

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Srđan D. Srdić

**ODNOS STVARNOSTI I FIKCIJE
U PROZI DŽONATANA SVIFTA**

doktorska disertacija

Beograd, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Srđan D. Srdić

**RELATIONSHIP BETWEEN
REALITY AND FICTION
IN JONATHAN SWIFT'S PROSE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor:

dr Kornelije Kvas, vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane: _____

Izjave zahvalnosti

Koristim priliku da iskažem zahvalnost svima koji su mi pomagali u prethodnim godinama rada. Disertacija je, na izvestan način, i njihovo delo.

Veri Papić, Zlati Đokić, Božani Karanović, Dunji Ilić, Vladimiru Arseniću, Nevenu Ušumoviću i Srđanu V. Tešinu, koji su mi nabavljali, pozajmljivali i poklanjali neophodne knjige.

Ivani Peško i Jeleni Marinkov kojima nije bilo teško da se bave administrativnim formalnostima u moje ime.

Alenu Bešiću koji je verovao da bi trebalo objaviti knjigu mojih eseja nastalih na doktorskim studijama i koji se postarao da je objavi.

Biljani Đorić Francuski, Vladimiru Zoriću i Ivanu Radosavljeviću koji su mi pomagali i kad to nisam tražio od njih.

Profesoru Brinu Hemondu s Univerziteta u Notingemu koji mi je prosledio svoju knjigu o Džonatanu Sviftu dok je ova još bila u rukopisu i čiji su mi saveti u vezi s adekvatnom literaturom o ovom autoru bili od nemerljive koristi.

Profesoru Korneliju Kvasu, mom mentoru, na bezgraničnom strpljenju, dobrim namerama, preciznosti i neumornom nastojanju da rad bude uspešniji i bolji.

Majci i bratu.

Nataši, posebno.

Odnos stvarnosti i fikcije u prozi Džonatana Svifta

Sažetak

Rad se bavi odnosima stvarnosti i fikcije u prozi Džonatana Svifta. Teorijsko polazište rada predstavlja fikcionalna semantika Lubomira Doležela, dok su *Guliverova putovanja* uzeta za najparadigmatičniji Sviftov tekst. Iako Doleželova teorija predstavlja gotovo koherentnu celinu, posebno u pogledu nadgradnje pojma alternativnih mogućih svetova koji je stvorila analitička filozofija, u korelaciji s tekstovima poput Sviftovih otkrivaju se njene manjkavosti. Jedan od ciljeva rada stoga je i unapređenje Doleželove teorije kako bi odgovorila zahtevima fikcionalnih svetova satire i parodije, odnosno priznala kontekstualnost i kotekstualnost kao imanentne ovako ustrojenim fikcionalnim tvorevinama. Eksperimentalno sučeljavanje Sviftovih i Doleželovih tekstova dovodi do novih zaključaka po pitanju odnosa stvarnosti i fikcije, referencijalnosti u književnosti, ali i problema književne istine. Centralni zaključak rada sadržan je u tezi o mogućnosti svođenja ma kog fikcionalnog sveta na istinitost. Rad promovira ideju o matičnom identitetu teksta kao isključivom izvoru istine fikcije. Svaki matični identitet teksta u sebi sadrži neograničen broj autentičnih fikcionalnih identiteta, koji su zasnovani u većem broju fikcionalnih svetova. U slučaju *Guliverovih putovanja* pokazalo se da, nasuprot Doleželu, koji negira učešće činjenične istine u fikciji, fikcionalni svetovi satire zahtevaju referenciju u spoljašnjem svetu, fikcionalni svetovi parodije zahtevaju referenciju u prototekstu (prvenstveno globalnom žanrovskom obrascu putopisne proze), te da fikcionalne svetove ironije nije moguće konstituisati, jer ironijsko svojstvo kontinuirano insistira na narušavanju svakog vida istinitosti, a samim tim i opcije *svetovnosti*. Aplikacija delimično izmenjenih Doleželovih ideja na Sviftovu prozu pokazuje kako se pojam stvarnog sveta javlja kao nužno polazište svake teorije mogućih svetova, samim tim i onih koji nose oznaku fikcionalnih. U slučaju matičnih identiteta teksta kojima dominiraju fikcionalni svetovi satire ovu vezu uzrokuje njena priroda, dok opšta nužnost prisustva pojmovnosti stvarnog sveta zaustavlja prodor u ne-zamislivo.

