poput Suzanine sestre Ursule, ograđivanje od porekla i stvarnog identiteta, a samim tim je i njegov habitus determinisan društvenim očekivanjima. Lekarska sujeta, predstavljena kroz lik dr Zenkenberga, ogleda se u situacijama u kojima pojedine figure ne poštuju hijerarhiju, koja je za ovu socijalnu grupu od presudnog značaja:

„Ei, sag Sie ihm, ich bin verhindert. Und zwar durch mein Gewissen, das verbietet mir, dass ich mit einem Erzschorken wie dem Gladbach Verkehr hab.“ [...] Und nun endlich wäre eben der Rang- und Dienstälteste von den Herren Physici dran – der Dr. Gladbach. Da kommen dem Sergeanten Brand jetzt aber kurz vor knapp Zweifel, ob seine Vorgehensweise richtig war.“⁴⁹¹

Vodnikovo nepoštovanje hijerarhije pri obaveštavanju o terminu susreta zakazanom za autopsiju deteta Suzane Brant, kod doktora Zenkenberga, tipiziranog predstavnika svih ‘časnih’ i sujetnih lekara, izaziva reakciju oglašavanja na poziv. Naratorovo krajnje ironično pristupanje minimalnoj karakterizaciji ovog lika doživljava svoj vrhunac u epilogu:

⁴⁸⁹ Berger, 117, 119.

⁴⁹⁰ Ibid, 118.

⁴⁹¹ Ibid, 79-80.

„Dr. J. Christian Senckenberg, der so rechtschaffen war und fürs Gemeinwohl so viel getan hatte [...], wurde von seinem Gott dafür belohnt, indem der ihn mitten in der Blüte seines späten Stifterglücks fast qualfrei aus dem Leben holte. [...] So hatte er das Privileg, die erste Leiche zu sein, die in eben diesem Hospital und in dessen nagelneuem anatomischem Theater seziiert wurde [...].“⁴⁹²

Ironična smrt ovog lika, prikazana još ironičnije kroz šaljivi stil naratora, ukazuje na dozu zluradosti u pripovedanju, jer se njegova hvalisavost i prevelika ‚moralnost‘ nisu dugoročno isplatile, osim što je svojim telom ‚doprineo‘ medicini. S druge strane, njegovo bogatstvo i komocija posledica su dobrih ženidbi, što i narator konstatuje kroz izveštaj o unutrašnjem govoru (donekle zavidnog) kolege dr Meca: „[...] Dr. Senckenberg, der von mehreren glücklich gleich hintereinander weg verstorbenen Ehefrauen ein dickes Erbe zu verpassen hatte.“⁴⁹³

Poredeći ovu figuru sa likom **Erazmusa Zenkenberga**, može se, uprkos eksplicitnoj naglašenosti bratske netrpeljivosti, pronaći niz korespondentnih tačaka. Za početak, samovolja i egocentričnost su odlike oba lika, koji (doduše, na različite načine) sebi dopuštaju manifestacije ovih negativnih osobina. S druge strane, lekarevo sprovođenje svoje volje dešava se u granicama zakona, dok Erazmus za svoje ekscese biva socijalno izolovan i krivično gonjen. Međusobna netrpeljivost uzrok je konflikta korespondentnih i kontrastnih karakteristika ovih figura. Iako su oba lika prikazana kao jaki karakteri, Erazmusovo kaljanje bratovog ugleda izaziva kod ovog odbojnost, dok lekareva nadmenost u granicama zakona kod Erazmusa ostavlja utisak slabosti i konformizma.

Doktor Burggrave uvodi se u radnju dolaskom u gostionicu *Kod jednoroga*. Okarakterisan kao priznati ekspert⁴⁹⁴ na polju trudnoće, narator će ovaj lik i njegovu stručnost ogoliti kroz vic i ironiju na najeksplicitniji način: „Der, obwohl nicht Stadtphysicus, galt als der beste Wissenschaftler unter Frankfurts Ärzten. Er trug ein kleines, altes Gesicht unter einer großen weißen Perücke und hatte eine gelehrte und sehr lateinische Abhandlung über Besonderheiten der Schwangerschaft bei Tier und Mensch

⁴⁹² Berger, 447.

⁴⁹³ Ibid, 155.

⁴⁹⁴ Up. ibid, 202.

verfasst.⁴⁹⁵ Dalja karakterizacija ovog lika sadržana je u kratkoj analepsi, u kojoj je opisan njegov neuspeli pokušaj reforme zdravstva koja bi, uprkos saglasnosti mnogih kolega, oštetila mnogobrojne lekare, te je veoma brzo odbijena. Jedini „uspeh“ Burggraveovog poduhvata leži u stvaranju privida inkompetentnosti patronažnih sestara, a samim tim i u uzdizanju značaja sopstvene profesije. U glavnu radnju se ovaj lik uključuje zahvaljujući Doretinoj potrebi da dokaže Suzaninu nevinost, te je za takozvanu probu urina (nem. Urinprobe) doktor Burggrave glavni ekspert: „[...] schwenkt den Urin vor der Nase wie alten Wein und kostet am Ende wie eine Katze vorsichtig mit der Zungenspitze. ‚Hhmhm‘, murmelt er. ‚Hhmhm.‘“⁴⁹⁶ „Stručnost“ ovog lika, iz perspektive današnjeg čitaoca svakako krajnje upitna, zasniva se na sticanju materijalne koristi. On nije spreman da za male naknade sprovodi velika istraživanja, tako da metoda probe urina u suštini predstavlja performans za neuke građane Frankfurta: „Aber warum sollte er solche aufwändigen, komplizierten und ganz unüblichen Proben für Patienten durchführen, die ihm die entsprechende Entlohnung [...] nicht bieten können?“⁴⁹⁷ S obzirom na nepouzdanost njegove metode, kao i na profesionalnu nezainteresovanost za otkrivanje istine (prouzrokovanu nedovoljnom novčanom naknadom), ovaj lekar, koji se može okarakterisati kao nekompetentan, ali i nehuman, svoje zaključke iznosi imajući na umu sopstvenu korist, koja u ovom slučaju korespondira sa interesima Suzane Brant.

Doktor Mec, lik čija je analiza delom sprovedena u poglavlju 3. 2. 1. 1, razlikuje se od prethodne dve figure po nedostatku socijalnog ugleda i moći na profesionalnom polju. Okarakterisan kao lekar, pijetista i Švaba, on za razliku od svojih kolega (poput dr Zenkenberga) mora da radi da bi se prehranio.⁴⁹⁸ Nekompetentnost, ali i narcisoidnost ove figure ogleda se u njenom shvatanju medicine i poziva lekara: „[...] er war seit längerem schon der Überzeugung, dass der Glaube an die Macht des Arztes das Allerwichtigste nicht nur für den Geldbeutel des Medicus, sondern auch für die Gesundheit seiner Patienten sei. Indem nämlich der Glaube an den Arzt die Heilwirkung selbst schon in sich barg.“⁴⁹⁹ Mecov *alter deus* pristup svom zanimanju, kao i kreiranju takve slike o sebi, ukazuje na njegovu željenu projekciju, ali i na moguću nesigurnost kao

⁴⁹⁵ Berger, 202.

⁴⁹⁶ Ibid, 209.

⁴⁹⁷ Ibid, 210.

⁴⁹⁸ Up. ibid, 155.

⁴⁹⁹ Ibid, 155-156.

proizvod nedostatka moći i kapitala. Mistifikacija sopstvene ličnosti i procesa izlečenja, kao i njegov „univerzalni lek“,⁵⁰⁰ samo podupiru kreiranje slike iza koje se krije nesigurna i krhka individua. Poput doktora Burggravea, ni Mec nije spreman da rizikuje moguće optužbe kada su u pitanju slabo plaćeni poslovi: „Zumal er in Wahrheit dabei natürlich nicht, wie er gerne behauptete, seine Frankfurter Praxiszulassung riskierte, sondern schlimmstenfalls ein Strafgeld von zehn Gulden.“⁵⁰¹ Iz tog razloga se oba lika, krajnje tipizirana na nivou teksta, kao i na konstruisanom nivou, mogu posmatrati kao stereotipi nekompetentnih i pohlepkih lekara, koji svoje mane vešto skrivaju pod velom humanosti i učenosti. S druge strane, upravo im ovi nedostaci osiguravaju funkciju sudije, jer oni nesvesno podržavaju Suzanina uveravanja o nepostojanju trudnoće i presuđuju u njenu korist. Ova funkcija se, međutim, ograničava samo na deo radnje, jer njihova presuda ne menja ceo tok, već daje samo prividno rešenje problema.

6. 2. 10 Frankfurtska gradska vlast i sudstvo

Vodeći građani Frankfurta u romanu *Grethen* reprezentanti su različitih nivoa vlasti, a samim tim i slika neravnomerne raspodele moći i kapitala. Od najvišeg staleža u koji spadaju „najplemenitiji“ pripadnici Saveta (nem. *Schöffe*), koje odlikuje poreklo, obrazovanje, kapital i „veze“,⁵⁰² preko dobro pozicioniranih predstavnika vlasti sa manje reprezentativnim porodičnim stablom (poput dr Zignera, koji je sin pivničara⁵⁰³), pa sve do nižih, obrazovanih i delimično privilegovanih predstavnika građanstva (poput pisara Klaudija). U ovom poglavlju će se analizirati karakteristike dva predstavnika viših građanskih staleža sa posebnim akcentom na njihovom odnosu prema slučaju Brant i samoj počiniteljki.

Klaudi, pisar Saveta (Ratsschreiber Claudy), koji poseduje licencijat oba prava, inicijalno se uvodi u radnju u proleptičnim poglavljima koja su uzročno-posledično povezana sa pričom. Uvek prikazivan u svom oficijelnom okruženju, ovaj lik odiše određenom nespretnošću što ga, za razliku od većine predstavnika zakonodavne i izvršne

⁵⁰⁰ Up. Berger, 156. I Gete će se u svojoj autobiografiji pri pomenu dr Meca prisetiti soli kao njegovog „univerzalnog sredstva“. Vidi: Goethe: *Aus meinem Leben*, 372.

⁵⁰¹ Berger, 157.

⁵⁰² Up. ibid 85.

⁵⁰³ Up. ibid.

vlasti, čini u većoj meri humanim i bliskim čitaocu: „Der Claudy an seinem in der Mitte stehenden Protokollantentisch räusperte sich umständlich, blickte unter sich und raschelte mit dem Papier. [...] Ein bisschen ein Weichling war er ohnehin, er guckte immer ganz betreten drein, wenn es im Verhör mal richtig zur Sache ging.“⁵⁰⁴ Upravo ova slabost, nervoza i nesigurnost utiču na poverenje koje on budi kod likova poput Suzane Margarete Brant, sa kojima ima korespondentan odnos. Za razliku od većine pojedinaca uključenih u proces protiv čedomorke, Klaudi je spreman da počiniteljku posmatra kao žrtvu, u stanju je da oseća sažaljenje i razumevanje. Ovi trenuci se mogu tumačiti kao delimična identifikacija sa socijalnim autsajderima. Narator ukratko prikazuje srž Klaudijeve egzistencije: „Obwohl er, wenn er ehrlich sein wollte, das ganze Leben ziemlich unangenehm fand: eine stete Abfolge von Sorgen, Peinlichkeiten und kreatürlichen Unbehagen.“⁵⁰⁵

Između lika Klaudija i Kornelije Gete, koji se ne susreću u toku radnje, postoje korespondencije, i to na polju seksualnosti: „Dieses feuchte, labbrige Gefältel, das Frauen zwischen den Beinen haben, musste auf jeden klar denkenden Menschen abstoßend wirken, weshalb der Beischlaf im Allgemeinen gern im Dunkeln und unter Einwirkung von Alkohol ausgeübt wird.“⁵⁰⁶ Međutim, Kornelijina krhkost i produhovljenost, koje uslovljavaju nedostatak seksualne želje, samo delimično korespondiraju sa Klaudijevim karakterom. U njegovoj svesti se gađenje prema ženskom telu stvara kao odbrambeni mehanizam protiv potisnute i stoga podsvesne homoseksualnosti. Njegovo žaljenje zbog toga što ima isključivo žensku decu ovaj lik povezuje sa sopstvenim telesnim i duhovnim nedostacima, a eksplicitno iznošenje utisaka o razlici između ženskih i muških polnih organa ukazuju na njegovu (nepriзнatu) naklonost prema istom polu. Razmišljajući o svojoj supruzi kao i o ćerkama, narator opisuje putem indirektnog i doživljenog unutrašnjeg govora ovog lika „neestetski“⁵⁰⁷ čin oplodnje, kao i njegovu odbojnost prema ženskim genitalijama. S druge strane, posmatrajući leš Suzaninog sina, Klaudi u doživljenom unutrašnjem govoru upotrebljava deminutiv pri opisu muškog polnog

⁵⁰⁴ Berger, 86.

⁵⁰⁵ Ibid, 98.

⁵⁰⁶ Ibid, 98.

⁵⁰⁷ Ibid, 98.

organa („das winzige Schniedelchen!“⁵⁰⁸) i sa žaljenjem posmatra seciranje mrtvog novorođenčeta. S obzirom na to da se u liku Klaudija povezuje potisnuta homoseksualnost i jasno izraženi muški šovinizam, ne čudi da se žena i sam seksualni čin demonizuju, kao ni da se postupci i razmišljanja ove figure mogu tumačiti iz perspektive nadvladavanja superega. Na taj način se u njemu, kao proizvod pobeđe superega nad idom, uočavaju različiti vidovi odbrambenog mehanizma kroz sublimaciju, tako što se potisnute seksualne želje zadovoljavaju na poslovnom polju ili kroz ljubaznost i humanost prema Suzani Brant.

Do prvog susreta ova dva lika dolazi u bolnici, u kojoj Klaudi saslušava čedomorku. Sažaljenje prema Suzani, ali i nelagoda zbog obavljanja svoje dužnosti, prvi su Klaudijevi utisci koje stiže pri tom susretu: „Die Beschuldigte sah bemitleidenswert aus in ihrem Bett, was der Ratsschreiber, wollte er ehrlich sein, nicht viel anders erwartet hatte. Ein armes, unglückliches Mädchen, krank noch dazu, und fürchtete sich offenbar vor ihm, als er zu ihr trat. Grundlos allerdings.“⁵⁰⁹ S druge strane, uprkos tome što je ovaj lik human, on ne dovodi u pitanje izvršenje svoje dužnosti, iako on svojim blagim pristupom budi nadu u lakovernoj Suzani. Kombinacija direktnog i doživljenog unutrašnjeg govora potkrepljuje ovaj utisak: „Die Susann spürt: Das ist gar kein Feind, der Herr vom Verhöramt. Er spricht so sanft und tröstend, man könnte fast meinen, dass er ihr helfen will.“⁵¹⁰

Međutim, uprkos poverenju i utehama koje Suzana traži u dobroćudnosti ovog lika, njena poslednja želja, za čijeg izvršitelja ona bira Klaudija, ostaje neispunjena:

„Der Ratsschreiber Claudy unterließ es leider, der Susann den wichtigen ihrer letzten Wünsche zu erfüllen. Warum, verrät er uns nicht in seinen Protokollen, vielleicht hat er es schlicht vergessen [...]. Vielleicht schien auch das 'Gelümpf' (so Rost) in der Kleidertruhe einer Dienstmagd den Aufwand der Versteigerung nicht wert.“⁵¹¹

Narator u svom govoru, obojenom vidljivom gorčinom zbog brzine Suzaninog pada u zaborav, ukazuje na dve mogućnosti Klaudijevog nesprovođenja Suzanine želje.

⁵⁰⁸ Berger, 99.

⁵⁰⁹ Ibid, 315-316.

⁵¹⁰ Ibid, 316.

⁵¹¹ Ibid, 445.

Međutim, iako pravi razlozi ostaju nepoznati, ovaj propust baca senku na potpunu velikodušnost i naklonost ove figure.

Dr Zigner, zamenik gradonačelnika Frankfurta na Majni, čiji mandat traje za vreme hapšenja i ispitivanja Suzane Brant, uvodi se u radnju romana već u prvom poglavlju. Opis njegove kuće (vidi poglavlje 3. 2. 1. 1) ukazuje na njegovu problematičnu profesionalnost, kao i na poteškoće razdvajanja privatne od poslovne sfere, kako kod ovog lika, tako i kod velikog broja predstavnika vlasti i sudstva u Frankfurtu 18. veka.

Narator karakterizaciji figure dr Zignera veoma rado pristupa sa humoristične strane, na taj način relativizujući njegovu moć i značaj u društvenoj strukturi: „Eben gerade stand der Dr. Siegner einbeinig auf der Treppe zum Sessionszimmer, hielt sich leicht schwankend am Geländer fest und streifte sich den rechten Schnallenschuh ab. Das piekste so, da musste ein Stein drin sein. Es fiel auch einer raus, ganz winzig. Dr. Siegner ließ sich von einem Ratsdiener den Schuh wieder antun.“⁵¹² Kamenčić u cipeli, kao i sluga koji ga obuva, svakako su groteskni elementi, integrisani u krajnje ozbiljan sudski postupak. Narator na ovaj način veoma uspešno kreira sliku inkompetentnosti figure, njenu apatiju prema liku čedomorke, kao i nemogućnost sagledavanja ozbiljnosti situacije – umesto brige o uspešnom sprovođenju posla, nju prvenstvenstveno more trivijalni problemi.

Likovi Klaudija i dr Zignera značajni su za radnju tek nakon Ursuline prijave (2. avgust 1771.). Iz tog razloga se Zigner ni ne spominje u drugom delu romana (*Impraegnata*), koji je hronološki strukturisan, već dobija na značaju tek na početku trećeg dela (*Inculpata*), i to zahvaljujući učešću u ispitivanjima svedoka. Narator i dalje ne odstupa od šablona karakterizacije, prikazujući ovu tipiziranu figuru kao nezainteresovanu i nestručnu: „Links von ihr thront lässig der Leiter des Amtes, nämlich der Jüngere Herr Bürgermeister Dr. Siegner höchstselbst, in seinem Amtshabit nebst Kette und kratzt sich mit dem Zeigefinger unter der Perücke [...].“⁵¹³ Gostioničarka kao fokalizator uočava sve poteze ispitivača, tako da Zignerovo „češkanje“⁵¹⁴ svakako upućuje na nezainteresovanost, ali i na neprikladno ponašanje u krajnje formalnoj

⁵¹² Berger, 85.

⁵¹³ Ibid, 293.

⁵¹⁴ Ovaj Zignerov postupak ponavlja se poput lajtmotiva i ukazuje na njegovo lagodno ponašanje za vreme saslušanja. Vidi: Ibid, 354, 407.

situaciji. Narator u opisu date scene pravi malu komparaciju između dva člana komisije, prvenstveno sagledanu iz Klaudijeve perspektive: iako obojica imaju oba zvanja, Klaudi sebe naziva („korektno“) licencijatom, dok Zigner neopravdano insistira na višoj tituli „doktora“.⁵¹⁵ Na taj način se vidi potreba zamenika gradonačelnika da, kao sin pivničara, istakne svoje obrazovanje i poziciju, jer su one kapital kojim može da se probije na polju politike.

U konkretnom odnosu prema slučaju Suzane Brant Zigner, iako ne previše zainteresovan, vidi mogućnost da demonstrira svoju ozbiljnost, čak strogoću: „Gerissen hatte er sich wahrlich nicht um diese ledige Kindsmordsache, aber wo er sie nun schon am Hals hat, da wird er die Inquisition straffstens durchexerzieren.“⁵¹⁶ I dok Klaudi „preblede“⁵¹⁷ beleži odluku Saveta, Zigner trijumfalno saopštava zaključke komisije. Upravo je odnos prema optuženoj ono što razlikuje ova dva lika – Zignerov nedostatak empatije i objektivizovanje počiniteljke, s jedne, a Klaudijeva subjektivnost, s druge strane, predstavljaju dva ekstremna pristupa predstavnika vlasti i sudstva u slučaju Suzane Brant.

Za lik dr Zignera karakterističan je i strah od odgovornosti. Njegov mandat je već istekao u trenutku pokušaja pomilovanja Suzane Brant, tako da narator prikazuje njegovo olakšanje, ali i hladno distanciranje od prethodnih postupaka: „Er ist wirklich froh, dass nicht er es ist, der den letzten Schritt herbeiführen muss in der ledigen Sach, die juristisch so klar ist, aber unappetitlich eben doch in manch anderer Hinsicht.“⁵¹⁸ „Neukusnost“ situacije koju je Zigner uspešno izbegao, pri čemu izbor leksike pre odgovara ovom liku nego naratoru, signal je za njegov pokušaj da se istakne na polju moći, ali da pritom ne ‚uprlja‘ ruke. Na taj način se superego ovog lika ističe nad njegovim idom⁵¹⁹, dok je ego i dalje reprezentativan, neukaljan.

⁵¹⁵ Up. Berger, 294.

⁵¹⁶ Ibid, 321.

⁵¹⁷ Up. ibid, 322.

⁵¹⁸ Ibid, 408.

⁵¹⁹ Up. Tilmann Köppe/ Simone Winko: *Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft : Psychoanalytische Literaturwissenschaft*. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart: Metzler, 2007, 318.

VII Žanrovske karakteristike romana *Grethen*

Roman *Grethen* može se žanrovski odrediti kao istorijski roman, roman o zločinu, psihološki i „ženski“ roman. U ovom poglavlju će biti prikazane osnovne odlike ovih romanesknih podvrsta, kao i žanrovske karakteristike romana Rut Berger u svetlu savremenih, često oprečnih, istraživanja teorije žanrova.

7.1 Istorijski roman

Roman *Grethen* nakon podnaslova *Ein Frankfurter Kriminalfall (Jedan frankfurtski krivični slučaj)* sadrži i žanrovsku odrednicu *Historischer Roman (Istorijski roman)*. Autorka Rut Berger, istoričarka po zanimanju, veoma je detaljno proučavala istorijske izvore o istrazi i sudskom procesu vođenom protiv Suzane Margarete Brant i integrisala pojedina mesta tehnikom montaže u svoj roman.

Pojam istorijskog romana (nem. *historischer Roman/ Geschichtsroman*) se u leksikonima književno-istorijskih i književno-teorijskih pojmova⁵²⁰ definiše kao vrsta istorijskog pesništva, koje prikazuje istorijski autentične događaje i osobe, čija radnja je smeštena u istorijski poznato okruženje i počiva na određenoj istorijskoj slici. **Veberova** tvrdnja da se književno delo po pravilu ne sastoji samo iz fikcije⁵²¹ pokazuje se kao ispravna u prvom redu zahvaljujući ovoj romanesknoj podvrsti. Monika **Fludernik** tvrdi da se istorija kao realno stanje prošlosti ne može oživeti kroz naraciju, već samo (re-)konstruisati tj. izumeti pridržavanjem dostupnih izvora.⁵²² **Lampart** kao osnovnu odliku istorijskih romana ističe preplitanje autentičnih istorijskih podataka sa fikcionalnim momentima književnog teksta. On naglašava da se narativni repertoar istorijskog romana koncentriše u četiri kompleksa: vremenske dimenzije, prostori, figure i žanr. Vremenske dimenzije u prvom redu podrazumevaju napeti odnos između vremena radnje i vremena

⁵²⁰ Up. Günther Schweikle/ Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon : Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 1990, 201-203; Up. Wilpert, 344-346.

⁵²¹ Up. Dietrich Weber: *Erzählliteratur : Schriftwerk – Kunstwerk – Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, 107.