Ključne reči: fikcija, istina, stvarnost, mogući svetovi, fikcionalni svetovi, satira, parodija, ironija.

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: teorija književnosti

UDK broj:

Relationship between reality and fiction in Jonathan Swift's prose

Abstract

This research deals with relationships between reality and fiction in Jonathan Swift's prose. The theoretical starting point is Lubomír Doležel's fictional semantics, and *Gulliver's Travels* is taken as Swift's most paradigmatic text. Although Doležel's theory is an almost coherent whole, particularly with regard to the superimposition of the concept of alternative possible worlds created by analytical philosophy, its deficiencies are discerned in correlation with such texts as Swift's. Therefore, one of the aims of this research is an improvement of Doležel's theory so it can address the requirements of fictional worlds of satire and parody, and acknowledge contextuality and co-textuality as immanent in thus conceived fictional creations. An experimental confrontation of Swift's and Doležel's texts leads to new conclusions in terms of relationships between reality and fiction, referentiality in literature, and the problem of literary truth. The thesis of the possibility of reducing any fictional world to truth constitutes the central conclusion of this research. This research advances an idea of the parent identity of a text as the exclusive source of the truth of fiction. Any parent identity of a text inherently comprises an infinite number of authentic fictional identities which are based in a number of fictional worlds. In the case of *Gulliver's travels* it transpires that, contrary to Doležel, who negates any existence of factual truth in fiction, fictional worlds of satire require reference in the outside world, fictional worlds of parody require reference in a prototext (primarily the global genre form of travel writing), and fictional worlds of irony cannot be constituted, since the ironical characteristic continually insists on the violation of any kind of truth, and thus the option of *worldliness*. The application of partially altered Doležel's ideas to Swift's prose shows that the concept of the real world appears as a necessary starting point of any theory of possible worlds, consequently also those designated as fictional. In the case of the parent identity of a text dominated by fictional worlds of satire, this relation is caused by its nature, whereas the general necessity of the presence of real world conceptuality prevents any advance into the inconceivable.

Key words: fiction, truth, reality, possible worlds, fictional worlds, satire, parody, irony.

Academic discipline: Literary studies

Sub-discipline: Theory of literature

UDC number:

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Doležel i teorije mogućih svetova.....	11
2.1. Doleželovo viđenje narativnih svetova.....	11
2.2. Pojam autentizacije u teoriji Lubomira Doležela.....	27
2.3. Doleželova kritika Umberta Eka i primena fikcionalne semantike na Kafkinu prozu.....	35
2.4. Doleželova kritika mimezisa.....	40
2.5. <i>Poetike zapada</i> i teza o nepotpunosti fikcionalnih svetova.....	53
2.6. <i>Heterokosmika</i> kao Doleželova teorijska sinteza.....	59
2.7. Doleželov teorijski razlaz s postmodernom.....	63
2.8. Mogućnosti unapređenja fikcionalne semantike Lubomira Doležela.....	70
3. Sviftova proza u kontekstu odnosa stvarnosti i fikcije.....	72
4. Fikcionalni svetovi u <i>Guliverovim putovanjima</i>	81
4.1. Deontički svet (Uvod).....	81
4.2.1. Deontički svet (Liliput).....	84
4.2.2. Aksiološki svet (Liliput).....	86
4.2.3. Epistemički svet (Liliput).....	89
4.2.4. Aletički svet (Liliput).....	91
4.3. Deontički svet (Brobdingnag).....	93
4.3.1. Aksiološki svet (Brobdingnag).....	96
4.3.2. Epistemički svet (Brobdingnag).....	99
4.3.3. Aletički svet (Brobdingnag).....	102
4.4. Fikcionalni svetovi u trećoj knjizi <i>Guliverovih putovanja</i>	103
4.4.1. Fikcionalni svetovi Lapute.....	103
4.4.2. Fikcionalni svetovi Balnibarbije.....	109
4.4.3. Fikcionalni svetovi Glubdubdriba.....	111
4.4.4. Fikcionalni svetovi Lugnaga.....	114

4.4.5. Fikcionalni svetovi Japana.....	116
4.5. Fikcionalni svetovi zemlje Vinima.....	118
4.6. Dodatak: Guliverovo pismo Simpsonu.....	127
5. Problem referencijalnosti i konteksta u <i>Guliverovim putovanjima</i>	129
5.1. Igre insistiranja istine.....	129
5.2. Odnosi činjeničnog i fikcionalnog.....	137
5.3. Fikcionalni svetovi satire u <i>Guliverovim putovanjima</i> Džonatana Svifta.....	144
5.4. Fikcionalni svetovi parodije u <i>Guliverovim putovanjima</i> Džonatana Svifta.....	162
5.5. Fikcionalni svetovi ironije u <i>Guliverovim putovanjima</i> Džonatana Svifta.....	170
6. Zaključak.....	181
7. Literatura.....	191
8. Biografija autora.....	198

1. Uvod

Tema rada jesu odnosi između stvarnosti i fikcije, onako kako ih je moguće razumeti ukoliko temeljne postavke teorije fikcionalnih svetova Lubomira Doležela (Lubomir Doležel) pokušamo da implementiramo u okvirima proze svetskog klasika Džonatana Svifta (Jonathan Swift). S obzirom na činjenicu da teorija fikcionalnosti Lubomira Doležela nedvosmisleno proizlazi iz teorije mogućih svetova, dvadesetovekovne tvorevine analitičkih filozofa i modalnih logičara, te da od nje pozajmljuje svoje osnove, u radu će ove teorije biti predstavljene uz nužnu sintezu njihovih suštinski bitnih aspekata. Sučeljavanje teorija mogućih svetova, odnosno Doleželove teorije fikcionalnosti i Sviftove proze, usloviće kritički otklon i preispitivanje njihovih krajnjih dometa u skladu s iskustvima stečenim u navedenom procesu analize. Sudovi do kojih se u ovako postavljenom tumačenju dolazi predstavljaju nova rešenja odnosa stvarnosti i fikcije, referencijalnosti književnosti, kao i problema književne istine.

Mada je tema rada izrazito književnoteorijska, fikcionalna komponenta u celini je pronađena u sklopu proznog opusa Džonatana Svifta. Ovakav izbor nije slučajan i pokušaćemo da opravdamo njegove očekivane posledice – novoutemeljena saznanja u korpusu istraživanja fikcionalnosti. Neki od razloga za učinjeni odabir neskriveno su lokalnog tipa: u srpskom jezičkom prostoru nema dovoljno studija koje se bave Sviftovim delom, iako je ono oduvek bilo konsenzualno prihvaćeno, popularno i veoma frekventno i kvalitetno prevedeno, pre svega *Guliverova putovanja*.¹ U radu neće biti prilike za

¹ Bibliotečka baza podataka Cobiss.sr pokazuje 112 bibliotečkih jedinica koje nose ime i prezime Džonatana Svifta. Istorija prevoda Sviftovih tekstova na srpskom jezičkom području počinje 1903. godine, kada je *Guliverovo putovanje u Liliput* preveo Vićentije Rakić, a tekst objavio beogradski izdavač „Dositej Obradović“. U nastavku ćemo navesti najznačajnije prevode Sviftovih dela na srpski jezik, trudeći se da izbegnemo prevode s trećih jezika (ruski, švedski...), izdanja priređena za potrebe dece, kao i ona parcijalna, poput već navedenog: *Guliverova putovanja*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1946, prevod Sretena Marića; *Priča o buretu: satire i drugi odabrani spisi*, Nolit, Beograd, 1958, prevod Sretena Marića; *Put u Liliput i Brobdingnag*, Naprijed, Zagreb, 1964, prevod Ise Velikanovića; *Put u Laputu i zemlju Houyhnhnmsku*, Naprijed, Zagreb, 1964, prevod Ise Velikanovića; *Memoari kapetana Džona Krajtona*, Rad, Beograd, 1969, prevod Tihomira Vučkovića; *Priča o buretu: satire i drugi odabrani spisi*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2003, prevod Božidara Markovića; *Uputstva posluzi*, Rad, Beograd, 2006, prevod Ane Hramoste; *Guliverova putovanja*, JRJ, Zemun, 2007, prevod Suzane Cvetanović; *Guliverova putovanja*, Liber Novus, Beograd, 2014, prevod Jovane Đaković. Prevod *Guliverovih putovanja* Sretena Marića, po našem uverenju, poseduje gotovo kanonsku vrednost. Upravo je ovaj prevod nebrojeno puta došampavan od strane raznih izdavača, i izvesno je onaj na osnovu kog su generacije čitalaca stekle vlastiti uvid i predstavu o Sviftovom centralnom delu.