⁵²² Up. Monika Fludernik: *Experience, Experientiality, and Historical Narrative : A View from Narratology*. In: Thiemo Breyer/ Daniel Creutz (Hg.): *Erfahrung und Geschichte : Historische Sinnbildung im Pränarrativen*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2010, 40.

autora. Prostori su najčešće razdvojeni granicama koje u isto vreme predstavljaju suprotstavljene političke tabore. Figure i njihove konstelacije oslikavaju višeglasnost i pluralizam ‚istorijske‘ stvarnosti: po pravilu se pojedinačne figure posmatraju paralelno sa određenim koncepcijama vremena, jer ih one predstavljaju i postupaju po pravilima tih koncepcija.⁵²³

Austova knjiga *Istorijski roman (Der historische Roman)* predstavlja najrasprostranjeniji priručnik o ovoj podvrsti na nemačkom govornom području. On kao osnovnu svrhu istorijskog pripovedanja navodi poređenje nekadašnjeg i sadašnjeg, ranijeg i kasnijeg, tako da se epska obrada istorijske građe može objasniti kao odabir pogodnog iz beskonačnog izbora onoga što se desilo, kao preuzimanje jednog traga iz vrtloga događaja, kao slikanje činjenica, oživljavanje izvora, anala i hronika i njihovo ‚doterivanje‘, popunjavanje praznina, saopštavanje onoga što nije preneseno ili se ne može preneti, menjanje nepovoljnog i otkrivanje skrivenog.⁵²⁴ Kao odliku istorijskih romana Aust navodi slanje tzv. ‚signala istorije‘ (nem. *Geschichtssignale*) – datuma, imena (ličnosti, mesta, događaja, epoha), pojedinosti iz istorije kulture i običaja, službenih dokumenata – koji deluju u trouglu odnosa između situacije čitaoca, nastanka dela i vremena o kome se pripoveda.⁵²⁵ Za pripovedanje u istorijskom romanu karakteristično je davanje komentara, koji imaju funkciju spojnice između estetske fikcije, stvarnosti i savremene publike. Pripovedač na taj način konkretizuje „prazna mesta“ (nem. *Leerstellen*), ispunjavajući ih informacijama o motivaciji, izboru sredstva, rezultatu, delovanju kao i procenom.⁵²⁶

Aust razlikuje širok spektar tipova istorijskog romana, rukovodeći se pritom sadržinskim, formalnim i intencionalnim kriterijumima. Već u začetku ovog žanra po kriterijumu temporalne distance razlikuju se dve razvojne linije: realističko-istorijska (nem. *realistisch-zeitgeschichtliche Richtung*) i egzotično-udaljena (nem. *exotisch entlegener Zeitraum*). Romane prvog pravca odlikuje metonimijsko povezivanje (predistorija kao deo sadašnjosti), dok je drugi metaforički povezan (rana istorija u

⁵²³ Up. Fabian Lampart: *Historischer Roman*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009, 362-365.

⁵²⁴ Up. Hugo Aust: *Der historische Roman*. Stuttgart: Metzler, 1994, 18-19.

⁵²⁵ Up. *ibid*, 22-23.

⁵²⁶ Up. *ibid*, 31.

poređenju sa sadašnjošću).⁵²⁷ Po kriterijumu intencije mogu se razlikovati rekonstruktivna i parabolčna varijanta. Prva podrazumeva što autentičnije prikazivanje istorijske osobe, epohe ili sveta, dok druga u istoriji traži ogledalo sadašnjosti.⁵²⁸

Ansgar **Nining** zamera nepostojanje jasnih kriterijuma za opisivanje i klasifikaciju književnih (sub)žanrova. On navodi niz pojmova koji se mogu podvesti pod širi pojam istorijskog romana ili su sa njim sinonimni: od klasičnih do antiistorijskih romana, od komičnih do metaistorijskih, od postmodernog do utopijskog.⁵²⁹ On zbog toga predlaže tri grupe kriterijuma: (1.) paradigmatške, (2.) sintagmatsko-formalne i (3.) diskursno-komunikacione. Paradigmatški kriterijumi podrazumevaju broj, vrstu i rasprostranjenost referenci vezanih za realnost. Ovaj kriterijum implicira razlikovanja auto- i heteroreferentnih istorijskih romana. Heteroreferentni istorijski roman obiluje stranim referentnostima (nem. *Fremdreferenzen*), dakle van- i intertekstualnim odnosima sa istorijskim ličnostima, događajima ili tekstovima. U autoreferentnom istorijskom romanu ovi odnosi sa stvarnošću su potisnuti u drugi plan, a primat imaju različite forme autorefleksije, akcenat se, dakle, pomera sa prikazivanja istorije na sam književni postupak njene obrade i konfiguracije.⁵³⁰ Sintagmatsko-formalna grupa kriterijuma podrazumeva prvenstveno pristup pojmu vremena, ali i različite narativno-fikcionalne forme. Konstitutivna odlika istorijskog romana je dvostruki odnos prema vremenu (nem. *doppelter Zeitbezug*), pod kojim se podrazumeva napeti odnos između prošlosti i sadašnjosti, tj. osciliranje između više nivoa vremena: ako je akcenat na nivou diegeze, onda po pravilu vlada okrenutost ka prošlosti, dok na je nivou egzegeze uglavnom u pitanju sadašnjost. Nining predlaže svrstavanje istorijskih romana po skali, čije suprotstavljene polove sačinjavaju okrenutost ka prošlosti tj. ka sadašnjosti, a između kojih se nalazi široka paleta različitih formi. Međutim, konstitutivna odlika istorijskog romana je upravo osciliranje između ovih polova. Sintagmatski kriterijum takođe podrazumeva osciliranje istorijskog romana između linearno-hronološkog i anahronog načina pripovedanja. Širok spektar narativnih formi omogućava razlikovanje istorijskih

⁵²⁷ Up. Aust, 32.

⁵²⁸ Up. ibid, 33.

⁵²⁹ Up. Ansgar Nünning: *Kriterien der Gattungsbestimmung : Kritik und Grundzüge von Typologien narrativ-fiktionaler Gattungen am Beispiel des historischen Romans*. In: Marion Gymnich et al. (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2007, 76.

⁵³⁰ Up. ibid, 86.

romana prema dominaciji statičnog (opisi, komentari) ili dinamičnog (dijalozi) modusa pripovedanja. Ova opozicija korelira sa različitim odnosima dominantnosti između funkcija koje pripovedačka instanca može da ispuni. Nining i ovde predlaže skalu sa sledećim polovima: narativna fikcionalizacija i diskursno-ekspoziciono posredovanje, čije definisanje prvenstveno zavisi od odabira pripovedačke situacije.⁵³¹ Poslednja grupa kriterijuma vezana za diskurs i komunikaciju podrazumeva ispitivanje nivoa komunikacije pri prikazivanju istorije, tj. utvrđivanje koji od nivoa je najdominantniji. Nining pritom razlikuje diegetički, ekstradiegetički i hipodiegetički nivo. Polovi ove skale su diegetički inscenirana istorija, s jedne, i ekstradiegetički tematizovana istorija, s druge strane. Između ovih polova se stvara kontinuitet, jer se prikazivanje istorije retko ograničava samo na jedan nivo. Na osnovu organizacije diegetičkog nivoa razlikuju se dva suprotstavljena tipa narativno-fikcionalnog predstavljanja istorije: istorijski romani koji insistiraju na autentičnosti i istorijski romani koji imaju cilj da destabilizuju građu, da uruše iluziju.⁵³²

U *Feminističkoj enciklopediji nemačke književnosti* istorijski roman se posmatra kao indirektno sredstvo društvene kritike, jer dozvoljava transfer savremenih socijalnih problema i konflikata u prošlost. Sa tim u vezi se spominje i ženski (ili bolje reći: feministički) istorijski roman, koji sprovodi kritičku reevaluaciju tradicionalnih istorijskih portreta, tačnije istorije velikih muškaraca. Ovaj tip istorijskog romana ponovo stvara nestalu istoriju žena, zamenjujući izgubljena dokumenta i činjenice pretpostavkama i spekulacijama, zasnovanim na srodnim podacima, a sa ciljem da se rekonstruiše uloga žena u istoriji. Interesovanje je pritom prvenstveno usmereno ka ženama u privatnoj sferi: one kao majke, supruge, ljubavnice i sestre. Ovi, najčešće biografski istorijski romani, u isto su vreme i psihološke studije.⁵³³

Nining takođe smatra da su muškarci dugo vladali istorijom – kao istorijski akteri, historiografi i teoretičari istorije.⁵³⁴ Interesovanja autorki sedamdesetih godina 20.

⁵³¹ Up. Nünning: *Kriterien der Gattungsbestimmung*, 88-90.

⁵³² Up. *ibid*, 93-94.

⁵³³ Up. Waltraud Maierhofer: *Historical Novel*. In: Friederike Eigler/ Susanne Kord (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press, 1997, 370-372.

⁵³⁴ Up. Ansgar Nünning: „Herstory“ als „History“ : Bausteine für eine (noch zu schreibende) Geschichte des historischen Frauenromans. In: Andrea Gutenberg/ Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics : Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft : Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1999, 277.

veka za istorijsku građu ni u kom slučaju ne vode ka deistorizaciji istorijskog romana, već ka njegovom produktivnom razvoju i ka izmenjenom razumevanju istorije. Postoji nit koja povezuje sve ženske istorijske romane: kritika rodne nejednakosti u društvu i u historiografiji, kao i uključivanje opisa materijalnih i ideoloških poteškoća od kojih zavise duhovna sloboda i samostalnost.⁵³⁵ Odlike pripovedanja u ženskim istorijskim romanima su subjektivnost i psihologiziranje sadržine praćeno obilnim refleksijama, anahronijsko posmatranje vremena, kao i eksperimentalne forme prikazivanja misli likova.⁵³⁶

7. 1. 1 Istorijska građa i izvori

Istraživanje intertekstualnosti (nem. *Intertextualitätsforschung*) u okviru nauke o književnosti posvećuje pažnju tekstualnim odnosima u vidu citata, aluzija, parodija, plagijata i slično, koji izlaze van okvira pojedinačnog književnog teksta. Strukturalistički orijentisani modeli intertekstualnosti u centar interesovanja stavljaju samo delo, koje dobija na značenju ili strukturi zahvaljujući intertekstualnim odnosima. Pažnja se poklanja i intencionalnosti realnog autora, koji te odnose organizuje na primarnom nivou, da bi oni mogli da dospeju na površinu teksta i da budu vidljivi recipijentu. Iz tog razloga se čitalac posmatra kao detektiv, koji pokušava da oseti i tumači intertekstualne tragove u tekstu, da bi na kraju mogao da pristupi hermeneutičkom procesu razumevanja.⁵³⁷

Pojam intertekstualnosti, koji Julija Kristeva prva uvodi u nauku o književnosti, za Ženeta predstavlja samo jedan od pet tipova transtekstualnih odnosa. Na taj način, konkretizujući različite vidove transtekstualnosti, on ukazuje i na značaj informacija koje „uokviruju“ tekst (*paratekstualnost*) poput naslova, podnaslova, predgovora i pogovora, zatim *metatekstualnost* koja podrazumeva književnu kritiku, *arhitekstualnost* koja služi generičkom opisu tekstova, ali i *hipertekstualnost* čijom se analizom postiže opis odnosa ranijih i kasnijih tekstova kao transformativnih ili imitacijskih.⁵³⁸

⁵³⁵ Up. Ansgar Nünning: „Herstory“ als „History“, 287-288.

⁵³⁶ Up. ibid, 295.

⁵³⁷ Up. Uwe Lindemann: *Intertextualitätsforschung*. In: Jost Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2009, 269, 272.

⁵³⁸ Up. Gérard Genette: *Palimpseste : Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, 9-15.

Za analizu odnosa između istorijske građe i romana *Grethen* prvenstveno se primenjuju pojmovi paratekstualnosti i intertekstualnosti. Ukratko se predočava kritički odnos prema saznanjima o slučaju Brant, a zatim se, s obzirom na neverovatno detaljno i temeljno istraživanje koje je Rut Berger sprovela radeći na svom romanu, u njemu analiziraju dokazi transtekstualnih odnosa. Iako roman obiluje primerima ovih postupaka, u ovom poglavlju će se samo ukazati na njihovo postojanje, analizom određenog broja reprezentativnih uzoraka.

Suzana Margareta Brant (Susanna Margaretha Brandt), dvadesetčetvorogodišnja čedomorka, koja je pogubljena u Frankfurtu 14. januara 1772. godine, predstavlja jednu od ‚prominentnih‘ istorijskih ličnosti ovog grada.⁵³⁹ U gradskom arhivu Frankfurta na Majni i dalje se čuvaju dokumenta iz sudskog procesa protiv ove ličnosti koja su obima 335 stranica, kao i makaze koje je navodno koristila da povredi svoje dete.⁵⁴⁰

Istraživanje dokumenata o sudskom procesu protiv Suzane Margarete Brant, kao i upoznavanje sa socijalno-istorijskim kontekstom, dovode do zaključka da je ova mlada žena, pripadnica najnižeg građanskog staleža bez građanskih prava, od samog početka bila osuđena na propast. Proces protiv nje odgovara vrednosnom sistemu patrijarhalno-hijerarhijskog frankfurtskog društva tog doba, pri čemu Mičerlih-Nilzen smatra da niko sem Suzaninog branitelja nije bio u stanju da se psihološki poistoveti sa optuženom, kao ni da pravedno proceni njenu situaciju. Branitelj je takođe jedini koji govori o Suzaninom zavodniku, o njenoj nesreći, bespomoći i napuštenosti.⁵⁴¹ Na pitanje da li je mogla da postoji alternativa u presudi, odgovor može biti samo odrečan, jer je optužena priznala svoj zločin. Međutim, nezainteresovanost za motive čedomorke i insistiranje na smrtnoj kazni ukazuju na nepravdičnost tadašnjeg sistema u odnosu na žene.⁵⁴²

Dokumenta o ovom procesu objavljivana su u dva navrata. Zigfrid Birkner 1973. godine izdaje najznačajnije delove ovih akata, da bi drugo izdanje usledilo 1999. u

⁵³⁹ Iz tog razloga i ne čudi što je uključena u Levekeov zbornik biografija. Up. Wendelin Leweke: *Berühmte Frankfurter : 57 Begegnungen mit der Geschichte*. Frankfurt: Societäts-Verlag, 1991, 97-101.

⁵⁴⁰ Up. *ibid*, 99.

⁵⁴¹ Up. Margarete Mitscherlich-Nielsen: *Gretchen gestern und heute : Flucht in den Mord – Margaretha Brandt tötet ihr Kind nach der Geburt*. In: Uwe Schulz (Hg.): *Große Prozesse : Recht und Gerechtigkeit in der Geschichte*. München: C. H. Beck, 1996, 196, 198-199.

⁵⁴² Up. Kent D. Lerch/ Sascha Ziemann/ Jörg Ziethen: *Die Leiden des jungen „Gretchen“ : Ein Frankfurter Kriminalfall anno 1771/ 1772 : Der Prozess gegen die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt*. In: *Forschung Frankfurt* 2 (2011), 54.

Frankfurtu.⁵⁴³ Rebeka Habermas i Tanja Homen⁵⁴⁴ objavljuju celokupna dokumenta iste godine (1999) u Minhenu.

U intervjuu za novine *Main-Echo* Rut Berger ukazuje na slučajno pronalaženje dokumenata iz procesa protiv Suzane Brant, sa čijom sudbinom je već bila upoznata. Međutim, ono što je autorku u građi posebno fasciniralo u građi jeste podatak da je čedomorku prijavila njena sestra Ursula, zatim detaljnost zapisa o slučaju, ali i drugačija predstava o pojmu pravednosti, koja se umnogome razlikuje od današnje. Autorkina želja da sudbinu Suzane Brant pretoči u književno delo podrazumeva i njenu nameru da prikaže životni stil tog doba i duh tadašnjeg vremena.⁵⁴⁵

Struktura romana *Grethen* upućuje na blisku povezanost sa aktima: četiri dela nose nazive na latinskom (sa odgovarajućim prevodima na nemački) po uzoru na rimsko pravo koje se praktikovalo, a naslovi pojedinačnih poglavlja su konkretne vremenske odrednice, što veoma podseća na službenu belešku pisara Klaudija. Primer za ovo je: „Actum Frankfurth Montags den 5^{ten} August 1771 Nachmittags im Hospital“,⁵⁴⁶ dok u romanu stoji „Fünf Uhr Nachmittags“⁵⁴⁷. Dva poglavlja pre spomenutog istaknut je i datum: „Montag, 5. August 1771, zehn Uhr morgens“⁵⁴⁸. Na taj način čitalac Bergerinog romana ni u jednom trenutku nije uskraćen za konkretne podatke o mestu i vremenu, koji u potpunosti korespondiraju sa informacijama iz akata.

Paratekst, o kome je već bilo reči, ukazuje na mnogostruke veze ovog romana sa pretekstovima. **Naslov** *Grethen*, a kasnije i paratekst u kome se upućuje na to da se protagonistkinja nije tako zvala, niti su je oslovljavali tim imenom, upućuje na povezanost sa Geteom, ali i njegovom dramom *Faust*. Temeljno istraživanje Geteovog života donelo je saznanja da je on bio veoma dobro informisan o sudskom procesu koji je vođen protiv čedomorke: brat njegovog zeta Hijeronimus Šloser (Hieronymus Schlosser) bio je pravno uključen u proces, njegov kućni lekar Mec je pregledao Suzanu Brant,

⁵⁴³ Siegfried Birkner (Hg.): *Goethes Gretchen : Das Leben und Sterben der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt : Nach den Prozeßakten*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, ²1999.

⁵⁴⁴ Rebekka Habermas/ Tanja Hommen (Hg.): *Das Frankfurter Gretchen : Der Prozeß gegen die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt*. München: C. H. Beck, 1999.

⁵⁴⁵ Up. *Spannendes Zufallsprodukt : Ruth Berger im Gespräch – über ihren historischen Roman „Gretchen“*. In: *Main-Echo* (17. 08. 2007).

⁵⁴⁶ Habermas/ Hommen, 66.

⁵⁴⁷ Berger, 323.

⁵⁴⁸ Ibid, 321.

njegov ujak Johan Jost Tekstor je bio jedan od nadležnih u sudskom postupku, a u zaostavštini Geteovog oca pronađena su pojedina dokumenta vezana za taj postupak.⁵⁴⁹

Grethen je ime glavnog ženskog lika u prvom delu Geteove tragedije *Faust*, čije poreklo već više od jednog veka predstavlja neiscrpn i izvor polemika u istoriji nemačke književnosti. Geteova Grethen, nevina i čista, svesna je svog greha, počinjenog zbog straha od društvenog prezira i spremna je da ispašta za svoju krivicu.⁵⁵⁰ Sa Šererovog pozitivističkog gledišta, ovo ime je pozajmljeno iz Geteovog mladalačkog ljubavnog iskustva u Frankfurtu,⁵⁵¹ koje Gete detaljno opisuje u svojoj autobiografiji.⁵⁵² Beler pored Šererovog mišljenja navodi još dva moguća razloga za odabir ovog ličnog imena: po čedomorki Brant i zbog značenja samog imena Margareta/ Grethen, koje se u 18. veku u različitim varijantama koristilo za svakodnevno oslovljavanje jednostavnih devojaka.⁵⁵³ Ime istorijske ličnosti Suzane Margarete Brant se ne spominje u Geteovoj autobiografiji. U ovom delu se jedino može pronaći aluzija na njeno pogubljenje, koje je u Frankfurtu 1772. godine imalo velikog odjeka: „[...] bald setzte ein entdecktes großes Verbrechen, dessen Untersuchung und Bestrafung die Stadt auf viele Wochen in Unruhe. Wir mußten Zeugen von verschiedenen Exekutionen sein [...]“.⁵⁵⁴ **Podnaslov** („Ein Frankfurter Kriminalfall“) predstavlja kontrast naslovu: ime Grethen ukazuje na fikcionalnost, dok nakon toga sledi navođenje konkretnog mesta radnje, kao i signalizacija građe koja se koristila, što se dodatno naglašava žanrovskom odrednicom („Historischer Roman“). Već na osnovu korica ovog književnog dela može da se nasluti poigravanje sa stvarnošću i fikcionalnošću, sa istorijskim činjenicama o konkretnom krivičnom slučaju i njegovom književnom recepcijom.

Dalji paratekst uključuje posvetu Suzani Brant, što ukazuje na moguću subjektivnost naratora u pristupu njenom „slučaju“, dok nakon toga sledi razrešenje

⁵⁴⁹ Up. Klaus Kastner: *Der Kindsmord: historische, rechtliche und literarische Aspekte*. In: *Juristische Zeitgeschichte : Recht in der Kunst – Kunst im Recht*. XVI/ 6 (2003), 23-24.

⁵⁵⁰ Up. Annemarie van Rinsum/ Wolfgang van Rinsum: *Lexikon literarischer Gestalten*. Band 1: *Deutschsprachige Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, ²1993, 170.

⁵⁵¹ Up. Wilhelm Scherer: *Aufsätze über Goethe*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1886, 31-36.

⁵⁵² Up. Goethe: *Aus meinem Leben*, 184-196.

⁵⁵³ Up. Manfred Beller: *Gretchens Name und die Legende von der ‚heiligen Sünderin‘*. In: *Wirkendes Wort : Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* XXXVI (1993), 36.

⁵⁵⁴ Goethe: *Aus meinem Leben*, 166. U romanu se ovaj komentar integriše tehnikom montaže kroz doživljeni unutrašnji govor Volfganga Getea: „Der Fall hielt derzeit die ganze Stadt in Atem. Die Grausamkeit des Verbrechens interessierte [...]“ Vidi: Berger, 383.

dileme stvorene kontrastom između naslova i podnaslova. Narator pre početka svog *in medias res* pripovedanja ukazuje na razloge zbog kojih se odlučuje za naslov, povezuje to ime sa osobom kojoj je delo posvećeno i na kraju ukazuje na akte iz procesa, čime kod čitaoca budi poverenje i očekivanje da je pred njim istinita i objektivna priča. Naratorovo poigravanje sa fiktumom i faktumom proteže se kroz celu radnju romana, ali recipijenti nisu u mogućnosti da kritički sagledaju potencijalnu subjektivnost ove instance, jer ih je paratekst u potpunosti ubedio u verodostojnost onoga što čitaju.

Epilog, kao demonstracija saznanjne moći naratora, uspeva da zadovolji znatiželju čitaoca, jer se o sudbinama likova pružaju dodatne informacije koje izlaze van okvira priče. Ovaj paratekst predstavlja vrhunac subjektivnosti zasnovane na pripovedačevom poznavanju daljeg razvoja figura, a satisfakcija čitalaca proizilazi upravo iz njihovog bezuslovnog prihvatanja ranije karakterizacije likova, čime se njihovo mišljenje poistovećuje sa naratorovim, a ironični komentari u epilogu korespondiraju sa njihovim osećanjima.

Radnja romana, o čijem je odstupanju od hronologije bilo reči u 5. poglavlju, takođe korespondira sa dokumentima sa suđenja. Ovi akti su zasnovani na izjavama svedoka, kao i na sudskim procedurama i odlukama izvršnih tela. Na taj način radnja romana do hapšenja Suzane Brant odgovara rekonstrukciji izjava svedoka, dok je dalji, hronološki uređeni tok priče, preslikani tok procesa protiv optužene. Paratekst izlazi iz okvira ovog istorijskog izvora, ali je veliki broj informacija preuzet iz Geteove autobiografije, kao i iz izvora o životu i delu ovog pesnika.