ispitivanje geneze ovakvog naučnog propusta, dovoljna je uvodna pretpostavka o tome da pripadamo kulturi i jeziku koji nemaju kapacitet za analizu ukupnog domena opšte književnosti i tema koje joj dominantno pripadaju, ali i da je reč o jednoj vrsti neprihvatljivog odnosa prema autoru o kome je globalno pisano u zaista ekstenzivnoj meri. Stoga se delom Džonatana Svifta, naročito *Guliverovim putovanjima*, bavimo koliko i Doleželovom teorijskom matricom. U tako zamišljenom postupku bilo je neophodno napraviti selekciju unutar nepreglednog spiska anglosaksonskih tekstova i knjiga posvećenih Sviftovoj umetnosti, te se opredeliti prema onome što bi moglo da bude najrepresentativnije, ali i najaktuelnije za temu ovako ustrojenog rada.

Na ovaj način se, u naučnom smislu, postiže sledeći domet: Lubomir Doležel nikada i ni na jednom mestu u svom opsežnom opusu ne primenjuje ideje fikcionalne semantike na Sviftovu prozu, niti se njome bavi makar parcijalno. Delo Džonatana Svifta nije suočeno s Doleželovom teorijskom aparaturom ni od strane autora koji su pristrasni Doleželovi sledbenici, niti onih koji ga oštro kritikuju. Nakon pažljivog pregleda najvažnijih radova zasnovanih na perspektivama teorija fikcionalnih ili mogućih svetova koje zastupaju drugi autori ustanovili smo da u njima nije iskorišćen potencijal Sviftovog dela za koji smatramo da je, u pomenutom smislu, kapitalan. Rad bi trebalo da dokaže upravo izrečenu tvrdnju, te da afirmiše i aktivira Sviftovo stvaralaštvo i u ovom smeru.

Ustrojen na ovakvim premisama, rad fundamentalno zavisi od izvesnih izvornih teorijskih pretpostavki, a to su u prvom redu pretpostavke o mogućim i fikcionalnim svetovima, stoga je vidljivo naše opredeljenje i naklonost prema pojedinim autorima čije smo stavove ocenili kao vitalno jezgro dalje analize. Mada je Doležel pojmove mogućnosti, nemogućnosti i nužnosti izvorno pripisao Aristotelu, njegovo delo inspirišu modalni logičari i analitički filozofi (Hintika, Stalnaker, Plantinga, Luis). Njihova elementarna teza sažeta je u mišljenju da postoji neograničen broj mogućih, ali

S kritičkim tekstovima čija je tema Sviftovo stvaralaštvo ili neki njegov segment situacija je drastično nepovoljnija. Takvih tekstova skoro da nema, a dva najčešće navođena jesu esej koji je Isidora Sekulić napisala o *Guliverovim putovanjima*, kao i studija pominjanog Sretena Marića koji smatramo reprezentativnim za ukupno dosadašnje viđenje Džonatana Svifta u našoj kulturi. Marićev esej bio nam je od koristi prilikom rada, uprkos činjenici da je više od pola veka star. Pored njega, koristili smo i nekoliko predgovora, odnosno pogovora, koje je bilo moguće pronaći u razuđenim izdanjima prevoda Sviftovih tekstova. Ovi, najčešće vrlo kratki osvrti na Sviftov opus, ponekad su nam bili od istinske pomoći u analizi, stoga ih sve navodimo u sekciji odabrane literature. Poslednjih godina se na naučnim skupovima pojavilo nekoliko radova posvećenih Džonatanu Sviftu, ali oni nisu bili od koristi našem specifičnom istraživanju.

neaktualizovanih svetova koji su, po uvidu Doležela „logički konstrukti“ (Doležel 1997: 85), Kripke (Saul Kripke) ih opisuje kao „ukupne načine kakav bi svet mogao biti“ (Kripke 1997: 38), a uvreženo je slaganje po pitanju različite udaljenosti na kojoj se mogući svetovi nalaze od stvarnog sveta.

Kripkeova teorija mogućih svetova u radu figurira kao prioritetno važna, njena prednost nad teorijom Jaka Hintike (Jaakko Hintikka) uslovljena je jednim brojem inovacija do kojih je američki filozof došao kritikujući svoje prethodnike, između ostalih Fregea (Friedrich Ludwig Gottlob Frege). Nasuprot Fregeovom pojmu „grozd opisa“ Kripke uspostavlja ideju o imenima kao krutim označiteljima koji označavaju isti predmet kroz sve moguće svetove, te tako pravi previd na račun fikcionalnih svetova satire i parodije. Kripkeova potraga za relevantnim svojstvima predmeta u rad uvodi jedan u nizu novih pojmova, „igru insistiranja istine“, za koji smatramo da je neophodan prilikom analize Swiftove proze. Pretpostavka o imenovanju koju Kripke iznosi na drugom predavanju zabeleženom u knjizi *Imenovanje i nužnost* potpomoći će naše viđenje pojma, „fikcionalnog identiteta“, po osnovu učešća u jednom od fikcionalnih svetova.

U sklopu Fregeove teorijske koncepcije, kritikovane i od strane Doležela, nalazi se poznato odvajanje smisla od značenja koje inspiriše kasnije generacije logičara i filozofa. Frege tvrdi kako postoje izrazi koji imaju smisao, ali nemaju značenje. Po njegovom mišljenju, nije moguće tražiti istinitost u umetnosti, jer i sama imena fikcionalnih identiteta nemaju nikakvo značenje koje bi bilo osnovni uslov istinitosti. Slabosti Fregeove koncepcije Doležel osuđuje uz opasku na račun njene raselovske prirode, smatrajući da ova dvojica autora tvrde kako „u pozadini fikcionalnih rečenica nema svetova“ (Doležel 2008: 15). U radu polazimo od hipoteze usklađene s Doleželovom kritikom Fregea, po kojoj su fikcionalne rečenice izvorište fikcionalnih svetova. Iz tog razloga smo usvojili i formulaciju *erzac*-rečenica Tomasa Pavela (Thomas Pavel). Pavel pretpostavlja da *erzac*-rečenice parafraziraju deo jednog fikcionalnog sveta, te je njima moguće pripisati istinosnu vrednost jer referiraju na književni tekst.

Za potrebe rada koristili smo devet Doleželovih teorijskih tekstova nastalih u često vremenski udaljenim fazama njegovog delovanja, kao i tri knjige, obimnije studije ključne za razumevanje sveukupne teorijske pozicioniranosti ovog autora. Doleželov rad

pratićemo od kraja sedamdesetih godina minulog veka, kada jenjava njegovo isključivo strukturalističko opredeljenje, a ukazuje se interesovanje za fiktionalnu semantiku. Najstariji tekst Lubomira Doležela čije su postavke prisutne u radu naslovljen je s „Narativni svetovi“ (1978) i u njemu se mogu identifikovati nove ideje i delimično skretanje s dotadašnjih teorijskih pozicija. Nešto kasnije, u tekstu „Istina i autentičnost u pripovesti“ (1980), Doležel vrši neznatne korekcije prethodno iskazanih stavova i teza i insistira na pojmu autentizacije kao preduslovu istine fikcije. U članku „Eko i njegov čitalac model“ (1980) konstatovani su propusti Umberta Eka učinjeni na račun konsekvantne teorije fiktionalnih svetova, uz istovremeno osnaživanje stavova koje je sam Doležel u trenutku objavljivanja rada zastupao. U „Kafkinom fiktionalnom svetu“ (1984) suočeni smo s praktičnim dejstvom semantike fiktionalnih svetova, zbog čega naglašavamo uticaj ovog članka na naš rad. U tekstu „Mimezis i mogući svetovi“ (1988), Doležel decidirano odbacuje mimetičku poetiku, što je tačka od koje počinje naša kritika njegove teorije. Doležel ne sagledava interakciju fikcije i stvarnosti u satiri, kao ni mehanizme koji do ovakve interakcije dovode, što njegove ideje čini neupotrebljivim pred delima kakva su Swiftova. Jedan od ciljeva našeg rada jeste da nadomestimo nedostatke u Doleželovoj fiktionalnoj semantici, kako bismo došli do konzistentnije i validnije teorije.