Lična imena likova preuzeta su iz dokumenata, ali i iz istorijskih izvora o stanovnicima i životu u Frankfurtu tog doba – Brentanovi, fon Štokumovi, a ni Geteovi se ne spominju u aktima sa suđenja. Rut Berger se pri rekonstrukciji događaja strogo pridržavala znanja o društvenoj strukturi, ličnim imenima predstavnika izvršne vlasti, kao i članova porodice Brant i svih svedoka uključenih u proces. Jedina izmena, tačnije dopune imena je kod lika Jana, o čijem identitetu se, osim zanimanja („holländischer Kaufmannsdiener“⁵⁵⁵), u aktima ništa drugo ne saznaje. Autorka menja i način pisanja pojedinih prezimena: umesto „Brandt“ ona konsekventno piše „Brand“, „Burggraff“ je u

⁵⁵⁵ Birkner, 49. Up. Berger, 254.

romanu „Burggrave“, dok Klaudijevo prezime (u romanu: „Claudy“) u objavljenim dokumentima varira: „Claudi“ ili „Claudy“.⁵⁵⁶

Kao što je već napomenuto, roman *Grethen* obiluje intertekstualnim odnosima, prvenstveno sa dokumentima o procesu, ali i sa drugim istorijskim izvorima, kao i sa Geteovom autobiografijom (vidi poglavlje 6. 2. 3). Karakterizacija likova u velikoj meri proističe iz podataka prisutnih u ovim izvorima, takođe i njihova funkcija, a i ansamblu figura u pojedinačnim trenucima radnje u potpunosti odgovaraju informacijama iz akata. Prvi unos o slučaju Brant počinje ukazivanjem na prijavu Ursule Brant zameniku gradonačelnika, što odgovara i početku romana. Tehnikom montaže autorka integriše određene delove iz izvora. U romanu Ursula izjavljuje: „Meine Schwester, die Susann, ist *verdächtig*, dass sie *heimlich* ein Kind *geboren* und beiseitegeschafft hat [istakla M. P.]“,⁵⁵⁷ dok u aktima stoji „[...]des hiesigen Tambour Koenigs Ehefrau gestern Abend nach 9 Uhr die Anzeige gethan, daß ihre [...] Schwester Nahmens Susanna brandtin wegen einer *verheimlichten Geburt* sehr *verdaechtig* [istakla M. P.] seye [...]“.⁵⁵⁸ Ispitivanje svedoka odgovara redosledu u dokumentima, s tim što u romanu – za razliku od pravnih akata – često dolazi do sažimanja, navođenjem imena ispitivanih likova, ali ne i detaljnim prikazom same istrage.

Poternica za Suzanom takođe je preuzeta iz dokumenata i „montirana“ u roman: „Susanna Brandtin, von hier gebürtig, in circa 2 à 23 Jahre alt, trägt einen Berliner flannellenern gewürfelten Rock einen braunlicht rothen Cattunenen Jack, und eine weisen Schürtz, von Statur lang und schmal welche in Betretungsfall sogleich arretirt [...]“.⁵⁵⁹ Iako ne doslovno preuzeto, ključne reči iz poternice su montirane u roman, na primer pri hapšenju Suzane. Doživljeni unutrašnji govor vojnika Zecentrajbela ukazuje upravo na signalne reči: „*Langer Statur, Berliner gewürfelter Rock* – ei, da passt ja glatt die Beschreibung von der gesuchten Mörderin drauf auf das Mädcl hier!“⁵⁶⁰ Interesantno je

⁵⁵⁶ Habermas/ Homen u biografskim beleškama svog izdanja ukazuju na dve varijante pisanja Klaudijevog i Burggraveovog prezimena, dok se u izvorima Suzanino prezime piše „Brandt“. Up. Habermas/ Hommen, 292-293. „Grave“ je srednjevisokonemačka varijanta reči „Graf“ (= grof, vidi: *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*, 5. Aufl. Mannheim 2003 [CD-ROM]), dok se za „Claudi“ može pretpostaviti da je nemačka varijanta francuskog prezimena „Claudy“.

⁵⁵⁷ Berger, 14.

⁵⁵⁸ Habermas/ Hommen, 51. Vidi: Berger, 86-87.

⁵⁵⁹ Habermas/ Hommen, 56-57.

⁵⁶⁰ Berger, 307.

da Rut Berger ove krajnje oskudne podatke veoma vešto u više navrata integriše u svoj roman, oživljavajući na taj način istorijski izvor i čineći ga višedimenzionalnim. Tako će se ista garderoba spomenuti pri Suzaninom planiranju da kupi nove cipele: „Im letzten Herbst nach der Messe erst hatte sie sich aus den Ersparnissen von mehreren Jahren neue Kleider zugelegt, etwas Wärmeres für kalte Tage, den Berliner flanellenen gewürfelten Rock, um genau zu sein, und die braune Jacke dazu [...]“.⁵⁶¹ S druge strane, Volfgangov utisak o čedomorki podseća na opis iz poternice: „groß, gerade und mit klaren Linien im Gesicht.“⁵⁶²

O Suzaninoj trudnoći i porođaju postoji mnoštvo izjava i opisa iz izvora koji su integrisani u roman. Primer za to je ukazivanje na sotonu kao nevidljivu silu koja je Suzanu navodila na grešne odluke i postupke. U dokumentima iz procesa se u više navrata spominje „der Satan habe sie verblendet“⁵⁶³, „der Satan ihr in den Sinn gegeben habe“⁵⁶⁴ i tako dalje. Naviranje suicidalnih misli nakon Hehtelove pogrde takođe je montirano u roman: „[...] habe ihr auf einmahl der Satan in den Sinn gegeben, sie solte sich dem grosen Gaubloch hinunterstürzten, worüber sie aber ein Schauer überfallen [...] auch ein Zittern am gantzen Leib verspühret habe.“⁵⁶⁵ U romanu se pored prozora i sotone spominje i Suzanin strah, kao i drhtavica prouzrokovana strahom. Uvođenje principa zla u objašnjenje postupaka i razmišljanja korespondira sa „univerzalnom neurozom čovečanstva“. Na početku imaginacije zla stoji potisnuti nagon, a sa njim i kauzalnost libida.⁵⁶⁶ Đavo po Frojdu predstavlja sliku oca, a klanjanje njemu označava zamenu za očinsku figuru. Démoni su po njemu zle, neprihvaćene želje, potomci potisnutih nagona.⁵⁶⁷

U toku pet saslušanja Suzane Margarete Brant pružaju se opisi seksualnog odnosa (uključujući i vino kao mogućeg krivca za njeno „posrnuće“⁵⁶⁸), prestanak menstrualnih krvarenja, navodno izazvan besom⁵⁶⁹, pregledi kod dr Meca i dr Burggravea.⁵⁷⁰ Suzanin

⁵⁶¹ Berger, 104.

⁵⁶² Ibid, 387.

⁵⁶³ Birkner, 50.

⁵⁶⁴ Ibid, 51.

⁵⁶⁵ Birkner, 51. Up. Berger, 223.

⁵⁶⁶ Up. Peter André Alt: *Ästhetik des Bösen*. München: C. H. Beck, 2010, 136-137.

⁵⁶⁷ Up. Sigmund Freud: *Eine Teufelsneurose im 17. Jahrhundert*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923, 318.

⁵⁶⁸ Up. Birkner, 49.

⁵⁶⁹ Up. Ibid, 50.

prikaz drugog stanja, tačnije trenutak kada ovaj lik oseća da se beba pokreće, vešto je ‚montiran‘ u roman, i to prvobitno u hronološkom toku radnje: „In dem Bauch bewegt sich etwas. Etwas Fremdes. Die Susann liegt ganz still. Da ist es wieder. So, als würde ein großer Stein langsam von einer Seite auf die andere gewälzt.“⁵⁷¹

Komentar Dorete da Suzana treba da prizna krivicu, jer nije ni prva ni poslednja kojoj se dogodilo da ‚posrne‘ („Kind, wenn du schwanger bist, dann gesteh. Du wärst ja nicht die Erste und auch nicht die Letzte.“⁵⁷²) preuzet je iz saslušanja Suzane Margarete Brant: „sie wäre ja nicht die erste und würde auch nicht die letzte sein.“⁵⁷³

Rut Berger prati akte iz procesa: Suzanino sučeljavanje sa iskopanim seciranim lešom svog novorođenčeta, opisivanje povreda koje je nanela detetu, zatim pitanja koja joj upućuje Klaudi, kao i odgovori koji se menjaju od saslušanja do saslušanja. Obim montiranog teksta varira, kao i svrha u koju se preuzima: dok je cilj procesa, zapisan u aktima, dokazivanje Suzanine krivice, u romanu *Grethen* se prikazuju motivi za počinjenje strašnog zločina, nepravедnost izmamljenog priznanja, kao i nekorektnost i nehumanost u sudskom postupku protiv čedomorke.

Dodeljivanje branioca Suzani Brant, doktora Šafa (Schaaf), po aktima, kao i u romanu, usledilo je tek nakon saslušanja svih svedoka i optužene. „Proces inkvizicije“⁵⁷⁴ podrazumevao je usmeno ispitivanje svedoka i optuženog, a uspešan slučaj je morao rezultirati ili priznanjem krivice ili potvrdom zločina od strane dva svedoka,⁵⁷⁵ pri čemu je Suzanino priznanje bilo ‚iznuđeno‘ suočavanjem sa lešom seciranog deteta. Iz tog razloga braniocu ne preostaje mnogo slobode da kreira svoju odbranu, kao ni dovoljno mogućnosti da pomogne optuženoj. S obzirom na pisani karakter sudskih procesa, doktor Šaf nakon upoznavanja sa slučajem sastavlja pisanu odbranu, koja se u sekundarnoj literaturi veoma često karakteriše kao „psihološko tumačenje zločina“,⁵⁷⁶ jer upućuje na neuračunljivost počiniteljke.

⁵⁷⁰ Up. Birkner, 52-53.

⁵⁷¹ Berger, 124. Up. Birkner, 50.

⁵⁷² Berger, 151.

⁵⁷³ Birkner, 52.

⁵⁷⁴ Eibach, 65-66.

⁵⁷⁵ Up. Rebekka Habermas: *Susanna Brandt, Gretchen und Goethe : Ein Kindsmord in Frankfurt des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. In: Hermann Weber (Hg.): *Reale und fiktive Kriminalfälle als Gegenstand der Literatur*. Berlin: BWV, 2003, 37-45.

⁵⁷⁶ Up. Harald Neumeyer: *Psychenproduktion : Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800*. In: Roland Borgards/ Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): *Diskrete Gebote* :

Šafova odbrana ukazuje na tri osnovne tačke optužbe: skrivanje trudnoće, porođaj u tajnosti i čedomorstvo. Međutim, branilac ukazuje na mnogobrojne kontradikcije u izjavama svedoka i optužene, kao i na činjenicu da Suzana Margareta Brant nije mogla da obmanjuje svedoke, jer je dopustila sestrama i lekarima da je pregledaju, nakon čega je utvrđeno da nije u drugom stanju. Interesantno je da i doktor Šaf u svojim argumentima povodom druge i treće tačke optužbe spominje đavola, ali i konkretne uzroke zločina Suzane Margarete Brant: neuračunljivost („Sinnenlosigkeit“⁵⁷⁷), siromaštvo, strah od gubljenja radnog mesta, impregnatorov odlazak, kao i nemogućnost da ga pronađe, ali i sramotu i prezir okoline. Šafovi dalji argumenti odnose se na zdravstveno stanje deteta za koje se (uprkos naknadnoj obdukciji) ne može tvrditi da je živo došlo na svet, a i ako jeste, ne zna se da li je ubrzo nakon toga preminulo. Interesantno je da se jedino branilac interesuje za ličnost zavodnika („Bösewicht“), optužujući ga za nemoralno iskorišćavanje optužene upotrebom „omamljujućeg sredstva“ poput vina, „lukavo“ je zavodeći i na taj način joj „kradući čast“.⁵⁷⁸ Šaf ukazuje i na dobrotu optužene, kod koje je evidentno da je pre nesrećna nego zla i poročna, pa samim tim pre zaslužuje sažaljenje nego osudu. On zaključuje da ovoj nesrećnoj devojci treba da se ukaže milost izricanjem blaže kazne od smrtno.⁵⁷⁹ S obzirom na priznanje optužene, kao i težinu zločina, s jedne, i činjenicu da je branilac pozvan tek nakon svih saslušanja i okončanja istrage, s druge strane, njegovi argumenti i pokušaji ublažavanja kazne svakako su vredni divljenja, jer pravosudni sistem 18. veka nije ni pružao dodatne mogućnosti za sprovođenje potpune pravde.

Međutim, narator u romanu *Grethen* ne štedi reči ironije i kritike kada je u pitanju figura doktora Šafa. On je predstavljen kao jedan u nizu likova koji su oličenje lošeg sistema i koji po službenoj dužnosti veoma rado otaljavaju posao. Kao osnovni cilj njegove odbrane navodi se izazivanje razumevanja i saosećanja kod sudija uvođenjem tri osnovna argumenta, koja korespondiraju sa tematskim celinama spisa sadržanog u aktima iz procesa: osećaj stida kao motiv za počinjavanje zločina, nesigurnost u pogledu zdravstvenog stanja novorođenčeta i sumnja u priznanje zločina probuđena brojnim

Geschichten der Macht um 1800 : Festschrift für Heinrich Bosse. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, 52. Vidi: Klaus Kastner: *Literatur und Wandel im Rechtsdenken.* Stuttgart: Richard Boorberg Verlag, 1992, 34.

⁵⁷⁷ Up. Birkner, 84.

⁵⁷⁸ Up. *ibid*, 85.

⁵⁷⁹ Up. *ibid*, 86-87.

nedoslednostima u izjavama optužene. Zanimljivo je da je većina argumenata preuzeta iz dokumenata, sa izuzetkom neuračunljivosti na kojoj se u romanu (za razliku od istorijskih izvora) ne insistira. Rut Berger ovu tačku odbrane dodeljuje liku Volkfanga Getea, tačnije njegovim planovima vezanim za dramu o čedomorki: „Nein, auf Zurechnungsfähigkeit würd ich plädieren im Moment der Tat. [...] Zum Beispiel, dass sie das Gefühl hatte, vom Satan Einflüsterungen zu bekommen. Und dass sie mit dem toten Kind auf dem Schoß ausgeruht hat. Ist das nicht das Verhalten einer Wahnsinnigen?“⁵⁸⁰ Narator u epilogu ukazuje na književnu implementaciju ovih argumenata kroz Geteovu dramu o Faustu, kao i kroz niz dela šurm i dranga, čiji su se predstavnici zainteresovali za tu tematiku.⁵⁸¹

Presuda Suzani Margareti Brant, sadržana u aktima iz sudskog procesa, takođe je montirana u roman *Grethen*:

„In peinlichen Untersuchungssachen wider Susannen Margarethen Brandin erkennen wir Bürgermeister und Rath der keyserl. freyen Reichs Statt Franckfurth am Mayn, auf vorgängige umständliche Erforschung und Untersuchung der Sache, geführte Vertheidigung, vorgelegte rechtliche Syndicats-Bedencken, und sorgfältige Erwägung aller Umstände vor recht, daß gedachte Brandtin des an ihrem lebendig zur Welt gebrachten Kinde, nach einiger wiederholter Erkenntnis, vorsätzlich und boshafter weise verübten Mords halber nach Vorschrift der göttl. und weltlichen Gesetzen und zwar ihr zur wohlverdienten Strafe und andern zum abscheunlichen Exempel mit dem Schwert vom Leben zum Tod zu bringen, und dieses Urtheil fordersamt zu vollziehen seye.“⁵⁸²

Rut Berger sve ključne reči ove presude integriše u svoj roman, osavremenjujući samo pravopis i koristeći moderne izraze umesto zastarelih. Tako će u romanu umesto „fordersamt“ stajati „allerschnellstens“, umesto „wider“ biće „gegen“, a „auf vorgängige“ je zamenjeno sa „nach geschehener“.⁵⁸³ Pisar Rost zapisuje i reakciju optužene, a Rut Berger se poslužila tim podacima da opiše Suzanino psihičko stanje kroz predstavu njenog ponašanja: „Nach beschehener Publication des Urtheils, fiel die Inquisitin in eine hefftige Ohnmacht, und nachdem sie sich wieder erholet hatte, bathe sie unter Vergiesung vieler Thränen auch heftigem Hände ringen: Daß ein HochEdler Rath geruhen mögte

⁵⁸⁰ Berger, 395.

⁵⁸¹ Up. *ibid*, 453-456.

⁵⁸² Habermas/ Hommen, 208.

⁵⁸³ Up. Berger, 397-399.

Gnade vor sie zu haben – und ihr in Rücksicht ihrer jungen Jahren das Leben zu schenken.⁵⁸⁴ Rut Berger postupkom ‚osavremenjavanja‘ jezika montira i ovaj deo teksta, pridržavajući se pritom svakog detalja: suza, gestikulacije, kao i spominjanja milosti i mladosti.⁵⁸⁵

I reakcija Suzaninog branioca potiče iz akata – Rost zapisuje da je dr Šaf izjavio kako je sve argumente koje je imao već izneo u svojoj odbrani, tako da „weitere und neue Vertheydigungs Gründe bey zu bringen nicht im Stande seye.“⁵⁸⁶ Ista ta reakcija istaknuta je i u romanu upotrebom indirektnog govora. Razlika je, međutim, evidentna – Rut Berger svom naratoru daje slobodu predstavljanja misli ovog lika, čime se psihološki tumači njegova izjava: „Das hat dem Schaaf gerade noch gefehlt. Zumal es für ein Gnadengesuch gerade mal einen Reichstaler zusätzlich bei der Stadt in Rechnung stellen könnte, wenn’s hochkommt.“⁵⁸⁷ Ovo advokatovo interesovanje i razmišljanje o novčanoj nadoknadi takođe je inspirisano istorijskim izvorima – jedan od priloga aktima iz procesa protiv Suzane Margarete Brant je i potvrda o honoraru doktora Šafa, čija je isplata usledila tri meseca nakon pogubljenja njegove ‚klijentkinje‘.⁵⁸⁸ Potvrda isplate branioca je poslednji unos u dokumentima iz procesa protiv tragične Suzane Margarete Brant.

Izveštaji o izvršenju kazne ukazuju na posebne mere bezbednosti koje su morale da budu sprovedene zbog mnogobrojne publike koja se očekivala tog dana. Navedeno je deset sigurnosnih mera koje su se morale poštovati. Posebno je interesantno spominjanje Erazmusa fon Zenkenberga (jedini put u aktima) u trećoj od deset stavki: „Wird Ein Unterofficier mit 2 Mann vor das Gefängnis des Hrn. arrestati Senkenbergs gestellt – und eher nicht abgedanckt, bis die Execution vorbei- und alles gantz ruhig ist.“⁵⁸⁹ Moguće je da je isticanje imena ove istorijske ličnosti inspirisalo Rut Berger da je integriše u svoje delo.

Poslednje pripreme pred pogubljenje – odeća Suzane Brant, limun i žezlo, poslednja večera – dokazuju da Rut Berger besprekorno prati svaki detalj iz istorijskih izvora. Promena dželata, kao i spomen likova prisutnih u poslednjim trenucima života

⁵⁸⁴ Habermas/ Hommen, 211.

⁵⁸⁵ Up. Berger, 399.

⁵⁸⁶ Habermas/ Hommen, 212.

⁵⁸⁷ Berger, 400.

⁵⁸⁸ Up. Birkner, 126.

⁵⁸⁹ Habermas/ Hommen, 226.

Suzane Brant korespondiraju sa informacijama dostupnim u dokumentima o procesu. Takođe se i molba optužene upućena pisaru Klaudiju u vezi sa poslednjom željom i raspodelom njene zaostavštine nalazi u dokumentima. O neizvršavanju te molbe saznaje se u unosu u kojem se navodi da je Ursula Brant došla po stvari svoje sestre.⁵⁹⁰

Međutim, jedino što je uključeno u radnju romana, a da nije preuzeto sa saslušanja svedoka i optužene, su perle koje Suzana dobija od svog zavodnika na poklon. One će se i nakon samog čina poklanjanja spominjati u romanu – od Suzaninog straha da će ih neko pronaći među njenim stvarima, preko žaljenja što ih nije ponela sa sobom u Majnc, pa sve do nadanja da će novac dobijen od njihove prodaje na kratko pomoći deci Vecelovih da se prehrane. Ali, odakle autorki ideja da integriše te perle u radnju? Postoje dva moguća odgovora na ovo pitanje, pri čemu nije sigurno da se ona međusobno isključuju. Do prvog odgovora se dolazi uočavanjem zapisa u dokumentima, u kojem se navodi spisak ličnih stvari optužene. U ovom skromnom inventaru na poslednjem mestu se navode upravo perle: „4 Schnür weise Perlen“⁵⁹¹. S obzirom na to da je Rut Berger krajnje temeljno istraživala istorijsku građu, sa sigurnošću se može tvrditi da joj ovaj detalj nije promakao. S druge strane, perle se spominju i u prvom delu Geteove tragedije, služeći Faustu, tačnije Mefistu, kao sredstvo zavodjenja Grethen,⁵⁹² tako da se postavlja pitanje: da li je i Gete nakon uvida u akte sa suđenja i sam uočio ovaj predmet među stvarima optužene ili je koincidencija to što se isti komad nakita kasnije spominje u njegovom delu? Intertekstualni odnosi između Geteovog i Bergerinog književnog dela su nesporni, ali je pitanje o poreklu ovog predmeta i dalje otvoreno. Može se pretpostaviti da je autorka u ovom slučaju dobila inspiraciju iz oba izvora – i istorijskog i književnog. Interesantno je i to da ime Margareta potiče od grčke reči *margarites* u značenju ‚perla‘, sa čime je na primer Gete kao erudita morao biti upoznat. Beler ukazuje na to da je upravo iz tog razloga Gete odabrao perle kao sredstvo zavodjenja, navodeći i niz primera iz legendi koje ukazuju na grešnice okićene perlama.⁵⁹³

⁵⁹⁰ Up. Birkner, 124.

⁵⁹¹ Ibid, 125.

⁵⁹² Up. Johann Wolfgang Goethe: *Faust : Der Tragödie Erster Teil*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002, 83.

⁵⁹³ Up. Beller, 38-40.

7. 1. 2 Analiza žanrovskih karakteristika

Odgovor na pitanje da li je roman *Grethen* istorijski bez sumnje je potvrđan. Lampartova četiri kompleksa po kojima se može utvrditi odnos istorijskog i fikcionalnog zadovoljena su u delu Rut Berger do samih detalja. Međutim, napetost u okviru vremenske dimenzije, koja podrazumeva odnos između vremena autora i vremena radnje, prevaziđena je koncentrisanjem naracije na opšteljudske vrednosti i rodne nepravde, čime se izbegavaju moguće paralele sa trenutkom nastanka dela. Interesantno je da je izbor prostora u isto vreme i grad u kome autorka i danas živi, tako da se odabir građe i teme može tumačiti željom da se raskrinka idealizovanje prošlosti i da se čitalac upozna sa ‚istinom‘. Figure, njihova karakterizacija i konstelacija, kao što je u prethodnom poglavlju ukazano, najvećim delom potiču iz podataka prikupljenih autorkinom analizom istorijskih izvora. Uprkos tome, sama psihologija likova (o čemu će biti reči u poglavlju o psihološkom romanu) ukazuje na bezvremene vrednosti i socijalne odnose. Rut Berger vešto bira predstavnike svih socijalnih staleža i grupa, stvarajući finu društvenu pozadinu koja rasvetljava motivaciju i postupke likova. Na taj način autorka uspeva da postigne upravo ono što Monika Fludernik vidi u istorijskom romanu: rekonstrukciju prošlosti. Međutim, s obzirom na rodnu jednodimenzijalnost izvora, ne čudi da je rekonstrukcija u isto vreme i konstrukcija nove istorije – istorije iz ženske perspektive.

Sa sigurnošću može da se tvrdi da je *Grethen* ženski istorijski roman. Osnovna promena istorijsko-književne perspektive leži u preusmeravanju interesovanja sa fikcionalne obrade sudbine Suzane Margarete Brant na njenu ličnost, dakle, umesto Getea i njegovih savremenika u prvi plan se stavlja jedna jednostavna devojka i njen kratki i tragični život. Iako imena poput Zenkenbergovih, Geteovih, Brentanovih ili fon Štokumovih, muškaraca relevantnih za konstituisanje povesti Frankfurta, stoje na pijedestalu istorije ovog grada, Rut Berger polazi za rukom da pokaže kako je sudbina jedne siromašne i ‚beznačajne‘ žene uspela da utiče na živote velikana. Rekonstrukcijom istorije iz novog ugla – ženskog i privatnog – oslikava se psihologija jedne ličnosti, ali i socijalni uslovi koji su diktirali razvoj pojedinca. Rodna nejednakost i nepravda, kao i materijalne poteškoće formiraju put protagonistkinje, koja nije u stanju da se izbori sa svojom determinisanošću.

„Signali istorije“ (po Austu) preplavili su roman Rut Berger, te je signal i ublaženi izraz za količinu istorijskih činjenica i podataka prisutnih u *Grethen*. Konkretni datumi, imena najvećeg broja likova, događaji, socijalna slika doba – analizom izvora samo se utvrđuje neverovatna, krajnje naučna preciznost autorke. Međutim, ona uprkos tome ne pokušava da kreira hroniku, niti njen narator želi da ubedi čitaoca (sa izuzetkom parateksta) u verodostojnost iznesenih podataka.

S druge strane, Aust tvrdi da je za istorijski roman karakteristično naratorovo komentarisanje, što se u romanu *Grethen* pokazalo kao delimično opravdano. Činjenica je da je ovo delo jednoglasnog karaktera – sa izuzetkom direktnog govora figura, niko sem naratora ne dolazi do reči – međutim, sama koncepcija romana nije usmerena ka isticanju narativne instance, već samo ka njenom ukazivanju na događaje i njihovom ironičnom posmatranju. Pripovedačevo konkretizovanje „praznih mesta“ u ovom slučaju podrazumeva oživljavanje akata uvođenjem novih perspektiva i psihološke dimenzije. Realističko-istorijska nota ovog romana i dalje ne ukazuje na povezivanje istorije i sadašnjosti, već samo na rekonstrukciju prošlosti sa ciljem estetskog užitka čitaoca, kao i da bi se stekao u uvid u istorijski položaj žene.

Primenom Niningovih kriterijuma na analizu *Grethen* kao istorijskog romana može se dobiti jasnija slika o žanrovskim karakteristikama ovog dela. Kao što je na to ukazano u prethodnom poglavlju, roman Rut Berger obiluje referencama vezanim za istorijsku građu i izvore. Na taj način se (kada je u pitanju paradigmatički kriterijum) *Grethen* bez ikakve sumnje može najvećim svojim delom okarakterisati kao *heteroreferentni* istorijski roman. Međutim, kao što Nining ističe, to ne znači da u njemu ne dolazi do interferencije sa autoreferentnim pravcem, prvenstveno dodavanjem naratorovih tumačenja date istorijske građe u vidu ironičnih zapažanja, kao i mogućih intencionalnih odstupanja od izvora. Varijabilnost u odnosima dominantnosti, iako prisutna, u većini slučajeva ide u korist heteroreferentnosti.

Ako se kod sintagmatsko-formalne grupe kriterijuma poštuje Niningov predlog posmatranja vremena u vidu skale, onda se sa sigurnošću može tvrditi da je roman *Grethen* orijentisan ka prošlosti. Ovo se postiže stavljanjem akcenta na nivo diegeze, u kojem je usmerenje ka prošlosti u potpunosti sprovedeno. Međutim, kako je u dosadašnjem tekstu već naglašeno, signali naratora, dakle, komentari poreklom iz

egzegeze, svakako uslovljavaju prekide u orijentaciji ka prošlosti, onemogućavajući na taj način pozicioniranje ovog dela na sam početak predložene skale. S druge strane, prikazivanje vremena uslovljava oscilacije i otežano klasifikovanje romana Rut Berger. Već spomenuta anahrona struktura sa početka pripovedanja, koja se kasnije zamenjuje linearno-hronološkom, čini roman *Grethen* određenim vidom prelazne forme istorijskog romana. Međutim, kao što je već naglašeno, anahronija je uslovljena željom da se ispoštuje struktura istorijskih dokumenata, koji predstavljaju rekonstrukciju zločina, ali ne i njegovu hronologiju.

Naratološkom analizom (vidi 2. poglavlje) utvrđena je raznovrsnost narativnih tehnika, ali i smenjivanje nulte i interne fokalizacije. Interferencija teksta naratora i teksta figura koja karakteriše pripovedanje u *Grethen* otežava pozicioniranje ovog dela na Niningovu skalu opsega između narativne fikcionalizacije i diskursno-ekspozicionog posredovanja. S obzirom na dominaciju glasa naratora, roman Rut Berger svakako naginje ka posredničkom delu skale, ali ga upravo konstantna tekstualna interferencija sprečava da bude na samom njenom kraju.

Analizom nivoa komunikacije, ali i istorijske građe, u *Grethen* se može uvideti tendencija da se istorija ekstradiegetičkim tematizovanjem prikaže što autentičnije. Ova tvrdnja se može potkrepiti posmatranjem dominacije nulte fokalizacije, kao i razlikovanjem nivoa diegeze i egzegeze, do čije interferencije ne dolazi ni u jednom trenutku. Urušavanje iluzije nije prisutno kroz radnju romana, jer likovi ne uspevaju da kritički sagledaju svoje postupke, da „ispadnu“ iz svojih funkcija i uloga, već pripovedačka instanca „kontroluje“ fikcionalnost.

Psihoistorijskim pristupom⁵⁹⁴ mogu se ostvariti neverovatni rezultati po pitanju kreiranja psihograma istorijskih ličnosti. U *Grethen* se posebna pažnja može posvetiti Volfgangu Geteu, jer njegova autobiografija pruža višestruke mogućnosti tumačenja, pri čemu se Rut Berger odlučuje za karakterizaciju ove istorijske ličnosti poigravanjem sa njenim komentarima, a često i njihovim izvrtanjem. Manija veličine, kojom se u savremenijim književnim i književno-istorijskim pristupima etiketira Gete, u romanu Rut

⁵⁹⁴ Peter Levenberg psihoistoriju ističe kao najmoćniji pristup istoriji, jer s jedne strane uključuje emocionalni i subjektivni senzibilitet posmatrača, dok s druge strane obogaćuje posmatranje političkih, socijalnih i kulturološko-intelektualnih događaja percepcijom latentnih ili nesvesnih tema, stila, sadržina i konflikata. Up. Peter Loewenberg: *Decoding the Past : The Psychohistorical Approach*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

Berger dobija novu dimenziju: narcisoidnost je praćena notom nesigurnosti, kako na privatnom, tako i na stvaralaćkom polju. Bezgranično samovelicanje podstaknuto nesebićnom hvalom od strane roditelja u ovom liku se demonstrira kroz naznake narcisoidne lićnosti (vidi poglavlje 6. 2. 3). Međutim, interesantno je da Rut Berger kao izvor za karakterizaciju koristi Geteovu autobiografiju, napisanu u poznim godinama, dok lik Volfganga Getea prikazuje u mladalaćkim danima. Na taj naćin nastaje raskol između teksta iskusnog pisca, svesnog svojih uspeha i postignuća, i mladića na zaćetku karijere koji, montiranjem delova iz autobiografije, ,pati‘ od iste velićine kao njegov istorijski ,dvojniki. Prevazilaženje ove nekonzistentnosti postiže se upravo uvođenjem traćka sumnje u mogućnosti lika Volfganga, prvenstveno naratorovim ironizovanjem njegovih intelektualnih sposobnosti (problemi na studijama), ali i brojnim diskusijama sa figurama Kornelije i Georga Šlosera, koje u više navrata osporavaju njegovu samouverenost i dovode u pitanje realizaciju njegovog književnog plana o Faustu. Autorka na taj naćin prevazilazi starosni jaz između istorijskog i fikcionalnog, a u isto vreme relativizuje grandioznost ove lićnosti.

S druge strane, lik Suzane Brant rekonstruisan je iskljućivo iz dokumenata, u kojima se ćak ni ne navode njene reći, već ih pisar preprićava. Međutim, Rut Berger polazi za rukom da na osnovu ovih krajnje jednoobraznih i monoperspektivnih izjava stvori višedimenzionalni lik obogaćen psihološkom notom ispunjenom snovima, nadanjima, željama i strahovima. Iz tog razloga se Suzanin ,moralni pad‘ može tumaćiti iz perspektive seksualnosti, polja na kome ova životno neiskusna figura pokućava da zadovolji svoje potisnute porive, da prevaziće socijalna ogranićenja. Lik Suzane Brant se karakteriće kao individua spremna za promene, jer on krći zabrane suprotstavljajući se autoritetu, ali i nedovoljno jak da svoje namere sprovede do kraja. Interpersonalni odnosi u okviru njene porodice (vidi poglavlje 6. 2. 2) oslikavaju društveno urećenje zasnovano na denuncijaciji, lićnim koristima i socijalnim vezama, društvo koje ne podnosi pobune i funkcioniće po principu jednolićnosti i zabrane. Iz tog razloga roman *Grethen* potvrćuje Goldmanovu tvrdnju da kulturoloćke tvorevine, dovedene u vezu sa odrećenim socijalnim i istorijskim realnostima, u znatnoj meri sadrće elemente datih realnosti.⁵⁹⁵

⁵⁹⁵ Up. Lucien Goldmann: *Die Soziologie der Literatur : Stand und Methodenprobleme*. In: J. Bark (Hg.): *Literatursoziologie*. Band 1: *Begriff und Methodik*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1974, 105-106.

7.2 Roman o zločinu

Pojam kriminalističke literature obuhvata čitavu paletu podvrsta, od klasika kao što su Edgar Alan Po i Artur Konan Dojl, pa sve do savremenih, uglavnom trivijalnih kriminalističkih romana. Međutim, u nemačkom jeziku postoji poseban termin za književna dela koja opisuju poreklo, dejstvo i smisao zločina, a samim tim i tragičnost ljudske egzistencije: *Verbrechensliteratur/ Verbrechenstichtung*, odnosno književna dela o zločinu. U centru interesovanja stoji počinitelj, koji je u isto vreme i žrtva društvenih prilika.

Kriminalistički romani (nem. *Kriminalromane*) tematizuju zločin, najčešće ubistvo, kao i razjašnjenje pitanja vezanih za taj čin. U prvom planu je otkrivanje identiteta počinioca, njegovih motiva i toka izvršenja zločina. Definicija ovog žanra, kao i kriterijumi za njegovo razgraničenje od ‚nekriminalističkih‘ romana, nisu dovoljno precizni, jer postoje mnoga dela koja tematizuju zločin, ali se ne mogu označiti kao kriminalistička. Zirbaum navodi da je pored samog tematizovanja zločina veoma važan i način na koji autor čitaocu predstavlja slučaj, kako postavlja pitanja, stvara napetost i daje odgovore.⁵⁹⁶ Peter Nuser pojam kriminalističke literature (kriminalistički roman, kriminalistička pripovetka) posmatra kao hiperonim za mnoštvo podvrsta, između ostalog i za pojam literature o zločinu.⁵⁹⁷

Karakteristika savremenog nemačkog kriminalističkog romana je opšta prisutnost društvene kritike, pri čemu i sam zločin sadrži socijalnu komponentu: korupcija vlasti i političara, problem stranaca i slično.⁵⁹⁸ Pored društvene kritike, kriminalistički romani spisateljica orijentišu se ka ženskoj problematici. Kriminalistički romani autorki iz '80-ih i '90-ih godina dvadesetog veka okreću se ka ženskoj publici – one pišu za žene i o ženama. Ženske figure zauzimaju centralnu poziciju, portretisane su kao snažne i pozitivne.⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ Up. Ulrich Suerbaum: *Kriminalroman*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009, 438.

⁵⁹⁷ Up. Peter Nuser: *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler, 1980, 1.

⁵⁹⁸ Up. Ulrich Suerbaum: *Krimi : Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984, 201-202.

⁵⁹⁹ Up. Evelyne Keitel: *Dem Verbrechen auf der Spur : Kriminalromane von Frauen für Frauen*. In: Hiltrud Gnüg/ Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte : Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1999, 185-186.

Gerber na primeru romana *Zločin i kazna* Fjodora Dostojevskog ukazuje na postojanje dela koja tematizuju zločin, ali se ne mogu žanrovski odrediti kao kriminalistički roman. On ih označava terminom ‚književna dela o zločinu‘ (nem. *Verbrechensdichtung*). Gerber slikovito pravi razliku između kriminalističkog romana i romana o zločinu: „Der Kriminalroman ist kastrierte Verbrechensdichtung.“⁶⁰⁰ Kod Gerbera se, za razliku od Nusera, pre može govoriti da je književnost o zločinu hiperonim, pod koji potpada i kriminalistički roman. Literatura o zločinu istražuje poreklo, dejstvo i smisao samog zločina, a samim tim i tragičnost ljudske egzistencije, dok kriminalistički roman živi od ‚lovljenja‘ ubice, što se opravdava time da je zločinac uvek loš i opak.⁶⁰¹ S druge strane, roman o zločinu se ne posvećuje lošim i opakim ljudima, čija osuda bi se mogla opravdati tim njihovima karakteristikama.

Iako Gerberov pojam „književnih dela o zločinu“ nije dovoljno žanrovski niti teorijski opisan i definisan, njegovo kratko objašnjenje ovog fenomena upućuje prvenstveno na tematske karakteristike dela koja se mogu pod njega podvesti. U slučaju romana *Grethen* već reč u podnaslovu („Kriminalfall“) signalizira prisustvo kriminogenih faktora u radnji, ali i moguće krivično gonjenje počinitelja zločina.

Anahroni početak pripovedanja služi otklanjanju napetosti koja bi mogla da nastane zbog neznanja o vrsti zločina, ali i o identitetu samog počinitelja – prijava Suzane Brant zbog potencijalnog čedomorstva predstavlja inicijalno razjašnjenje svih mogućih sumnji ili nadanja u drugačiji ishod radnje. Iz tog razloga se roman *Grethen* u samom korenu razlikuje od ustaljene šeme kriminalističkih romana, čija svrha jeste održavanje napetosti i budnosti čitaoca do konačnog razrešenja zločina.

U drugom poglavlju uvodi se na početku pripovedanja spomenuta Suzana Brant, inicijalno okarakterisana kao jednostavna, vesela mlada žena. U ovom trenutku se budi napetost kod čitaoca romana, on priželjkuje spoznaju koja će mu pomoći da poveže kontrastne karakterizacije ovog lika: bezbrižnost i simpatičnost, s jedne, a optužba za strašni zločin, s druge strane. Rut Berger se odlučuje, kako je već spomenuto u prethodnim poglavljima, za uzročno-posledično povezivanje pojedinačnih događaja. Ovim postupkom se čitalac postepeno uvodi u sagledavanje predistorije likova, njihovih

⁶⁰⁰ Richard Gerber: *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman : Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhelm Fink, 1998, 75.

⁶⁰¹ Up. *ibid*, 79.

konstelacija, psihologiju lika Suzane Brant, u njenu motivaciju, planiranje zločina i njegovo izvršenje. Druga polovina radnje izlazi iz okvira romana o zločinu: istraga, presuda i pogubljenje kao posledice prethodnih odluka i postupaka samo zaokružuju život glavne figure u celokupnu priču.

Predistorija likova i njihovi interpersonalni odnosi u velikoj meri rasvetljavaju i psihologiju figure Suzane Brant, ali i njenu motivaciju za počinjenje zločina. Kao što je analizirano u poglavlju 6. 2. 2, zahladneli odnosi između članova porodice Brant posledica su više faktora: velikih starosnih razlika između Suzane i brata i sestara, nejednakosti u raspodeli kapitala i moći/ uticaja na društvenim poljima, kao i konfesionalne različitosti (u slučaju Dorete Hehtel). S druge strane, psihološka razilaženja nastupaju Suzaninom neozbiljnošću na radnim mestima, sa kojih je ili bila otpuštena ili ih je svojevoljno napustila. Najproblematičniji odnos je između Suzane i Ursule, a podstaknut je spoljašnjim faktorom – strahom starije sestre od javnog prezira i socijalne nepriznatosti. S druge strane, moguća zavist dodatni je psihološki element koji je motiviše na otuđenje. Suzanina svest o po nju nepovoljnim porodičnim odnosima jedan je od ključnih razloga njene odluke da sama prolazi kroz teške trenutke.

Psihogram Suzane Brant, o kome će biti reči i u sledećem poglavlju, u potpunosti korespondira sa ciljem romana o zločinu: traženje izvora nedela (u ovom slučaju se teško može govoriti o ‚zlu‘) u psihologiji lika otvara mogućnosti sažaljevanja zločinca i njegovu tragičnost i determinisanost. Osnovna Suzanina karakteristika, koja se može navesti kao razlog njenog moralnog pada, jeste impulsivnost. Stupanje u seksualni odnos sa potpunim strancem uslovljen je manjkom njene samokontrole, čija je cena u ovom slučaju njen život. Osećaj griže savesti, za koji se buđenje habitusa može navesti kao osnovni razlog (vidi poglavlje 6. 2. 1), posledica je dva faktora: sramote pred samom sobom i straha da će njeni postupci biti otkriveni, dakle, socijalno prezreni. U Suzaninom liku je uočljivo da je upuštanje u seksualni odnos već prvi ‚zločin‘ koji ona sebi prebacuje, a u isto vreme ga i potiskuje, u nadi da će ‚zataškavanjem‘ dokaza moći da prevaziđe osećaj krivice. Međutim, sučeljavanje sa posledicama pogrešnih odluka odstupa od njenog prvobitnog plana.

Suzana je posle određenog vremena nesumnjivo svesna trudnoće i osuđena na samostalnu borbu protiv socijalnog prezira i optužbi. Već spomenuti nepovoljni

interpersonalni odnosi unutar porodice Brant predestiniraju Suzanu da se koristi lažima i obmanama u cilju očuvanja uzdrmane socijalne koegzistencije, kao i same egzistencije. „Koren zla“ u romanu Rut Berger leži u užem i širem socijalnom okruženju, a ne prvenstveno u liku Suzane Brant. Ona se od samog početka širenja glasina o njenoj trudnoći pretvara iz aktivnog u pasivan lik, čija dinamičnost zamire sve do trenutka izvršavanja čedomorstva. Žena kao žrtva socijalne nepravde svakako ne korespondira sa slikom žene u savremenim ženskim (kriminalističkim) romanima, ali je Suzana, s obzirom na vreme radnje, u potpunosti realistično portretisana. Rut Berger uzima u obzir sve zakonske, socijalne i privatne mogućnosti ženskih individua, ne demonizujući, ali ni ne idealizujući svoju protagonistkinju.

Karakteristika romana o zločinu svakako bi bila osmišljavanje zločina – u slučaju *Grethen* može se, uprkos naratorovoj naklonosti figuri Suzane Brant, govoriti o ubistvu sa predumišljajem. Motivacija za planiranje zločina ponovo leži u socijalnoj netrpeljivosti i izolaciji u kojoj se nalazi Suzana, započinje mislima o samoubistvu (vidi poglavlje 3. 2. 1. 1), a eskalira samim činom čedomorstva. Suzanin predumišljaj ne podrazumeva detaljno osmišljavanje oružja, mesta i vremena, jer joj data situacija ne omogućava da unapred planira te elemente. Međutim, njeno insistiranje na zadržavanju u gostionici *Kod jednoroga*, osim materijalne koristi koju ima od toga, svakako je uslovljeno i željom da ostane na poznatom prostoru, na kome bi bila u mogućnosti da sprovede i prikrije svoj zločin: „Sie muss noch froh sein, dass es sie jetzt und hier erwischt, in dem großen Haus, wo sie sich verbergen kann. Sie muss jedenfalls hier bleiben, bis es vorbei ist.“⁶⁰²

Uprkos negiranju predumišljaja u toku prvih saslušanja, Suzana priznaje da nikog nije zvala u pomoć u toku porođaja, kao i da je sprečila svoje novorođenče da se oglasi. Ona prvenstveno zataškava trudnoću kao zločin, a ne čedomorstvo, jer sve do momenta sučeljavanja sa lešom deteta, prisutan je utisak da je Suzana zabrinuta zbog prezira uslovljenog drugim stanjem, a ne zbog ubistva, čijih posledica nije u potpunosti ni svesna do tog trenutka: „Nur vorsichtig jetzt, denkt die Susann. Sie darf um Gottes willen nicht

⁶⁰² Berger, 240-241.

verraten, dass sie von dem Kind in ihrem Bauch wusste und dass sie es böswillig verheimlicht hat.“⁶⁰³

Iako postoji predumišljaj, sam čin izvršenja čedomorstva, tačnije rekonstrukcija tog čina za vreme saslušanja, ne odaje utisak osmišljenog plana, već mentalne rastrojenosti i očaja. Suzanina priznanja variraju od saslušanja do saslušanja, što ukazuje na njenu neuračunljivost u toku izvršenja zločina. Izgled velikog broja povreda koje su autopsijom uočene na lešu njenog deteta veoma se često ne podudara sa Suzaninim opisivanjem njihovog nastanka. Ajduković/ Pečnik smatraju da „strukturalni“ faktori, izazvani određenim okidačem, mogu da dovedu do zlostavljanja deteta, koje može biti fizičke i/ ili psihičke prirode.⁶⁰⁴ U slučaju Suzane Brant bi strukturalni faktori bili siromaštvo i neželjenost deteta, a okidač otkaz zbog kog je baš tog dana trebalo da napusti gostionicu. Kao mogući načini ozleđivanja deteta navode se makaze, davljenje, bacanje u posudu sa staklom i udaranje detetove glave o zid – ‚oružja‘ ili *modus operandi* koji ukazuju na korišćenje date prilike, a ne na dugoročno planiranje.

Makaze su najsporniji predmet u istrazi protiv Suzane Brant, jer je to jedini detalj iz njenih iskaza, na čijem povlačenju iz zapisnika ona naknadno insistira. Makaze bi takođe predstavljale jedino oruđe koje bi ukazivalo na predumišljaj, jer ih Suzana nosi sa sobom kada oseća blizinu porođaja: „Zugleich fühlt sie aber auch, ob sie ihr Nähsäckchen bei sich hat mit der Schere, falls sie eine Nabelschnur abzuschneiden hat [...]“.⁶⁰⁵ I u ovom slučaju se mora ukazati na predumišljaj kod skrivanja trudnoće i porođaja, a ne čedomorstva – naratorovo prikazivanje Suzaninih misli svedoči o njenoj zabrinutosti za presecanje pupčane vrpce, a ne sakaćenje ili usmrćivanje deteta. U toku prvog saslušanja Suzana se odlučuje na prećutkivanje događaja sa makazama, plašeći se da bi to bio dokaz njene krivice: „Die Nabelschnur. Die Schere, von der niemand wissen soll. Die sie eigens mitgenommen hat, um die Nabelschnur abzuschneiden.“⁶⁰⁶ Drugo saslušanje, koje sledi nakon Suzaninog suočavanja sa lešom deteta, oslikava njeno mentalno stanje zbunjenosti, griže savesti, a na kraju i spoznaje težine svojih postupaka. Ona spominje makaze, koje je na neki način progone od samog početka, pritom krajnje nepotrebno, jer rane o kojima je

⁶⁰³ Berger, 317.

⁶⁰⁴ Up. Marina Ajduković/ Ninoslava Pečnik: *Zlostavljanje i zanemarivanje djece u obitelji*. U: *Revija za socijalnu politiku* I/ 3 (1994), 272.

⁶⁰⁵ Berger, 242.

⁶⁰⁶ Ibid, 319-320.

reč nisu ubodne: „Indem sie nämlich plötzlich (hört, hört) von Scheren, Messern oder spitzen Gegenständen redet, mit denen sie das Kind *nicht* verletzt habe – was ihr allerdings gar niemand vorgeworfen hatte.“⁶⁰⁷ Makaze se u četvrtom saslušanju spominju kao posebna tačka istrage: „Da kommt nun auch die Schere zur Sprache. Die Inquisitin gibt inzwischen zu, damit die Nabelschnur abgeschnitten zu haben.“⁶⁰⁸ Posebno interesovanje za ovaj predmet probuđeno je kod ispitivača nakon saznanja da ga je optužena poklonila čuvarci u zatvoru. Vrhunac Suzaninog očajja nastupa priznanjem da je upravo tim makazama nudila svom detetu: „Ja, sie habe das Kind auch mit der Schere verletzt. [...] Damit es verblute.“⁶⁰⁹ Ovaj iskaz, u svojoj suštini krajnje nekonzistentan, posledica je Suzanine psihičke predaje, odustajanja od borbe i nedostatka želje da dela u sopstvenu korist. Poslednji pomen ovog predmeta usleđuje na poslednjem saslušanju na kome Suzana, na savet svog advokata, potvrđuje sve što je ranije govorila, ali moli da se korišćenje makaza u potpunosti povuče iz opisa njenog zločina.⁶¹⁰ Interesantno je da je za Suzanu, nakon priznanja svih strašnih dela koja je počinila svom novorođenčetu, upravo ovaj predmet od tako velikog značaja. Njen zahtev se može protumačiti kao potreba da konačno iskaže dugo potiskivanu i tajenu istinu, da umiri sopstvenu savest, sa kojom mesecima pokušava da se izbori.

Gušenje deteta Suzana objašnjava potrebom da ga utiša, da na taj način spreči otkrivanje svog zločina. Karl Gustav Jung veruje da žena majka, koja simbolizuje plodnost, negu i podršku, u slučaju odsustva oca simbolizuje i trovanje, gušenje, trajno onesposobljavanje tuđeg rasta.⁶¹¹ Davljenje se u psihopatologiji posmatra kao *modus operandi* sadista, koji uživaju da posmatraju kako se život gasi iz očiju žrtve, a vezuje se prvenstveno za seksualne zločine.⁶¹² U slučaju Suzane Brant, odluka za ovaj način izvršenja ubistva prvenstveno je motivisana njegovom efikasnošću, čime se sprečava moguće alarmiranje svedoka. S druge strane, optužena u toku drugog saslušanja,

⁶⁰⁷ Berger, 327-328.

⁶⁰⁸ Ibid, 364.

⁶⁰⁹ Ibid.

⁶¹⁰ Up. ibid, 388.

⁶¹¹ Up. Maksim Santini: *Jungovi tipovi ženskog identiteta*.

<http://www.orderoflove.com/potrebno/seminarski/7.JUNOVSKI%20TIPOVI%20ZENSKOG%20I%20IDENTITETA.pdf> (1. 4. 2013).

⁶¹² Up. Bradley R. Johnson/ Judith V. Becker: *Natural Born Killers? : The Development of the Sexually Sadistic Serial Killer*. In: *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law* 25/ 3 (1997), 342.

prisećajući se događaja od kobnog dana, u formi doživljenog unutrašnjeg govora preispituje svoje postupke i odluke: „War das denn wirklich sie, die Furie?“⁶¹³ Poređenje sa boginjom osвете (pritom je teško zamisliti da lik neuke Suzane Brant poseduje znanje o značenju reči ‚furija‘) otvara novu dimenziju sagledavanja zločina: čedomorstvo se izvršava iz osвете, a motivisano je napuštenošću od strane impregnatora i izolacijom iz društva.

Propratne povrede deteta, nastale bacanjem njegovog leša u posudu sa staklom, ispuštanjem iz ruku pri nošenju u štalu, kao i moguće udaranje njegove glave o zid štale, posledica su neuračunljivosti Suzane Brant i svakako se ne mogu pripisati njenoj nameri ili predumišljaju. Peter Andre Alt u svojoj studiji *Estetika zla* analizira različite književne i kulturološke pristupe ovom fenomenu. On ukazuje na to da se u književnim tekstovima (prevashodno s kraja 19. veka) simptom mentalnog rastrojstva konstantno ponavlja kao osnovni razlog zločina.⁶¹⁴ Neuračunljivost je jedno od osnovnih opravdanja čedomorki u književnim delima šturm i dranga, ali se spominje i u debatama koje su se vodile o ovom fenomenu u drugoj polovini 18. veka, a kasnije rezultirale ukidanjem smrtne kazne.⁶¹⁵

Suzanin beg u Majnc može se posmatrati kao postupak krivca koji ne želi da bude uhapšen, ali i individue koja nije svesna težine svog zločina. S obzirom na Suzanin naivni povratak u Frankfurt (vidi poglavlja 3. 2. 1. 2 i 6. 2. 1), pre se može govoriti o njenom potiskivanju čedomorstva i poverenju u sestre.

Roman Rut Berger nije koncipiran u svrhu predstavljanja samog zločina niti demonizovanja počiniteljke, već demonstriranja faktora koji od jedne krajnje jednostavne i bezbrižne devojke stvaraju čedomorku. Motivacija Suzane Brant, njeni postupci i odluke, posledica su kompleksnih socijalno-psiholoških odnosa koji rezultiraju ubistvom. Uprkos tome, autorka uspeva da se izbori za razumevanje i sažaljenje prema protagonistkinji, relativizujući njenu odgovornost i tražeći krivce u malo širem kontekstu radnje i interpersonalnih odnosa.

⁶¹³ Berger, 325.

⁶¹⁴ Up. Alt, 352.

⁶¹⁵ Up. Berger, 454-455. Vidi: Matthias Luserke-Jaqui: *Medea : Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2002, 163-179.

7.3 Psihološki roman

Psihološki roman (nem. *psychologischer Roman*) je tip proznog romana u kome u prvom planu stoji prikaz i analiza duševnih momenata. Spoljna radnja ne igra ključnu ulogu, već je od većeg značaja njen uticaj na ‚unutrašnji život‘ likova, čija se osećanja, razmišljanja i motivacija posmatraju i prikazuju. U leksikonima književno-istorijskih i književno-teorijskih pojmova se sa pravom ističe da većina romana insistira upravo na predstavljanju psihe likova, tako da je ova žanrovska oznaka prilično rasprostranjena i nekonkretna.⁶¹⁶ Anc smatra da je sama književnost psihologija, te da je to što čitamo uvek književna psihologija tj. psihologija književnosti (nem. *Literaturpsychologie*).⁶¹⁷

Međutim, ako se posmatra psihološki roman u užem smislu, onda svakako treba da se insistira na detaljnoj analizi književnih likova: psihološki roman mora da poseduje barem jedan lik koji nije tipiziran, već čiji je karakter detaljno prikazan kao individualan, pogodan za tumačenje. Kod analize psihološkog romana ključnu ulogu treba da igra i naratološka analiza: da li se misli likova i njihova osećanja prikazuju iz naratorove perspektive ili je u pitanju prevashodno interna/ eksterna fokalizacija? Da li je pripovedač homo- ili heterodiegetički? Koje tehnike prezentovanja govora i misli preovlađuju?

U *Feminističkoj enciklopediji nemačke književnosti* naglašava se da je nakon epohe realizma, u kojoj je psihološki roman etabliran, upravo zahvaljujući Frojdovoj psihoanalizi on ponovo oživljen u prvoj polovini 20. veka. Takođe je kod tumačenja psihološkog romana od velikog značaja interpretiranje figura u okviru interpersonalnih odnosa i socijalnog okruženja, jer se ispitivanjem ovih aspekata dolazi do dubljeg i bogatijeg značenja.⁶¹⁸

⁶¹⁶ Vidi: Schweikle/ Schweikle, 370; Wilpert, 649-650.

⁶¹⁷ Up. Thomas Anz: *Möglichkeiten und Praktiken der Integration psychoanalytischen Wissens in die Literaturwissenschaften : Versuch einer Systematisierung*. In: Beate Burtscher-Bechter/ Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck: Studien Verlag, 2001, 42.

⁶¹⁸ Up. Barbara Frantz: *Psychological Novel*. In: Friederike Eigler/ Susanne Kord (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press, 1997, 372-373. Psihoanalizi se često zamera zapostavljanje ili ignorisanje socijalno-istorijskih faktora. Šenau na ovu primedbu odgovara ukazivanjem na varijabilne i konstantne elemente u psihoanalitičkoj interpretaciji. Up. Walter Schönau: *Zum Problem der Unterscheidung variabler und konstanter Elemente in der psychoanalytischen Interpretation*. In: Johannes Cremerius et al. (Hg.): *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, 11-23.

Odrednica ‚psihološki roman‘, iako neprisutna u paratekstu *Grethen*, definiše ovo delo od samog početka, popunjavanjem ‚praznina‘ u istorijskoj građi. U poglavlju 7. 1. 2 ukazano je na odlike romana Rut Berger kao istorijskog, kao i na njenu detaljnu analizu istorijskih izvora. Međutim, upravo je psihološka dimenzija ovog dela ono što ga razlikuje od hronike ili puke prezentacije autorkinog poznavanje povesti. Psihološke karakteristike prisutne su u prikazivanju prostora, poigravanju sa vremenom, u radnji, narativnim tehnikama i odabiru određene narativne instance, ali se prvenstveno ogledaju u karakterizaciji i konstelaciji figura.

Psihološke karakteristike **prostora** vidljive su u samoj selekciji pojedinih mesta i delova prostora. Narator stavlja akcenat i lokalizuje svoje pripovedanje prvenstveno u zatvoreni prostor: gostionica, domovi figura, ordinacije (vidi poglavlje 3. 2. 1. 1). Sama selekcija konkretnih delova prostora i mesta radnje uslovljena je istorijskim izvorima, ali se njegoova povezanost sa psihologijom figura, kao i značenjem datih lokacija, može tumačiti iz žanrovske perspektive psihološkog romana. Insistiranje na zatvorenom prostoru ukazuje na koncentraciju radnje na privatnu sferu, time što se akcenat stavlja na dešavanja ‚iza četiri zida‘, skriveno od očiju javnosti. Određeni zatvoreni prostori (poput gostionice *Kod jednoroga*) dele se na delove koji u tumačenju psihologije lika Suzane Brant igraju značajnu ulogu. Janova soba, jedna od brojnih u okviru gostionice, opisana kao skućena i skromno nameštena, ‚aktivira‘ Suzaninu seksualnost, što se može tumačiti kao mogućnost duševnog i telesnog oslobađanja protagonistkinje uslovljenog sigurnošću zatvorenog prostora. S druge strane, Suzana se u svojoj sobi ne oseća zaštićeno, jer je deli sa kolegicom, čije prisustvo ugrožava njenu slobodu. Međutim, prikazivanje prostora mora se sagledati kroz analizu konstelacije likova prisutnih u njemu, s jedne, ali i razvoja događaja, s druge strane. Ojačanim idom i njegovom trenutnom pobedom nad superegom, Suzanin osećaj nesputanosti ogleda se u ‚vladavini‘ nad prostorom, u slobodi kretanja u njemu i u neograničenoj kontroli nad njim.⁶¹⁹ S druge strane, nakon prevage superega, nakon aktiviranja socijalnih mehanizama u Suzani, ona gubi na samouverenosti

⁶¹⁹ Id i superego ne posmatraju se kao pozitivna i negativna strana, već kao opšteprisutne instance svakog psihičkog aparata. Poteškoće nastaju samo kada se one ne nalaze u ravnoteži, već jedna potiskuje drugu. Superego se može posmatrati kao apsolutistički vladar, tako da njegovo intenzivno prisustvo može dovesti do beskrupuloznih radnji poput ubistva. Sa druge strane, seksualni nagoni i da su prisutni od rođenja, imuni na sve društvene i istorijske promene, nepromenljivi i besmrtni. Up. Henk de Berg: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Tübingen/ Basel: A. Francke, 2005, 61-63, 67.

u prostoru. Povlačenje u sebe, na skrivena mesta, kao i javljanje osećaja krivice i sramote, psihološka su reakcija na preteći karakter prostora, koji joj postepeno postaje sve nenaklonjeniji.

Otvoreni prostori (vidi poglavlje 3. 2. 1. 2) imaju dvojaku funkciju: područja kretanja i ciljni prostori bega, dakle, moguća utočišta. U slučaju kretanja figura kroz prostor – najčešće su to ulice i trgovi – uočava se njegov doprinos nesmetanom prikazivanju misli i osećanja figura (na primer Brentanova noćna šetnja). Na taj način prostor preuzima funkciju pomagača likovima, omogućavajući im koncentraciju na svoje unutrašnje sadržaje, a čitaocu pruža uvid u njihovu psihologiju. S druge strane, Majnc kao ciljni prostor Suzane Brant otvara ovoj figuri mogućnost skrivanja ‚na otvorenom‘, priliku da se nesmetano suoči sa svojim razmišljanjima bez osećaja zatvorenosti i skućenosti. Međutim, u slučaju ovog lika uviđa se nemogućnost samosučeljavanja, kao i psihička zavisnost o drugima, te njen povratak u Frankfurt može da se tumači kao nedostatak samostalnosti i psihičke spremnosti da se odupre osećaju krivice.

Pojam granice, analiziran kao prelaz između topografske suprotstavljenosti prostora Frankfurta i prostora Majnc (vidi poglavlje 3. 2. 1. 2), igra važnu ulogu i u tumačenju psiholoških aspekata romana *Grethen*. Suzanin izlazak van zidova Frankfurta predstavlja u isto vreme i njeno ubeđenje da prelazi u prostor sigurnosti i spasa, a povratak, kao što je već napomenuto, njeno pasivno prihvatanje (u određenoj meri nenadanog) hapšenja. Međutim, problematika same granice posebno je interesantna za tumačenje naivnosti Suzane Brant, kao i njene neupućenosti u moguće posledice određenih interpersonalnih odnosa. Napuštanje Frankfurta bez konkretnog plana, kao i sa nedovoljnim kapitalom uz pomoć kojeg bi prevazišla period nezaposlenosti, ukazuje na Suzanino životno neiskustvo kao posledicu navike da se oslanja na starije sestre. S druge strane, vera u ostvarenje uspeha na nepoznatom prostoru ukazuje na naivnost i nedovoljnu zrelost ove figure, koja nije u stanju da predvidi moguće ishode svojih postupaka, niti da se samostalno izbori za svoje ciljeve.

Prikazivanje **vremena** u *Grethen*, velikim delom zasnovano na poigravanju analepsama i prolepsama, varijacijama u narativnom tempu i frekventnosti, umnogome doprinosi sagledavanju karakteristika ovog književnog dela kao psihološkog. Uzročno-posledična koncepcija romana, sačinjena prvenstveno po principu analeptičkih prolepsi,

ukazuje na interesovanje naratora za moguće transformacije u psihologiji lika Suzane Brant. Započinjući pripovedanje Ursulinom prijavom, on stvara očekivanja kod čitaoca, koja ne korespondiraju sa inicijalnim uvođenjem Suzanine figure. Jaz između vremena prvog i drugog poglavlja u isto vreme predstavlja sukobljenost naratorove karakterizacije protagonistkinje i karakterizacije koja potiče od drugih likova, tačnije od njene sestre Ursule. Iz tog razloga se budi interesovanje čitaoca za praćenje psihologije Suzane Brant, on očekuje određene promene u njenom karakteru, koje mogu biti prouzrokovane kako spoljašnjim, tako i unutrašnjim faktorima.

Varijacije u narativnom tempu predstavljaju signale koji pomažu pri uočavanju ključnih događaja, a samim tim i psihološki važnih momenata u radnji romana *Grethen*. Pauze, koje odlikuje prekid prikazivanja radnje naratorovim opisima, imaju funkciju socijalno-istorijske karakterizacije Frankfurta, njegovih stanovnika i same atmosfere ovog grada. Funkcija ovog prekida u naraciji ogleda se u prikazivanju spoljašnjih elemenata i faktora, koji mogu olakšati razumevanje određenih postupaka ili odlika figura, a samim tim i rasvetliti njihovu psihologiju. Pauze na taj način dobijaju ulogu dodatnih komentara koji ostvaruju povezanost između spoljašnjih i unutrašnjih elemenata radnje. Scenom se, kao oblikom izohronije, postiže posvećivanje posebne pažnje označenim delovima teksta. Međutim, naratorovo veoma škrto dopuštanje direktnog govora u romanu *Grethen* uslovljava otežan pristup psihologiji njegovih likova, tačnije ističe posrednički odnos pri transferu ovih informacija. Česte elipse ukazuju na izostavljanje informacija koje su suvišne za razumevanje radnje i figura. S obzirom na vremenski period koji je obuhvaćen radnjom, pribegavanje ovom vidu narativnog tempa ne iznenađuje, ali budi kod čitaoca znatiželju da sazna šta je to što mu narator uskraćuje. Posebno interesantan je opis čedomorstva, o čijim detaljima se ne doznaje iz hronološkog prikazivanja radnje, već naknadno, u vidu analepsi. Za *Grethen* kao psihološki roman ovo je od velikog značaja, jer čitalac ni u jednom trenutku nije siguran šta se desilo, već pokušava da poveže nepouzdana izjave Suzane Brant u celinu. Međutim, upravo ovo naknadno informisanje čitaoca skreće pažnju sa samih događaja na duševno stanje Suzane Brant, dakle na udubljanje u njen lik, promene u njemu i na kritičko posmatranje njenih postupaka.

Analizom narativne frekventnosti utvrđuje se značaj određenih događaja, o čijem ponavljanju odlučuje narator. Singularno i multi-singularno pripovedanje orijentisano je prvenstveno ka spoljašnjim, manje važnim događajima, za koje je dovoljno da se jednom spomenu, jer nisu ključni za dalje sagledavanje radnje. Međutim, repetitivno pripovedanje, prvenstveno prisutno u Suzaninim saslušanjima, dokaz je rekonstrukcije asocijativnog sećanja ovog lika. S obzirom na mnogobrojne varijacije u njenim iskazima, može se govoriti o repetitivnom pripovedanju kao pokušaju ponovnog stvaranja priče, pokušaju da se sagleda istina iz svih psiholoških i eksternih uglova. Sama repeticija je dokaz psihičke nekonzistentnosti čedomorke, koja nije u stanju da se pomiri niti izbori sa posledicama svojih postupaka. Iterativno pripovedanje signalizira ekstremna psihička stanja likova, a samim tim može da znači i ulazak u novu fazu njihovog razvoja. Ovaj vid narativne frekventnosti prisutan je u prikazima unutrašnjih konflikata likova i markira njihovu neodlučnost, nesigurnost ili očaj.

Kao što je već naglašeno u poglavlju 5. 2. 4, **radnja** romana *Grethen* zasniva se na pokušaju fikcionalizovanja stvarnog sveta njegovom rekonstrukcijom i upotpunjavanjem. Aletički modalitet, koji podrazumeva uslove nužnosti, mogućnosti i nemogućnosti, prvenstveno se odnosi na zakone prirode, logičkog sleda, ali i određene determinisanosti. S obzirom na to da roman Rut Berger u okviru radnje u različitoj meri ispunjava sve uslove aletičkog modaliteta, može se zaključiti da doslednost u karakterizaciji figura, ali i socijalno-istorijskog miljea, doprinosi realizaciji ovog aspekta. Uslov nužnosti je posebno povezan sa odlikama psihološkog romana, jer prikazuje logički sled događaja koji se mogu pretpostaviti na osnovu dotadašnjeg psihograma pojedinačnih likova. Iz tog razloga njihovi naknadni postupci ne iznenađuju, već predstavljaju razvoj događaja, koji se može pretpostaviti.

Analiza deontičkog modaliteta, koji podrazumeva obligacije, zabrane i dozvole, takođe doprinosi vidljivosti odlika psihološkog romana. Kriterijum obligacije rasvetljava psihologiju likova, koja umnogome zavisi od društvenih okolnosti, tako da se i u samoj karakterizaciji figura u obzir moraju uzeti spoljašnji faktori. S druge strane, i zabrana predstavlja kombinaciju socioloških i psiholoških momenata u psihogramu figura, jer oslikava borbu njihovog ida i superega, pri čemu društvene stege diktiraju zabrane, ali i kazne u slučaju njihovog kršenja, te se samim tim socijalni momenat stavlja iznad

individualnog, on determiniše i kontroliše mišljenja i postupke figura. Dozvola, kao najnezastupljeniji kriterijum deontičkog modaliteta u *Grethen*, ukazuje na dvostruku nejednakost pojedinačnih figura: rodnu i socijalnu. Rodna nejednakost predestinira pojedine likove na ograničenost dozvola: ono što se na primer dozvoljava Janu kao zavodniku koji napušta Suzanu, u njenom slučaju je zabranjeno i neoprostivo. S druge strane, predstavnici višeg staleža, ili barem pojedinci sa građanskim pravom, uživaju mnogo veće mogućnosti i pogodnosti od figura predstavnika nižih građanskih staleža ili negrađanskog sloja. Dok Jevrejima nije dozvoljeno da u određeno vreme napuštaju svoj geto, građani su slobodni da se kreću kuda god žele i u koje god doba to žele. Na taj način dozvola ili njen izostatak predodređuju postupke likova u određenim situacijama i događajima, čineći ovaj kriterijum jednim od ključnih za tumačenje *Grethen* kao psihološkog romana.

Aksiološki modalitet, koji podrazumeva dobar, loš i moralno neutralan sud likova, zavisi prevashodno od njihove percepcije, a samim tim utiče i na pokretanje pojedinačnih događaja. U poglavlju 5. 2. 4 ukazano je na različite mogućnosti tumačenja pojedinačnih događaja iniciranih moralnim sudovima likova.

Epistemološki modalitet, koji podrazumeva kategorije znanja, neznanja i ubeđenja, uslovljava radnje likova, a samim tim određuje i pojedinačne događaje. Nedostatak znanja u velikoj meri utiče na nepromišljene postupke Suzane Brant, čineći je na taj način žrtvom okolnosti, ali i društvenog aparata, koji koristi njenu neupućenost. S druge strane, posedovanje znanja daje prednost likovima poput Ursule Brant da kontrolišu i iskoriste slabosti drugih i na taj način profitiraju na njihovoj saznoj inferiornosti. Ubeđenja se veoma često mogu povezati sa inkorporacijom socijalnih načela u psihologiju pojedinih likova, čiji psihogram na taj način postaje slika društvenih prilika i globalnog morala.

Analiza radnje na osnovu teorije mogućih svetova otvara put ka sagledavanju privatnih svetova pojedinačnih figura. Sukobljenost sveta želja i sveta obligacija na primeru Suzane Brant i Kornelije Gete ukazuje na kontrast socijalnog i psihološkog u ovim likovima, tačnije na uticaj spoljašnjih faktora na njihove postupke i odluke. Ove ženske figure, čijim prividnim svetovima je posvećena pažnja u delu, potkrepljuju hipotezu o *Grethen* kao psihološkom romanu, jer ukazuju na razdor duševnih i

spoljašnjih elemenata, na konflikt unutar likova koji pokušavaju da se odupru uticaju društva i okoline.

Odabir narativne instance i kombinacije **narativnih tehnika** u velikoj meri doprinose sagledavanju karakteristika romana Rut Berger kao psihološkog. Smenjivanje nulte i interne fokalizacije ukazuje na poigravanje sa stepenom informisanosti figura, pri čemu se kod nulte fokalizacije stiče utisak naratorovog tumačenja psihologije lika, dok kod interne on dopušta da lik prezentuje sebe, otvarajući na taj način čitaocu put ka samostalnom zaključivanju, a samim tim i kreiranju psihograma pojedinačnih figura.

U poglavlju 2. 2. 3 ukazano je na neravnomernu zastupljenost tehnika prezentovanja govora i misli figura, kao i na njihove višestruke kombinacije. Posebno insistiranje na indirektnom i doživljenom govoru ukazuje na neposrednost prezentovanja govora i misli figura, kao i na povlačenje naratora u drugi plan, čime se postiže bliskost čitaoca sa likovima, kao i mogućnost direktnog uvida u njihovu psihologiju. Neprimetni i učestali prelazi sa jedne na drugu narativnu tehniku ostaju skoro neuočljivi, tako da pri čitanju romana ne vlada utisak variranja u distanci između naratora i figura, već krajnje kompaktnosti ovog književnog dela. Iz tog razloga je čitalac sklon da poveruje u tvrdnje određenih figura, kao i njihovom simpatiziranju, dok sa drugim likovima od samog početka, zahvaljujući naratorovim ironičnim komentarima, recipijent nije u mogućnosti da saoseća ili da im bude naklonjen.

Koncepcija i konstelacija figura osnovni su parametri za utvrđivanje žanrovskih karakteristika romana Rut Berger kao psihološkog. S obzirom na to da je najviše prostora u *Grethen* posvećeno privatnoj sferi likova, ne čudi da su najzastupljeniji korespondentni i kontrastni odnosi u okviru porodica. Članovi porodice Brant, čiji se interpersonalni odnosi u prvom redu zasnivaju na kontrastima, u različitoj su meri nosioci vanvremenskih ljudskih osobina, koje, uprkos istorijskoj dimenziji ovog romana, stoje u prvom planu i omogućavaju savremenom čitaocu da ih prepozna, osudi ili podrži kao sebi bliske. Zavist u okviru porodice Brant, koja između ostalog uslovljava kontrastni odnos Suzane i Ursule, predstavljena je u romanu nezavisno od istorijskih izvora, kao zaključak na osnovu podataka sadržanih u dokumentima iz procesa. Iz tog razloga se porodični odnosi mogu smatrati za autorkinu dopunu suvoparne građe, za doprinos pojašnjenju istorijske konstelacije. Zato se roman Rut Berger može posmatrati kao istorijski, veoma

strogo zasnovan na podacima iz izvora, ali proširen za psihološku dimenziju, koja (kao što se može i očekivati) nedostaje u građi.

Lik Suzane Brant (vidi poglavlje 6. 2. 1) i njegova geneza najupečatljiviji su dokazi koji potvrđuju hipotezu da je *Grethen* psihološki roman. U istorijskim izvorima, u kojima čak nisu ni sadržane reči Suzane Brant, već pisareva zabeleška njenih izjava, nije moguće saznati mnogo o karakteru, željama, snovima i nadanjima čedomorke. S druge strane, uz pomoć analepsi, u romanu se saznaje ne samo o poslednjim godinama Suzaninog života, već i o njenim prethodnim postupcima, odnosima sa sestrama i ponašanju u poslovnoj sferi. *Grethen* iz tog razloga predstavlja portret figure zasnovan na njenom razvoju i propasti na kraju. Ovaj roman je prikaz njenog mentalnog i fizičkog sazrevanja, delo koje predočava prelaz protagonistkinje iz deteta u ženu, iz slobodnog duha u zatočenu žrtvu.

Suzanino fizičko sazrevanje prikazano je prvenstveno na polju seksualnosti: buđenje seksualnog nagona prisutno je još na početku radnje u opisu fizičkog kontakta sa Kristofom Bauerom. Međutim, Suzana kontroliše svoje nagone u navedenoj situaciji, uspeva da im se odupre uviđajući „nemoralnost“ svojih postupaka. S druge strane, u romanu se još u jednom navratu spominje njeno „očijukanje“ sa gostioničarkinim sinom. Iz ovoga se može zaključiti da je ona veoma svesna svoje seksualnosti, da se rukovodi njome, ali je habitus i socijalni mehanizmi sprečavaju da je do kraja ispolji. Igra zavođenja, a zatim i seksualni odnos koji ima sa Janom, samo je očekivan izliv potisnutih poriva. Suzanin lik je iz tog razloga portretisan kao čulan i zavodljiv, jer on dopušta sebi da se otrgne kontroli superega i da se ostvari u željenoj situaciji. S druge strane, ova figura nije *femme fatale* niti arhetip žene ljubavnice, već psihologizirana individua, u kojoj se sanjarenja o braku i srećnoj budućnosti nadovezuju na seksualni nagon, koji rukovodi njenim impulsivnim odlukama.

Mentalno sazrevanje ove figure započinje nakon seksualnog odnosa, koji za nju predstavlja otvaranje sasvim novih životnih puteva, otkrivanje do tada nepoznatih užitaka. Međutim, i na ovom mestu u romanu se psihologiji lika posvećuje posebna pažnja, jer inicijacija u „svet odraslih“ nije lagani put ka zrelosti, već od samog početka mučna borba za egzistenciju. Suzana po prvi put mora da skriva svoje postupke, jer ne može da se osloni na do tada očekivanu podršku sestara. Njena inicijacija iz tog razloga

započinje razočarenjem, koje do samog kraja radnje ne jenjava. Suzanina ličnost se razvija, ali spoljašnje okolnosti i događaji sa kojima se susreće vode ka propadanju njene individualnosti i samostalnosti. Zrelost kojom ona postepeno pristupa svojim problemima ne korespondira sa eksternim faktorima koji sprečavaju njen razvoj. Iz tog razloga njen privatni svet ne može da se usaglasi sa stvarnim, a potencijalni planovi se iznova izjalovljavaju.

Suzanin lik je na početku i velikim delom radnje, iako simpatiziran od strane naratora, oslikan kao egocentričan i u velikom broju situacija egoističan. Njene odluke i postupci orijentisani su ka ispunjenju sopstvenih potreba i želja, pri čemu se ona ne obazire na posledice koje one mogu imati po okolinu. Tako Suzana na primer ne razmišlja o potencijalnom lošem glasu koji zbog njene trudnoće može da pogodi njenu porodicu, kao ni o Bonumu kojem stvara određenu vrstu odgovornosti, jer ga ostavlja da brine o njenom poslu dok ona provodi vreme sa Janom. Planiranje čedomorstva i njegovo sprovođenje takođe su dokaz Suzaninog egoizma, koji je u određenoj meri opravdan njenom socijalnom situacijom i psihičkim stanjem, ali je orijentacija ka samovoljnom i egocentričnom ispunjenju i dalje prisutna.

Promene u Suzaninoj ličnosti po pitanju ovih njenih osobina prisutne su tek nakon hapšenja i spoznaje da joj se bliži kraj. Preobražaj je posebno uočljiv nakon razgovora sa sveštenicima – Suzana po prvi put brine o oprostima grehova i o duši svog deteta. Njen unutrašnji put se iz tog razloga može posmatrati kao prelaz iz egocentrizma ka altruizmu: želja da se njena zaostavština pokloni porodici Vecel ukazuje na konačnu spokojnost i duševni mir.

Uprkos činjenici da se psihološki roman kao žanrovska odrednica ne može precizno definisati, kao i da veliki broj književnih ostvarenja zadovoljava osnovne kriterijume ove epske podvrste, za *Grethen* se može tvrditi da se od početka do kraja posvećuje psihologiji kako protagonistkinje, tako i mnogih drugih likova. Konstrukcija vremena, izbor narativnih tehnika, koncepcija radnje, prostora i figura doprinose da se psihološka dimenzija istakne u prvi plan, čime se čitalac, uprkos mnogim spoljašnjim događajima, prvenstveno interesuje za unutrašnji život likova, posmatrajući kako oni percipiraju situacije oko sebe i na koji način one utiču na njih. Mentalno sazrevanje

protagonistkinje doprinosi akcentuiranju psiholoških momenata i od čitaoca stvara svedoka koji ima uvid u obe sfere: socijalnu, ali i u njene posledice na duševnu.

7.4 „Ženski“ roman

Pod pojmom „ženske“ književnosti (nem. *Frauenliteratur*) podrazumevaju se u prvom redu dela ženskih autora o ženama i „ženskoj“ tematici i problematici, koja su namenjena prevashodno ženskoj čitalačkoj publici.⁶²⁰ Problematika ženske književnosti i „ženskog“ romana kao njenog sastavnog, može se reći i najzastupljenijeg žanra, javlja se mnogo pre naučnog interesovanja za dela ženskih autora. Knjiga *Drug(ačiji) i pol (Le Deuxième Sexe)* autorke Simon de Bovoar iz 1949. godine predstavlja epohalno delo u kome su razvijeni ključni pojmovi feminističke teorije: mit o ženi, Druga, biološki pol/ socijalni rod. Bovoar diskutuje o pitanjima koja će decenijama kasnije postati lajtmotiv ženske književnosti i feminističkih teorija: pitanja o jednakosti i razlikama, o ženskoj subjektivnosti, o socijalnom konstruisanju ženskog, o značaju tela, o odnosu diskursnih i socijalnih struktura. Pojam „Drugog“ za Bovoar predstavlja osnovnu kategoriju ljudskog razmišljanja i povezan je sa Hegelovom dijalektikom pojmova gospodara i sluge, čiji pokušaj izjednačavanja predstavlja utopiju. Žena kao Drugo je muški mit, projekcija njegovih nadanja i strahova.⁶²¹

Ženska književnost se može podeliti u tri velika perioda: (1.) ženstvenu fazu (engl. *feminine phase*, 1840-80) odlikuje ženski samoprezir i želja za prilagođavanjem; (2.) feministička faza (engl. *feminist phase*, 1880-1920) je period protesta, dok (3.) ženska faza (engl. *female phase*, 1920-danas) predstavlja okretanje ka samospoznaji.⁶²²

Francuske teoretičarke književnosti svoja učenja – nadovezana na psihoanalitičke i poststrukturalističke teorije – zasnivaju na pojmu ženskog pisanja (franc. *écriture féminine*) koji potiče od Elen Siksua (Hélène Cixous) i govora žene (franc. *parler-femme*)

⁶²⁰ Vidi: Schweikle/ Schweikle, 161-162; Wilpert, 279-282.

⁶²¹ Up. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2003, 1-3, 5.

⁶²² Up. *ibid*, 37-38.

Lis Irigare (Luce Irigaray).⁶²³ Ženska praksa pisanja se po Siksu ne može definisati, jer podrazumeva prevazilaženje sopstvenog identiteta, dok Irigare ženi dodeljuje status subjekta, tako što njen govor podrazumeva „govoriti ženu i govoriti kao žena“.⁶²⁴ Žensko pisanje može se posmatrati kao rodno neutralno i metonimijsko, jer pomera značenje umesto da ga fiksira. Model ženskog pisanja polazi od borbe protiv strogo propisanog simboličkog uređenja, koje asocira na muško i na nepoetsko. Ovaj način pisanja ne može se teorijski opisati, jer teoretsko mišljenje korespondira sa muškim uređenjem. Muško pisanje podrazumeva imovinu i posedovanje, dok ženstvenost počiva na daru. Ženski tekstovi se izdižu iznad pravila sintakse i gramatike, oni su eliptični, enigmatični, zasnovani na principu asocijacija, ne poštuju žanrovske norme. Ženski način pisanja podrazumeva „jezik koji peva“, „tekstualno nesvesno prožeto muzikalnošću slova“.⁶²⁵

Džoan Skot u istoriji primećuje konstantnu podređenost žene i mušku potrebu da dominira nad njom, pri čemu se nejednakost uvek zasniva na fizičkoj različitosti – na različitosti koja predstavlja univerzalni i nepromenljivi aspekt. Termin socijalnog roda je krajnje nestabilan, jer počiva na subjektivnim identitetima: pojmovi muško i žensko su subjektivni, izmišljeni konstrukti. Skot predlaže istraživanje četiri elementa: (1.) kulturološki dostupnih simbola (u vidu mnogobrojnih formi reprezentacije), (2.) normativnih koncepta (sadržanih u doktrinama religije, obrazovanja, nauke, prava i politike), (3.) politike, društvenih institucija i organizacija i (4.) subjektivnog identiteta.⁶²⁶ Prikazivanje ovih elemenata i socijalno-istorijskih kategorija u „ženskom“ romanu stvara plodno tle za njihovu analizu, kao i za tumačenje njihove istorijske i socijalne funkcije u svetlu ženske književne kritike i rodnih studija.

⁶²³ Up. Marion Gymnich: *Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies*. In: Vera Nünning/ Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler, 2010, 253.

⁶²⁴ Up. Lindhoff, 115, 122.

⁶²⁵ Up. Ruth Robbins: *Literary Feminisms*. Houndmills/ Basingstroke/ Hampshire: Palgrave, 2000, 176. O istoj problematici vidi: Ingeborg Weber: *Poststrukturalismus und écriture féminine : Von der Entzauberung der Aufklärung*. In: Ingeborg Weber (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben : Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, 30-32.; Jutta Osinski: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998, 134, 151-153.; Sue Vice: *Psychoanalytic Feminist Theory*. In: Stevi Jackson/ Jackie Jones (Hg.): *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 171.; Maggie Humm: *Feminist Literary Theorie*. In: Stevi Jackson/ Jackie Jones (Hg.): *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 202.

⁶²⁶ Joan W. Scott: *Gender : Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse*. In: Dorothee Kimmich et al. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2008, 394, 399-400, 403-406.

Roman *Grethen* potiče iz pera autorke, tematizuje problematičnu socijalnu i privatnu ulogu žene u drugoj polovini 18. veka, ali je namenjen i ženskom i muškom delu čitalačke publike. Da li se ovo književno delo može smatrati „ženskim“ romanom?

Problematika ove žanrovske odrednice leži u njenoj neodređenosti, u višeznačnosti, ali i u tendenciji ka rodnoj specifičnosti. Ono što Simon de Bovoar propagira kao drugost, u svakom slučaju je prisutno u romanu *Grethen*: nejednakost polova/ rodova, socijalni konstrukt ženskog, ženska subjektivnost.

Nejednakost rodova prisutna je u romanu Rut Berger prvenstveno kroz prezentovanje likova Suzane Brant i Kornelije Gete. Kornelijine lične aspiracije, sanjarenja i planovi vezani za spisateljstvo ograničeni su društvenom slikom o njenom („drugom“) rodu. Za razliku od Volfganga Getea, čiji talenat opravdava sve njegove nedostatke, jer muškom rodu mogu da se oproste određeni ‚izleti‘ u pogrešne odluke i postupke, Korneliji se ne pruža mogućnost da skrene sa ‚pravog‘ puta: ona mora da se uda, jer je to, naime, ono što se od žena očekuje! Na taj način se u romanu *Grethen* krajnje ironično prikazuje nemogućnost ženskih individua da se samoostvare, a samim tim i nejednakost sa predstavnicima muškog roda koji, uprkos istom kapitalu i moći, poseduju izbor i samostalnost odlučivanja. Isti vid nejednakosti prisutan je u slučaju trudnoće Suzane Brant, a povezan je sa socijalnim konstruktom ženskog. Dok se njena vanbračna seksualnost društveno ukorava i rezultuje socijalnom izolacijom, Jan kao predstavnik muškog roda ni u jednom trenutku ne biva kritikovan, već se čak i opravdava kao primer ‚normalnog‘ muškog ponašanja. Činjenica da Suzana ostaje bez posla takođe je slika nejednakosti rodova, jer muškarci ne dolaze na loš glas iz istih razloga kao žene, te njihovo radno mesto u tom slučaju nije ugroženo. Patrijarhat i kapitalizam, oba koncipirana na osnovu muške kontrole ženskog rada, doprinose predrasudama o nesposobnosti žene, tvrdnjom da – zbog kućnih poslova – nije u stanju da obavlja posao jednako dobro kao muškarac, čime njena reproduktivna funkcija postaje uzrok njene socijalne podređenosti.⁶²⁷ Razlika rodova, istaknuta kroz različitost žene u percepciji,

⁶²⁷ Up. Stevi Jackson: *Feminist Social Theory*. In: Stevi Jackson/ Jackie Jones (Hg.): *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 17-19. O odnosu moći na radnom mestu i značaju materijalnih odnosa za konstituisanje odnosa rodova vidi: Lisa Adkins/ Celia Lury: *Das ‚Soziale‘ in feministischen Theorien : Eine nützliche Analysekategorie?* In: L. Christof Armbruster et al. (Hg.): *Neue Horizont? Sozial-wissenschaftliche Forschung über Geschlechter und Geschlechterverhältnisse*. Opladen: Leske + Budrich Verlag, 1995, 41-60.

razmišljanju, osećanjima, pa čak i u moralu, veoma često se zasniva upravo na njenoj ulozi majke, koja je i čini drugačijom.⁶²⁸

Pjer Burdije koncepciju roda posmatra kao rezultat diskursa – polarizovani odnos muškog i ženskog, kao i implicitni odnosi vlasti kvalifikuju se kao istorijski fenomeni koji konstantno teže deistorizaciji i neutralizaciji. Burdijeov pojam habitusa je rodno specifičan i razvija se od samog početka socijalizacije, jer rod predstavlja osnovnu kategoriju različitosti. Na taj način je socijalni identitet moguć samo kao ženski ili muški. I muškarci kao vladajući i žene kao potčinjeni elementi vladajuće društvene strukture u svoj habitus inkorporiraju ovo uređenje.⁶²⁹ Iz toga razloga se u romanu *Grethen* može posmatrati različitost reakcija pojedinačnih likova na identične socijalne okolnosti ili iste postupke, koji za ženu označavaju prekršaj, a za muškarca prihvatljiv obrazac ponašanja.

Motiv čedomorke u romanu Rut Berger dobija novu dimenziju, koja umnogome odstupa od slike prikazane u delima šurm i dranga (vidi poglavlje 6. 2. 1). U analizi građanske književnosti 18. veka Ulrike Prokop vidi pokušaj pomirenja patrijarhalnog mita o muškom i ženskom, vladajući karakter muške norme sa idejom ljudske jednakosti. Međutim, ona zaključuje da uprkos pokušaju da se žensko predstavi kao princip pokretljivosti koji iznosi istinu na videlo, ono uvek ostaje lišeno mogućnosti da sačini novi poredak, a u slikama o ženskom preovlađuje osećaj straha. Strah muškarca od imaginarne nadmoći žene, kao i mogućnosti da će on postati njen objekat, uslovljava nastanak zavodljivih ženskih figura. Muškarac na kraju predstavlja zakon, a ženi ostaje osećaj sramote – nesvesno samoosuđivanje i samodistanciranje bez mogućnosti za refleksiju i samoodređivanje. Na taj način postaje jasno da su određeni pokušaji pomirenja uzaludni, jer se suprotstavljenosti ne mogu prevazići.⁶³⁰ U romanu *Grethen* se problematika zavodjenja i čedomorstva prikazuje iz sasvim nove perspektive: ne pledira se za saosećanje prema ženi, već se ukazuje na princip muške kontrole i moći, koji, za

⁶²⁸ Up. Ingeborg Weber: *Weiblichkeit : Wahn und Wirklichkeit : Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen*. In: Ingeborg Weber (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben : Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, 6.

⁶²⁹ Up. Andrea Moser: *Kampfzone Geschlechterwissen : Kritische Analyse populärwissenschaftlicher Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 22-24.

⁶³⁰ Up. Ulrike Prokop: *Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums*. In: Inge Stephan/ Sigrid Weigel (Hg.): *Feministische Literaturwissenschaft : Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Berlin: Argument-Verlag, 1984, 15-16, 20-21.

razliku od dela šturm i dranga u kojima su ovi motivi prisutni, nije staleški već rodno zasnovan. Socijalna nepravda samo je posledica vladavine muškog principa po kojem ženska individualnost – u vidu seksualnosti ili bilo kojeg samostalnog delanja – nije ostvarljiva i mora se saseći u samom korenu. Suzana Brant je na taj način rodno predestinirana i osuđena u istom trenutku kada se usudila da dela van granica svojih rodno-socijalnih ograničenja.

Ženska subjektivnost je element koji se može posmatrati kao dominantan u romanu *Grethen*. Iako nije odlika samog pripovedanja, ona je prisutna u koncepciji ženskih likova, kao i u predstavama muških likova o ženskim, prvenstveno o Suzani Brant. Kod karakterizacije ove figure posebna se pažnja posvećuje njenom ‚unutrašnjem‘ svetu – razmišljanjima, planovima i snovima. Na taj način je i sama recepcija ovog lika uslovljena faktorom subjektivnost: čitalac nije u potpunosti u mogućnosti da objektivno sagleda spoljašnje događaje, jer ga pripovedač u određenoj meri, insistiranjem na subjektivnosti protagonistkinje, sprečava u tome. S druge strane, subjektivnost ženskog roda može se posmatrati i kao njegova slabost: otac Korneliju Gete smatra za hirovitu i ne razume njene postupke (posebno njenu želju da što pre ode iz kuće), karakterišući je kao preosetljivu, krhku, nedovoljno ‚snažnu‘. Razlog ovakve percepcije može se pronaći u ukorenjenim rodnim stereotipima: emotivnost se u modernim kulturama Zapada prevashodno konotira kao ‚ženska‘.⁶³¹

Ako se žena kao Drugo tumači kao muški mit, kao projekcija njegovih nadanja i strahova, onda je posebno interesantno sagledavanje odnosa Volkfanga Getea prema Suzani Brant. On hladno i distancirano posmatra ovaj frankfurtski skandal i planira da iskoristi ljudsku nesreću kao građu za svoju dramu. Do Volkfangovog susreta sa čedomorkom dolazi zbog njegove jake želje da na kratko vidi njen lik i time zadovolji svoju znatiželju. Međutim, Suzana Margareta Brant nije ono što je on očekivao, te je njena prva reakcija razočarenje: ‚[...] nichts Süßes, Kleines, Schmolliges wie sein Gretchen damals war die berühmte Person, sondern groß, gerade und mit klaren Linien

⁶³¹ Up. Helmut Bonheim: *Die Variable des Geschlechts im Wortschatz der Emotionen*. In: Andrea Gutenberg/ Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics : Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft : Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1999, 34-35, 43.

im Gesicht.“⁶³² Wolfgangova očekivanja temelje se na pretpostavci da Suzana liči na njegovu prvu ljubav, pa se na ovom mestu u romanu po drugi put spominje ime „Grethen“. Uprkos neispunjenim nadanjima, on u čedomorki vidi nešto novo, nešto neočekivano: „Mein Gott, was für eine Figur für die Tragödie.“⁶³³ Distanciranost jednog estete, nedostatak ljudskosti i empatije posledica su Wolfgangovih umetničkih nadanja, ali i ličnih strahova prouzrokovanih slikama arhetipova žena kreiranim iz muške vizure. Uprkos svojoj spremnosti da pronade izgovor za Grethen u *Faustu*, Wolfgang u romanu Rut Berger pledira za smrtnu kaznu po biblijskom principu „oko za oko“, smatrajući da Suzanina smrt predstavlja mogućnost pročišćenja od krivice,⁶³⁴ upravo ono što je on ponudio svojoj čedomorki u poslednjoj sceni prvog dela *Fausta*, u kojoj je anđeli spašavaju.

Roman Rut Berger može se posmatrati kao prelaz od feminističke ka ženskoj fazi književnog stvaralaštva. Feministički je, jer je u njemu prisutan ‚tihan‘ protest protiv rodne neravnopravnosti, protiv društvenih mehanizama kao muškog principa koji protagonistkinji ne ostavlja mogućnost izbora i borbe. Ženski je, jer se samospoznaja realizuje u okviru seksualnost, samostalne aktivnosti ove figure, ali i u poslednjim časovima njenog života kada njen id i superego uspevaju da pronađu ravnotežu.

Po pitanju ženskog pisanja (*écriture féminine*) i govora žene (*parler-femme*) u romanu *Grethen* mogu se utvrditi pojedine naznake koje potvrđuju postojanje ove spisateljske prakse. Iako se ne može definisati, ovo delo ukazuje na žensko uzdizanje na nivo subjekta – ono ‚govori ženu‘ i govori kao žena. Metonimijski postupci koji su karakteristika ovog stila mogu se pronaći na nivou žanrovskog sagledavanje romana Rut Berger: ona pomera granice pojedinačnih romanesknih podvrsta, poigrava se sa istorijskom građom, integriše interesovanje za psihologiju – jednostavno ne dopušta strogo subžanrovsko definisanje svog književnog dela. Pripovedanje u *Grethen* postepeno ‚klizi‘: iz prošlosti u sadašnjosti, iz budućnosti u potencijalne svetove. Poigravanje sa narativnim tehnikama, sa prezentovanjem vremena, simbolikom prostora, suprotstavlja se muškom principu ‚opipljivosti‘, čineći ovaj roman kompleksnom, višeznačnom i nadasve subjektivnom interpretacijom istorije, sagledanom iz jednog novog, ženskog ugla.

⁶³² Berger, 387.

⁶³³ Ibid, 387.

⁶³⁴ Up. ibid, 416-417.

Dvoglasni diskurs „ženske“ književnosti vidljiv je u romanu Rut Berger. Ono što Andrea Gutenberg opisuje kao „delimično preklapanje dominantne i marginalizovane kulture“⁶³⁵ prisutno je u „ženskom glasu“ autorke koja prikazuje „mušku sliku“ prošlosti. Ono što Rut Berger navodi kao začetak interesovanja za istraživanje građe o Suzani Margareti Brant govori o njenom saosećanju sa ženskom individuum, predstavnicom marginalizovanog roda i staleža građanskog društva, „zatočenoj“ u falogocentričnom sistemu zakona. Odabir ironije kao osnovnog stilskog sredstva naracije ukazuje na autorkinu potrebu da doprinese „objektivnom“ sagledavanju istorijske stvarnosti, kreirajući paralelni univerzum subjektivnosti i individualnosti. Na taj način lik Suzane Brant predstavlja usamljeni poziv u pomoć, za izbavljenje, koji se stvara njenom svešću o nemogućnosti samostalne borbe za egzistenciju. Iz tog razloga princip ženskog, ojačan naratorovim ironičnim pristupom, uspeva da se izbori za svoj glas, koji postaje dovoljno intenzivan da bi izneo svoju priču.

Gimnih za uočavanje „ženskog“ principa navodi četiri moguće kategorije: glas, perspektivu, telesne koncepte i „agency“.⁶³⁶ Glas, koji podrazumeva ženski govor, ali i ćutanje ili zanemlost ženskih glasova, može se posmatrati kako na nivou radnje, tako i na nivou pripovedanja. U romanu *Grethen* je ova kategorija prvenstveno vidljiva na nivou priče. Ženski govor u većini slučajeva ima ulogu da nanese zlo drugima, da ošteti ili okalja tuđi integritet. Ursulina prijava Suzane ima za cilj da liši protagonistkinju slobode. Kristijanino ogovaranje rezultira kaljanjem Suzaninog ugleda sa ciljem da joj osujeti uspeh na radnom mestu koje ona priželjkuje. Razgovor u kući porodice fon Štokum usmeren je ka portretisanju negativne slike odnosa Kornelije Gete i njenog oca, ali u isto vreme doprinosi i autokarakterizaciji govornika. Tajni razgovori između gostioničarke Bauer i Suzaninih sestara, prvenstveno Dorete, rezultiraju strahom njihove mlađe sestre koja prisluškuje i druge glasove tumači kao preteće. Zanemlost ženskog glasa pre svega je prisutna u manifestaciji Suzaninog straha od javnog eksponiranja – ukazivanje na nevidljivu ruku sotone (vidi poglavlje 7. 1. 2. 1) koja joj zabranjuje da govori može se posmatrati kao Suzanina inferiornost prouzrokovana socijalnim

⁶³⁵ Up. Andrea Gutenberg: *Schielender Blick, double-voiced discourse und Dialogizität : Zum Dopplungskonzept in der feministischen Literaturwissenschaft*. In: Andrea Gutenberg/ Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics : Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft : Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1999, 255, 270.

⁶³⁶ Up. Gymnich, 257-259.

pretnjama, a definiše ovaj lik kao nedovoljno moćan da se izdigne iznad nastalih ograničenja. S druge strane, glas na nivou egzegeze ne doživljava momente zanemlosti ili ćutanja, već samo ponekad dopušta figurama da dođu do reči (u formi direktnog govora). Nedovoljna rodna definisanost naratora, tačnije manjak signala koji omogućuju njegovo rodno određivanje, ostavljaju mesta za spekulacije po ovom pitanju, ali ne i konačni, nepobitni sud.

Analiza *perspektive* ukazuje na pozicije subjekta i objekta, kao i na njihovu rodnu pripadnost. Pitanje „Ko koga na koji način vidi u romanu *Grethen?*“ otvara veliki broj mogućnosti interpretacija, koje su, pored rodnog, uslovljene i socijalnim i individualnim faktorima. Janovo posmatranje Suzane tumači se trenutnim seksualnim nagonom, dok se Suzanino flertovanje poistovećuje sa potragom za emotivnim zadovoljenjem. Iz tog razloga je ona objekat seksualne požude, a Jan, koji joj ne ostvaruje željene ciljeve, nikad ne napušta status subjekta. U porodici Gete se Kornelija svakako posmatra kao objekat, čak je i njena perspektiva uslovljena samoodređivanjem po načelima ove funkcije – uprkos željama i sanjarenjima unutar njenog privatnog sveta, ova figura se samodeterminiše očekivanjima i planovima oca, koji svoj status subjekta ne gubi ni u jednom trenutku. Ova dva primera iz romana odnose se na konstelacije figura istog socijalnog statusa i staleža. Međutim, kada su u pitanju predstavnici različitih društvenih grupa i nejednakih hijerarhijskih pozicija, onda se osim rodnog u razmatranje mora uključiti i socijalni element. Svakako najnepovoljnija je pozicija Suzane, koja nakon hapšenja ulazi u svet muške moći. Staleški i rodno, ali i obrazovno inferiorna, ona, posmatrana kao objekat koji se mora osuditi, nije u mogućnosti da se izbori sa napadima i perfidnim igrama subjekata vlasti.

Pod *telesnim konceptima* podrazumevaju se predstave o muškim i ženskim telima. One su uslovljene kulturološkim i istorijskim prilikama, varijabilne su, a stoje u uskoj vezi sa pojmom roda. Posebno su interesantne predstave o telima koje potiču od Kornelije Gete i pisara Klaudija. U poglavlju 6. 2. 2 prikazana je Kornelijina odbojnost prema seksualnom odnosu sa suprugom Šloserom, koja se prikazuje u vidu nevoljnog prihvatanja fizičkog kontakta, a prvenstveno je rezultat razlike u očekivanjima koja su braćni partneri gajili o zajedničkom životu. Njeno nezadovoljstvo svojim fizičkim izgledom posledica je društvenih očekivanja vezanih za lepotu, u čije kalupe Kornelija

nije u mogućnosti da se uklopi. S druge strane, Klaudijevo demonizovanje ženskog tela uslovljeno je potisnutim homoseksualnim sklonostima, ali i kulturološkim i istorijskim prilikama: u 18. veku se u zapadnoj kulturi seksualni kontakt posmatra kao „nužno zlo“ sa samo jednim ciljem – reprodukcijom. Za razliku od ova dva lika, Suzanino stupanje u odnos sa Janom i njeno sagledavanje muškog tela lišeno je socijalnih zabrana i tabua tog doba, tako da se njeni postupci na ovom polju mogu tumačiti kao vanvremenski i krajnje prirodni. Kasniji osećaj sramote definiše Suzaninu slobodu kao trenutak slabosti, čime je internalizovani socijalni mehanizmi opominju i kažnjavaju.

„Agency“ je deo suprotstavljene konstelacije: s jedne strane je pojam moći delanja (nem. *Handlungsmächtigkeit*), a s druge opunomoćenost za delanje (nem. *Handlungsermächtigung*; engl. *agency*), koji umnogome zavise od kategorije roda. Ženske figure mogu se u romanu posmatrati samo kao opunomoćene za delanje – njihova samostalnost i samoostvarenje uvek su pod kontrolom muške moći. Gostioničarka Bauer, čija karakterizacija velikim delom počiva na odnosu sa Suzanom, prikazana je u dve svoje sfere: poslovnoj i privatnoj. Poslovna sfera podrazumeva njeno vođenje gostionice, dakle odnos sa poslugom i gostima. Ova figura je „opunomoćena“ da sprovodi svoju (krajnje ograničenu) moć na ovom polju, što se uočava u njenoj mogućnosti da otpusti zaposlene, ali je socijalni mehanizmi, tačnije vlast onih koji poseduju moć delanja, ograničavaju u potencijalnoj samovolji. Iako u privatnoj sferi ona za protagonistkinju predstavlja majčinsku figuru, njena moć delanja, koja bi se mogla ostvariti kroz zadržavanje Suzane na radnom mestu uprkos trudnoći, nije ostvariva, jer za to nije opunomoćena.

Prikaz rodne nejednakosti, zasnovane na nejednakoj raspodeli moći i fizičkoj inferiornosti žena, čini roman *Grethen* „ženskim“ po svojoj tematici. Ironični pristup predočavanju i tumačenju istorijske građe, kao i promena muške istorijske perspektive u „subjektivno“ žensku, doprinose senzibilizaciji čitaoca, koji, vođen ironijom naratora, dobija uvid u „drugost“ ženskog roda i posledice koje ona nosi sa sobom.

VIII Zaključna razmatranja

Osnovni cilj disertacije - ukazivanje na višeznačnost i višeslojnost romana *Grethen* – ispunjen je istraživanjem ovog književnog dela, njegovom analizom i interpretacijom dobijenih rezultata.

Naratološkom analizom utvrđeno je da je za roman *Grethen* karakteristično smenjivanje nulte i konstantne interne fokalizacije, dok glas naratora (sa izuzetkom kratkih prekida) ostaje dominantan. Ovaj pripovedač ni u jednom trenutku ne postaje deo diegeze, te se on može označiti kao ekstradiegetičko-heterodiegetički. S druge strane, pojava unutrašnje priče nije prisutna u romanu Rut Berger.

Pored narativne, veoma je izražena i režiserska funkcija pripovedača u romanu, koja se ogleda u poigravanju uzročno-posledičnim povezivanjem događaja. Komunikacijska funkcija je zapostavljena, jer implicitni čitalac ni u jednom trenutku nije oslovljen od strane pripovedača, tako da se roman ne može posmatrati kao direktni razgovor sa čitaocem tj. instanca čitaoca je nevidljiva u procesu komunikacije. Potvrđujuća funkcija nije eksplicitno naglašena, dok je ideološka funkcija potvrđena stilskim pristupom pripovedanju.

Niningova kategorija (ne)pouzdanosti pripovedača u ovom romanu nije problematična, jer se narator kao lik ne ističe, već po strani pripoveda – ironične upadice pritom ne umanjuju njegovu pouzdanost. Kategorija pola naratora nije transparentna, tako da bi se njena analiza svela na spekulacije. Moglo bi se spekulirati o naratorci, jer su uočljive simpatije i saosećanje izraženo prema protagonistkinji, ali je skoro naturalistički pristup određenim momentima radnje pre karakteristika muškog pripovedača.

U romanu *Grethen* su uočene sve tehnike prezentovanja govora: izveštaj o govoru, direktni i indirektni govor, kao i doživljeni govor. Zbog dominacije indirektnog i doživljenog govora primetna je interferenciji teksta naratora i teksta figura. Naratološkom analizom uočene su sledeće narativne tehnike prezentovanja mentalnih procesa u romanu Rut Berger: izveštaj o unutrašnjem govoru, direktni i indirektni unutrašnji govor, kao i doživljeni unutrašnji govor. Unutrašnji monolog je jedina tehnika koja nije identifikovana u romanu, jer preovlađivanje nulte i interne fokalizacije ne ostavljaju prostora za pripovedanje u prvom gramatičkom licu. Analizom romana su uočena česta smenjivanja

dve i više vrsta prezentovanja misli i govora u kratkim segmentima teksta, što je protumačeno kao variranje u distanci naratora i figura: govorom pripovedača se priča udaljava od likova, dok se tehnikama poput doživljenog govora približava.

Analizom prostora diegeze, koji je podeljen na tri grada, čiji pojedinačni prostorni delovi imaju funkciju mesta radnje: Frankfurt na Majni, Majnc i Štrasburg, uočeno je da je Frankfurt najzastupljeniji u romanu. Istraživanje je pokazalo da pojedinačna mesta tj. delovi prostora na kojima se odigrava radnja, variraju od manjih zatvorenih prostora poput soba i gostionice do otvorenog prostora poput trgova i ulica. Analizom i interpretacijom najznačajnijih prostornih jedinica uočene su njihove zajedničke odlike:

- prostor oslikava raspoloženje likova i pomaže u njihovoj karakterizaciji;
- subjektivna percepcija prostora može da varira od figure do figure, kao i kod iste figure u zavisnosti od trenutnog duševnog stanja;
- u romanu preovlađuju prostori i delovi prostora zatvorenog tipa, što ukazuje na orijentisanje priče ka privatnoj sferi figura;
- pojam granice je prisutan pri posmatranju figure Suzane Brant, pri čemu prelazak prostorne granice u isto vreme označava i preokret u unutrašnjem svetu figure;
- otvoreni prostori veoma često imaju funkciju polja kretanja likova, a pogodni su za prikazivanje njihovih mentalnih procesa.

Rezultati dobijeni analizom upotrebljeni su kako u ovom, tako i u 6. poglavlju za interpretaciju figura, njihovih postupaka i interpersonalnih odnosa.

Analizom vremena utvrđena je višeslojnost i raznolikost u prikazivanju ovog fenomena u romanu Rut Berger. Analizom redosleda uočeno je da prve dve celine *Grethen* odlikuje dvostruka anahronija, tačnije vremenske silepse. Imajući celokupnu strukturu dela u vidu, utvrđeno je prisustvo analeptičke prolepse. Spoznaja postojanja analepsi eksternog i internog karaktera ukazuje na to da je roman Rut Berger višeslojan i pažljivo strukturisan. Uočeno je i prisustvo analepse u analeptičkoj prolepsi, što dokazuje višestepene integracije vremenskih nivoa. Analiza je pokazala da je pojava prolepsi mnogo skromnija i da im je najčešća funkcija demonstracija naratorovog ‚sveznanja‘.

Varijacije u narativnom tempu su veoma zastupljen fenomen u romanu *Grethen*. Pauza je odlika naratorovih digresija o istoriji i životu u Frankfurtu, a veoma često je većeg obima. Njena funkcija se sagledava kao doprinos razumevanju radnje romana, jer

se ovi diskursi uvode da bi se objasnila istorijska i sociološka pozadina, kao i da bi se čitaocu približili eventualni razlozi postupaka likova, koji su ukorenjeni u istorijsko-sociološkim uslovima. Scene su veoma retko prisutne u *Grethen*, i to prevashodno u dijaloškim sekvencama. Ova spoznaja je donekle iznenađujuća, jer je ovaj vid narativnog tempa karakterističan za moderne romane, te se može zaključiti da se Rut Berger u određenim momentima prvenstveno okreće ka tradicionalnoj koncepciji vremena. Prisustvo rezimea odlikuje veliki deo romana, iako nije lako uočljiv, jer vremenski periodi koji se rezimiraju u romanu nikada nisu duži od nekoliko sati ili nekoliko dana. Razlog za to je samo trajanje radnje, koje obuhvata oko godinu i po dana, tako da je ona predstavljena u vidu ključnih scena. Iz tog razloga nije prisutna potreba za rezimiranjem velikih vremenskih celina. Elipsa je u romanu Rut Berger zastupljena u svim svojim varijantama. Najčešće se javlja kao eksplicitna i određena, jer narator mnogo pažnje poklanja tačnosti i preciznosti pri izlaganju priče.

Narativna frekventnost prisutna je u romanu Rut Berger u vidu svih tipova koje Ženet razlikuje. Singularno pripovedanje jedno je od najzastupljenijih u delu, što se može objasniti time što se veliki broj događaja, koji predstavljaju prekretnice u životima brojnih likova, dešava samo jednom, a zbog njihove upečatljivosti, ali i brze smene sa novim događajima, nije ih potrebno više puta narativno utvrđivati. S druge strane, repetitivno pripovedanje je posebno interesantno pri analizi delova romana u kojima se tematizuje Suzanino saslušanje, jer je ovaj postupak od velikog značaja za tumačenje subjektivnosti izraza figura.

Istraživanje pojmova događaja i događajnosti ukazalo je na to da, s obzirom na visoki tempo smenjivanja događaja, kao i na njihovu mnogobrojnost, u *Grethen* se prvenstveno radi o dinamičkim događajima, kako u užem smislu, tako i u funkciji radnje. Statični događaji su pritom neizostavni, ali nisu lako uočljivi. Većina događaja je povezanog tipa, jer se uzročno-posledični odnosi stavljaju u prvi plan. Kompleksnost radnje zasnovana je na sledećim elementima: odvojenim ansamblovima likova, veoma čestoj prostornoj razdvojenosti i posebnim tematskim težištima, dok pripovedanje, iako raznoliko, nije karakteristično za svaku pojedinačnu radnju, već za roman u celini.

Grethen odlikuje kauzalna motivacija, jer su događaji povezani uzročno-posledično, sa retkim izuzecima slobodnih događaja, čije postojanje ne utiče na širi

kontekst radnje. Epizoda sa Erazmusom Zenkenbergom svoje interno formalno jedinstvo ostvaruje povezanošću više događaja, dok je njena sintaksička funkcija, koja se sastoji u povezivanju sa celinom radnje, kauzalnog i hronološkog karaktera.

Analizom radnje primenom Šmitovog četvoročlanog modela dobija se na preglednost pri sagledavanju svih nivoa radnje i njene prezentacije u narativnom tekstu. Dešavanja u *Grethen*, uprkos skokovima u vremenu i elipsama, karakteriše kontinuitet. Selekcija likova, situacija, radnji i kvaliteta koji im se pripisuju rezultira pričom ograničenom na period od godinu i po dana, pri čemu se analepsama i prolepsama ovaj vremenski okvir u određenim trenucima modifikuje. Na nivou pripovedanja prisutni su postupci linearizacije i permutacije, dok nivo prezentovanja pripovedanja u romanu *Grethen* karakteriše postojanje više stilskih nivoa, koji se smenjuju u zavisnosti od govora pripovedača i govora likova. Za naratora je karakterističan standardni, savremeni nemački jezik, prožet ironijom i sarkazmom, dok su figure, u zavisnosti od društvenog staleža, često okarakterisane svojim govorom, koji obiluje dijalektom i arhaizmima.

Analiza radnje primenom teorije mogućih svetova otvorila je put ka višestrukim mogućnostima tumačenja romana. Razlikovanje modaliteta ove teorije posebno dobija na značaju pri analizi i interpretaciji privatnih i autentičnih svetova, čije postojanje ukazuje na to da je psihologija likova zastupljena i da veoma često ne korespondira sa spoljašnjim razvojem događaja.

Ustanovljeno je da je za *Grethen* karakterističan *in medias res* početak, kao i dinamični modus, kojeg karakteriše niska ekspoziionalnost. Iz tog razloga se roman Rut Berger može posmatrati kao moderni narativni tekst. Kada je u pitanju završetak romana, utvrđeno je da postoji razilaženje u završetku na nivou priče i na nivou diskursa, jer pripovedač nastavlja svoje izlaganje u vidu epiloga i nakon završetka priče.

Analizom i interpretacijom likova ukazano je na njihovu koncepciju, karakterizaciju, funkciju i konstelaciju, pri čemu je uočeno sledeće:

- u romanu *Grethen* su zastupljene sve koncepcije figura: zaokružene i plitke, kako na nivou teksta, tako i na konstruisanom nivou;
- utvrđeno je postojanje tipiziranih likova, koje karakteriše samo jedna osobina i/ ili socijalna funkcija;

- postoje likovi, prevashodno Suzana Brant, čija duševna stanja i karakterizacija korespondiraju sa razvojem ličnosti, čineći ih višeznačnim, raznolikim i pogodnim za tumačenje;
- interpersonalni odnosi figura unutar porodica zasnovani su na odnosima kontrasta i korespondencija, koji umnogome uslovljavaju mišljenje i delanje njenih članova;
- potisnute želje, socijalni mehanizmi i habitus igraju važnu ulogu u karakterizaciji likova i ključni su za njihovo tumačenje;
- iako je u pitanju kompleksna radnja, mnogobrojni likovi su nosioci određene funkcije – subjekta, objekta, pomagača, oponenta, sudije.

Pojedinačni postupci, razmišljanja i događaji koji uslovljavaju ili utiču na likove interpretirani su sa psihoanalitičkog, sociološkog i feminističkog stanovišta.

Analizom građe utvrđeni su višestruki intertekstualni odnosi koji potvrđuju žanrovsku analizu i interpretaciju *Grethen* kao istorijskog romana. Primenom Niningovih kriterijuma u vidu skala preciznije su definisani pojedinačni elementi ove romaneskne podvrste.

Roman o zločinu kao žanrovska odrednica pokazao se kao plotno tle za dublju analizu i interpretaciju figura i događaja. Roman Rut Berger nije koncipiran u svrhu predstavljanja samog zločina niti demonizovanja počiniteljke, već da bi se ukazalo na faktore koji od jedne krajnje jednostavne i bezbrižne devojke stvaraju čedomorku. Motivacija Suzane Brant, njeni postupci i odluke, posledice su kompleksnih socijalno-psiholoških odnosa koji rezultiraju ubistvom.

U *Grethen* kao psihološkom romanu konstrukcija vremena, izbor narativnih tehnika, koncepcija radnje, prostora i figura doprinose da se psihološka dimenzija romana istakne u prvi plan, čime se čitalac, uprkos mnogim spoljašnjim događajima, prvenstveno interesuje za unutrašnji život likova, posmatrajući kako oni percipiraju situacije oko sebe i na koji način one utiču na njih. Mentalno sazrevanje protagonistkinje doprinosi akcentuiranju psiholoških momenata i od čitaoca stvara svedoka koji ima uvid u obe sfere: socijalnu, ali i njene posledice na duševnu.

Grethen kao „ženski“ roman interpretiran je prvenstveno feminističkim pristupom. Prikaz rodne nejednakosti, zasnovane na nejednakoj raspodeli moći i fizičkoj

inferiornosti žena, čine roman *Grethen* „ženskim“ po svojoj tematici. Ironični pristup predočavanju i tumačenju istorijske građe, kao i promeni muške istorijske perspektive u „subjektivno“ žensku, doprinose senzibilizaciji čitaoca, koji dobija priliku da uvidi „drugost“ ženskog roda i posledice koje ona nosi sa sobom.

Daljim istraživanja romana *Grethen* može se pristupiti primenom nekih drugih metodoloških polazišta. Strukturalističko i poststrukturalističko tumačenje moglo bi da produbi problematiku intertekstualnosti i proširi pojam razumevanja tekstualnih nivoa i preteksta. Ovom romanu može se pristupiti i primenom drugih modela u okviru analize vremena, radnje i mesta, koji bi dopunili već postojeću analizu i pružili povod za upoređivanje dobijenih rezultata. Moguće je i komparativistički pristupiti problematikama zastupljenim u ovoj disertaciji. Žanrovska analiza romana *Grethen* svakako bi bila pogodna za upoređivanje sa drugim romanima ove autorke (*Der Seelenarzt, Die Druckerin*), koja veoma rado stavlja ženske figure u prvi plan, a svoj rad često zasniva na istraživanju istorijske građe i izvora.

Literatura

Primarna literatura:

1. Berger, Ruth: *Gretchen : Ein Frankfurter Kriminalfall : Historischer Roman*. Reinbek: Kindler, ²2007.

Sekundarna literatura:

2. Adkins, Lisa / Celia Lury: *Das ‚Soziale‘ in feministischen Theorien : Eine nützliche Analysekategorie?* In: L. Christof Armbruster et al. (Hg.): *Neue Horizont? Sozialwissenschaftliche Forschung über Geschlechter und Geschlechterverhältnisse*. Opladen: Leske + Budrich Verlag, 1995, 41-60.
3. Ajduković, Marina / Ninoslava Pečnik: *Zlostavljanje i zanemarivanje djece u obitelji*. U: *Revija za socijalnu politiku* V/ 3 (1994), 269-276.
4. Alt, Peter André: *Ästhetik des Bösen*. München: C. H. Beck, 2010.
5. Amossy, Ruth: *Stereotypes and Representation in Fiction*. In: *Poetics Today* 5/4 (1984), 689-700.
6. Antonsen, Jan Erik: *Psychoanalyse*. In: Ulrich Schmid (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2010, 266-293.
7. Anz, Thomas: *Möglichkeiten und Praktiken der Integration psychoanalytischen Wissens in die Literaturwissenschaften : Versuch einer Systematisierung*. In: Beate Burtscher-Bechter/ Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck: Studien Verlag, 2001, 41-48.
8. Arnold, Heinz Ludwig / Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, ⁸2008.
9. Aust, Hugo: *Der historische Roman*. Stuttgart: Metzler, 1994.
10. Baak, Jost van: *The Place of Space in Narration : A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I. E. Bable's „Konarmija“*. Amsterdam: Rodopi, 1983.

11. Bachorz, Stephanie: *Zur Analyse der Figuren*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 51-67.
12. Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
13. Bachtin, Michail M.: *Die Redevielfalt im Roman*. In: Alf Mentzer/ Ulrich Sonnenschein (Hg.): *Die Welt der Geschichten : Kunst und Technik des Erzählens*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2007, 125-139.
14. Bal, Mieke: *Narration and Focalization*. In: Mieke Bal (Hg.): *Narrative Theory : Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume I: *Major Issues in Narrative Theory*. London/ New York: Routledge, 2004, 263-296.
15. Bauer, Matthias: *Romantheorie und Erzählforschung : Eine Einführung*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2005.
16. Baumgardt, Ursula: *Feministische Psychoanalyse : ‚Der andere Blick‘*. In: Lynn Blattmann et al. (Hg.): *Feministische Perspektiven in der Wissenschaft*. Zürich: Verlag der Fachvereine, 1993, 65-78.
17. Beli-Genc, Julijana / Milica Pasula: *Porodica Gete u Romanu „Grethen“ autorke Rut Berger*. U: *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 37/ 2 (2012), 13-25.
18. Beli-Genc, Julijana: *Vajmar u drugoj polovini 18. veka*. U: Nikola Grdinić (Ur.): *XIII stoleće*. Knjiga III. Novi Sad: Kulturno-prosvetna zajednica Vojvodine, 2002, 57-67.
19. Beller, Manfred: *Gretchens Name und die Legende von der ‚heiligen Sünderin‘*. In: *Wirkendes Wort : Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* XXXVI (1993), 36-48.
20. Berg, Henk de: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Tübingen/ Basel: A. Francke, 2005.
21. Birke, Dorothee / Stella Butter: *Methoden psychoanalytischer Ansätze*. In: Vera Nünning/ Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler, 2010, 51-70.

22. Birkner, Siegfried (Hg.): *Goethes Gretchen : Das Leben und Sterben der Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt : Nach den Prozeßakten*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, ²1999.
23. Bode, Christoph: *Der Roman : Eine Einführung*. Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag, 2005.
24. Bonheim, Helmut: *Die Variable des Geschlechts im Wortschatz der Emotionen*. In: Andrea Gutenberg/ Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics : Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft : Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1999, 31-46.
25. Bonheim, Helmut: *The Narrative Modes : Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer, 1982.
26. Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/ London: Chicago University Press, ²1983.
27. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede : Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
28. Busse, Jan-Philipp: *Zur Analyse der Handlung*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 23-49.
29. Cohn, Dorrit: *The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's ,Theorie des Erzählens'*. In: *Poetics today* 2 (1981), 157-182.
30. Cohn, Dorrit: *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, ²1983.
31. Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin/ New York: De Gruyter, 2009.
32. Dennerlein, Katrin: *Raum*. In: Matias Martinez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur : Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2011, 158-165.
33. Dettmering, Peter: *Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft*. Eschborn: Verlag Dietmar Klotz, 1981.
34. Dörner, Andreas/ Ludgera Vogt: *Literatursoziologie : Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
35. Dülmen, Richard van: *Frauen vor Gericht : Kindsmord in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

36. Eibach, Joachim: *Frankfurter Verhöre : Städtische Lebenswelten und Kriminalität im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2003.
37. Emmott, Catherine: *Narrative Comprehension : A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
38. Fishelov, David: *Types of Characters, Characteristics of Types*. In: *Style* 24/3 (1990), 74-91.
39. Fludernik, Monika: *Erzähltheorie : Eine Einführung*. Darmstadt: WBG, ³2010.
40. Fludernik, Monika: *Experience, Experientiality, and Historical Narrative : A View from Narratology*. In: Thiemo Breyer/ Daniel Creutz (Hg.): *Erfahrung und Geschichte : Historische Sinnbildung im Pränarrativen*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2010, 40-72.
41. Forster, E. M.: *Charaktere*. In: Alf Mentzer/ Ulrich Sonnenschein (Hg.): *Die Welt der Geschichten : Kunst und Technik des Erzählens*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 2007, 140-141.
42. Frantz, Barbara: *Psychological Novel*. In: Friederike Eigler/ Susanne Kord (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press, 1997, 372-373.
43. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur : Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner, ⁶2008.
44. Freud, Sigmund: *Eine Teufelsneurose im 17. Jahrhundert*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923.
45. Freyh, Antje: *Verdacht auf Kindsmord : Frauen aus der Frankfurter Judengasse vor Gericht*. In U. Kern (Hg.): *Blickwechsel : Frankfurter Frauenzimmer um 1800*. Frankfurt a. M.: Verlag Waldemar Kramer, 2007, 89-97.
46. Gallas, Helga: *Der Beitrag der strukturalen Psychoanalyse (Lacan) zur Literaturwissenschaft : Symbolische und imaginäre Identifizierung*. In: Beate Burtscher-Bechter/ Martin Sexl (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Innsbruck: Studien Verlag, 2001, 49-56.
47. Gelfert, Hans-Dieter: *Literaturwissen für Schüler : Wie interpretiert man einen Roman*. Stuttgart: Reclam, 2006.

48. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.
49. Genette, Gérard: *Palimpseste : Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
50. Gerber, Richard: *Verbrechensdichtung und Kriminalroman*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman : Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhelm Fink, 1998, 73-83.
51. Gerrig, Richard J. / David W. Allbritton: *The Construction of Literary Character : A View from Cognitive Psychology*. In: *Style* 24/3 (1990), 32-43.
52. Giesers, Peter / Werner Pohlmann: *Die vier Sexualitäten der Psychoanalyse : Zur Bedeutung der Sexualität in den vier Psychologien der Psychoanalyse*. In: Anne Springer et al. (Hg.): *Sexualitäten*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008, 53-71.
53. Goethe, Johann Wolfgang: *Aus meinem Leben : Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
54. Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. München: dtv, ⁶2002.
55. Goethe, Johann Wolfgang: *Faust : Der Tragödie Erster Teil*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002.
56. Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*. IV. Abteilung. 2. Band: *Briefe 1771-1775*. Weimar: Hermann Böhlau, 1887.
57. Goethe, Johann Wolfgang: *Zum Shakespeares-Tag*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Werke : Hamburger Ausgabe*. Band 12: *Schriften zur Kunst und Literatur : Maximen und Reflexionen*. München: dtv, 1982.
58. Goetzinger, Germaine: *Männerphantasie und Frauenwirklichkeit : Kindsmörderinnen in der Literatur des Sturm und Drang*. In: Annegret Pelz (Hg.): *Frauen, Politik, Literatur*. Hamburg: Argument Verlag, 1988, 263-286.
59. Goldmann, Lucien: *Die Soziologie der Literatur : Stand und Methodenprobleme*. In: J. Bark (Hg.): *Literatursoziologie*. Band 1: *Begriff und Methodik*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1974, 85-113.
60. Grabowski, Joachim: *Raumrelationen : Kognitive Auffassung und sprachlicher Ausdruck*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999.

61. Gutenberg, Andrea: *Schielender Blick, double-voiced discourse und Dialogizität : Zum Dopplungskonzept in der feministischen Literaturwissenschaft*. In: Andrea Gutenberg/ Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics : Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft : Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1999, 249-276.
62. Gymnich, Marion: *Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies*. In: Vera Nünning/ Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler, 2010, 251-269.
63. Habermas, Rebekka: *Susanna Brandt, Gretchen und Goethe : Ein Kindsmord in Frankfurt des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. In: Hermann Weber (Hg.): *Reale und fiktive Kriminalfälle als Gegenstand der Literatur*. Berlin: BWV, 2003, 37-45.
64. Habermas, Rebekka/ Tanja Hommen (Hg.): *Das Frankfurter Gretchen : Der Prozeß gegen die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt*. München: C. H. Beck, 1999.
65. Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1957.
66. Haupt, Birgit: *Zur Analyse des Raums*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 69-87.
67. Herman, Luc / Bart Vervaeck: *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, 2005.
68. Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit : Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler, 1978.
69. Hommen, Tanja: *Das Frankfurter Gretchen : Ein Kindsmord im 18. Jahrhundert*. In: *Frauengeschichte(n) : Vorträge im Rahmen der Bronnbacher Gespräche 2001*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2002, 101-117.
70. Humm, Maggie: *Feminist Literary Theorie*. In: Stevi Jackson/ Jackie Jones (Hg.): *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 194-212.

71. Jackson, Stevi: *Feminist Social Theory*. In: Stevi Jackson/ Jackie Jones (Hg.): *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 12-33.
72. Jannidis, Fotis: *Figur und Person : Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004.
73. Johnson, Bradley R. / Judith V. Becker: *Natural Born Killers? : The Development of the Sexually Sadistic Serial Killer*. In: *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law* 25/ 3 (1997), 335-348.
74. Kafitz, Dieter: *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung : Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Freitag – Spielhagen – Fontane – Raabe)*. Kronberg: Athenäum, 1978.
75. Kastner, Klaus: *Der Kindsmord: historische, rechtliche und literarische Aspekte*. In: *Juristische Zeitgeschichte : Recht in der Kunst – Kunst im Recht*. XVI/ 6 (2003), 1-35.
76. Kastner, Klaus: *Literatur und Wandel im Rechtsdenken*. Stuttgart: Richard Boorberg Verlag, 1992.
77. Keitel, Evelyn: *Dem Verbrechen auf der Spur : Kriminalromane von Frauen für Frauen*. In: Hiltrud Gnüg/ Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte : Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler, 1999, 177-189.
78. Kim, Taehwan: *Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften : Eine Studie zur narrativen Semiotik von Algirdas J. Greimas*. Tübingen: Narr, 2002.
79. Köppe, Tilmann / Simone Winko: *Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft : Psychoanalytische Literaturwissenschaft*. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart: Metzler, 2007, 317-323.
80. Kord, Susanne: *Women as Children, Women as Childkiller : Poetic Images of Infanticide in Eighteenth-Century Germany*. In: *Eighteenth-Century Studies* 26 (1992), 449-466.
81. Krahs, Hans: *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen : Einführende Überlegungen*. In: *Ars Semeiotica* 22 (1999).

82. Krings, Constanze: *Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 163-179.
83. Lahn, Silke / Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 2008.
84. Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, ⁹2004.
85. Lampart, Fabian: *Historischer Roman*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009, 360-369.
86. Lange, Adriaan de: *A Pluralist Approach to Postmodernist Fictional Endings*. In: *Studia Anglica Posnaniensia* 28 (1994), 151-169.
87. Lanser, Susan Sniader: *The Narrative Act : Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
88. Lerch, Kent D. / Sascha Ziemann/ Jörg Ziethen: *Die Leiden des jungen „Gretchen“ : Ein Frankfurter Kriminalfall anno 1771/ 1772 : Der Prozess gegen die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt*. In: *Forschung Frankfurt* 2 (2011), 49-54.
89. Leweke, Wendelin: *Berühmte Frankfurter : 57 Begegnungen mit der Geschichte*. Frankfurt: Societäts-Verlag, 1991.
90. Lezzi, Eva: *Geschlechterdifferenz und Judentum in Sigmund Freuds Schriften? Perspektiven der Rezeption*. In: Helmut Peitsch/ Eva Lezzi (Hg.): *Literatur, Mythos und Freud : Kolloquium zu Ehren von Prof. Dr. Elke Liebs*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2009, 15-49.
91. Lindemann, Uwe: *Intertextualitätsforschung*. In: Jost Schneider (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2009, 269-287.
92. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, ²2003.
93. Loewenberg, Peter: *Decoding the Past : The Psychohistorical Approach*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.
94. Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Wilhelm Fink, ⁴1993.

95. Ludwig, Hans-Werner (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982.
96. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea : Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2002.
97. Luserke, Matthias: *Kulturelle Deutungsmuster und Diskursformationen am Beispiel des Themas Kindsmord zwischen 1750 und 1800*. In: *Lenz Jahrbuch: Sturm-und-Drang-Studien* 6 (1996), 198-229.
98. Lutwack, Leonard: *The Role of Place in Literature*. New York: Syracuse University Press, 1984.
99. Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge: Mass, 1960.
100. Maierhofer, Waltraud: *Historical Novel*. In: Friederike Eigler/ Susanne Kord (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport: Greenwood Press, 1997, 370-372.
101. Margolin, Uri: *The Doer and the Deed : Action as a Basis for Characterization in Narrative*. In: *Poetics Today* 7/2 (1986), 205-225.
102. Marsden, Peter H.: *Zur Analyse der Zeit*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 89-110.
103. Martinez, Matias / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, ⁸2009.
104. Mitscherlich-Nielsen, Margarete: *Gretchen gestern und heute : Flucht in den Mord – Margaretha Brandt tötet ihr Kind nach der Geburt*. In: Uwe Schulz (Hg.): *Große Prozesse : Recht und Gerechtigkeit in der Geschichte*. München: C. H. Beck, 1996, 196-203.
105. Moser, Andrea: *Kampfzone Geschlechterwissen : Kritische Analyse populärwissenschaftlicher Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
106. Neumeyer, Harald: *Psychenproduktion : Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800*. In: Roland Borgards/ Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): *Diskrete Gebote : Geschichten der Macht um 1800 : Festschrift für Heinrich Bosse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

107. Nünning, Ansgar: *Funktion von Erzählinstanzen : Analysekatogorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30/4 (1997), 323-349.
108. Nünning, Ansgar: „Herstory“ als „History“ : Bausteine für eine (noch zu schreibende) *Geschichte des historischen Frauenromans*. In: Andrea Gutenberg/ Ralf Schneider (Hg.): *Gender – Culture – Poetics : Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft : Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1999, 277-312.
109. Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon : Literatur- und Kulturtheorie : Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, ⁴2008.
110. Nünning, Ansgar: *Kriterien der Gattungsbestimmung : Kritik und Grundzüge von Typologien narrativ-fiktionaler Gattungen am Beispiel des historischen Romans*. In: Marion Gymnich et al. (Hg.): *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2007, 73-99.
111. Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler, 1980.
112. Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.
113. Palmer, Alan: *The Construction of Fictional Minds*. In: *Narrative* 10/1 (2002), 28-46.
114. Pasula, Milica/ Julijana Beli-Genc: *Primena Šmitovog modela tekstualne interferencije na naratološku analizu romana Grethen Rut Berger*. U: *Filolog: Časopis za jezik, književnost i kulturu* VII (2013), 151-161.
115. Petersen, Jürgen H.: *Erzählsysteme : Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart: Metzler, 1993.
116. Pfister, Manfred: *Das Drama : Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink, ¹¹2001.
117. Prokop, Ulrike: *Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums*. In: Inge Stephan/ Sigrid Weigel (Hg.): *Feministische Literaturwissenschaft : Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Berlin: Argument-Verlag, 1984, 15-21.

118. Redling, Erik: *Jacques Lacan : Psychoanalyse und Aspekte der Schrift*. In: Hans Vilmar Geppert/ Hubert Zapf (Hg.): *Theorien der Literatur : Grundlagen und Perspektiven*. Band 2. Tübingen: Francke Verlag, 2005.
119. Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1983.
120. Rinsum, Annemarie van / Wolfgang van Rinsum: *Lexikon literarischer Gestalten*. Band 1: *Deutschsprachige Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, ²1993.
121. Robbins, Ruth: *Literary Feminisms*. Houndmills/ Basingstroke/ Hampshire: Palgrave, 2000.
122. Rose, Jacqueline: *Feminine Sexuality : Introduction*. In: Sue Vice (Hg.): *Psychoanalytic Criticism : A Reader*. Cambridge: Polity Press, 1996, 130-135.
123. Roth, Ralf: *Stadt und Bürgertum in Frankfurt am Main : Ein besonderer Weg von der ständischen zur modernen Bürgergesellschaft 1760-1914*. München: Oldenbourg, 1996.
124. Quinkertz, Ute: *Zur Analyse des Erzählmodus und verschiedener Formen von Figurenrede*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 141-161.
125. Scherer, Wilhelm: *Aufsätze über Goethe*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1886.
126. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verbesserte Auflage. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2008.
127. Schmid, Wolf: *Erzähltextanalyse*. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 2: *Methoden und Theorien*. Stuttgart: Metzler, 2007, 98-120.
128. Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt: WBG, ³2010.
129. Scholz, Rüdiger: *Die Gewalt dichterischer Ideologie : Das Bild der ‚Kindsmörderin‘ in der Literatur und die soziale Wirklichkeit*. In: Hansjörg Bay/ Christof Hamann (Hg.): *Ideologie nach ihrem ‚Ende‘ : Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne*. Opladen : Westdeutscher Verlag, 1995, 246-268.

130. Schönau, Walter: *Zum Problem der Unterscheidung variabler und konstanter Elemente in der psychoanalytischen Interpretation*. In: Johannes Cremerius et al. (Hg.): *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, 11-23.
131. Schwarze, Hans-Wilhelm: *Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten*. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen: Narr, ⁶1998, 145-188.
132. Schweikle, Günther / Irmgard Schweikle (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon : Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, ²1990.
133. Scott, Joan W.: *Gender : Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse*. In: Dorothee Kimmich et al. (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., ²2008, 388-413.
134. Sommer, Roy: *Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze*. In: Vera Nünning/ Ansgar Nünning (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse : Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen*. Stuttgart: Metzler, 2010, 91-108.
135. Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, ⁷2001.
136. Strasen, Sven: *Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung*. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse : Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: WVT, 2004, 111-140.
137. Suerbaum, Ulrich: *Krimi : Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984.
138. Suerbaum, Ulrich: *Kriminalroman*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009, 438-446.
139. Vice, Sue: *Psychoanalytic Feminist Theory*. In: Stevi Jackson/ Jackie Jones (Hg.): *Contemporary Feminist Theories*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998, 162-176.
140. Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa : Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Stuttgart/ Paderborn: Wilhelm Fink, ¹⁰2008.

141. Weber, Dietrich: *Erzählliteratur : Schriftwerk – Kunstwerk – Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, 107.
142. Weber, Ingeborg: *Poststrukturalismus und écriture féminine : Von der Entzauberung der Aufklärung*. In: Ingeborg Weber (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben : Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, 13-33.
143. Weber, Heinz-Dieter: *Kindsmord als tragische Handlung*. In: *Der Deutschunterricht* 28 (1976), 75-97.
144. Weber, Ingeborg: *Weiblichkeit : Wahn und Wirklichkeit : Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen*. In: Ingeborg Weber (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben : Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, 3-9.
145. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner, ⁸2001.
146. Ženet, Žerar: *Figure*. Beograd: Biblioteka Zodijak, 1985.

Izvori sa interneta, CD-ROM-a i iz novina:

147. *Duden - Deutsches Universalwörterbuch*, 5. Aufl. Mannheim 2003 [CD-ROM]
148. Santini, Maksim: *Jungovi tipovi ženskog identiteta*.
<http://www.orderoflove.com/potrebno/seminarski/7.JUNOVSKI%20TIPOVI%20ZENSKOG%20I%20IDENTITETA.pdf> (1. 4. 2013).
149. *Spannendes Zufallsprodukt : Ruth Berger im Gespräch – über ihren historischen Roman „Gretchen“*. In: *Main-Echo* (17. 08. 2007).
150. Spörl, Uwe: *Die Chronotopoi des Kriminalromans*.
www.erlangerliste.de/ede/krimi.pdf, 10. 9. 2012).
151. Westreicher, Silvia: *Historischer Frauenroman, angesiedelt im 18. Jhdt*. In: *Observer* 4 (Dezember 2007).
<http://www.biblio.at/literatur/rezensionen/details.html?mednr%5B0%5D=bn1029016&anzahl=1> (27. 02. 2013).
152. <http://www.jgoethe.uni-muenchen.de/leben/shakesp.html> (27. 6. 2012).

153. <http://www.jcmeister.de/eta-grafiken/eta-grafiken.pdf> (24. 8. 2012).