Prva od tri Doleželove knjige koje smo uzeli u razmatranje, *Poetike zapada* (1990), sačinjena je od istorijskog dela i onog posvećenog zasebnim varijantama strukturalizma. Smatramo je posebno relevantnom u smislu Doleželove namere da svoj rad predstavi kao vid nadogradnje njemu prethodeće tradicije. „Fiktionalni svetovi: gustina, praznine i zaključivanje“ (1995) ponovo aktiviraju problem nepotpunosti fiktionalnih svetova kojim se Doležel i ranije bavio. U radu nastojimo da dokažemo kako su, nasuprot onome što tvrdi Doležel, praznine u fiktionalnom svetu njegove legitimne činjenice, što će nas dovesti do zasebnih uvida u prirodu satire i parodije. *Heterokosmika* (1998) jeste knjiga u kojoj su sublimirana sva Doleželova iskustva na planu zasnivanja autonomne semantike fiktionalnih svetova. Ona predstavlja najizrađeniji Doleželov tekst u kom se pokazuju sve dorade koje je autor izvršio na svojoj teoriji od njenih začetaka.

Već u *Heterokosmici* i njenom završnom poglavlju pronalazimo nagoveštaje kritike postmodernističkog shvatanja istorije, ali i same postmoderne, uz neizbežnu

poststrukturalističku teorijsku podlogu. Tekstovi kakav je „Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu“ (1999) i Doleželova knjiga *Mogući svetovi fikcije i istorije: postmoderna faza* (2010), govore u prilog Doleželovoj kritičnosti prema postavkama Rolana Barta (Roland Barthes) i Hejdene Vajta (Hayden White) u kojima dolazi do izjednačavanja istorije i fikcije. Razrešenje sukoba s postmodernom Doležel vidi u semantici mogućih svetova koja poseduje kriterijume za razlikovanje istorijske od fikcionalne pripovesti.

Naše interesovanje za dela Džonatana Svifta, a u skladu s temom i ciljevima rada, primarno je upućeno na njegove prozne tekstove. Često zanemarivana od strane kritike, ali i čitalaca, Sviftova poezija tematski se ne razlikuje od njegove proze. Iako nije uvek podjednako uspešna, mladalačka je svakako slabija i neujednačenija od one nastale u poznim Sviftovim godinama, ona je izrazito zahvalan i poželjan materijal za izučavanje tematskog opsega rada autora *Guliverovih putovanja*.² Prozni tekstovi Džonatana Svifta sveukupno su zastupljeniji od njegove poezije, što je činjenica koju registrujemo još u vreme Sviftovog života. U žanrovskom smislu najprisutnije su satire, politički pamfleti, rasprave, epistolarna proza, na osnovu čega zaključujemo da je za Svifta književnost prvorazredno sredstvo koje je moguće upotrebiti u različitim društvenim okolnostima. Samosvojan literarni ideal ili estetska vrednost književnog teksta po sebi, Svifta nikada nisu primarno interesovali.

² „Najengleskiji od svih irskih pisaca“ (Pavković 2003: 200), „Englez i dušom i telom“ (Marić 2002: 8), Džonatan Svift (1667-1745), svoju spisateljsku karijeru započeo je kao pesnik, što ga stavlja u isti red s Džojksom ili Andrićem. Za razliku od potonje dvojice Svift će se poeziji vraćati i u kasnijim razdobljima svog života, iako ona nikada neće postati dominantna njegovog literarnog postupka. Opšte je mesto svih tekstova koji analiziraju Sviftovu bibliografiju primedba o ovom autoru kao proznom piscu (Rogers 2003: 181, Vučković 1969: 132; Puhalo 1961: 144; Hramosta 2006: 90). Rodžers (Pat Rogers) ovu pojavu elegantno objašnjava faktografijom poetskih žanrova kojima se Svift služio, mahom različitih tipova satire u funkciji obračuna s određenom i konkretnom ličnošću, od strane teoretičara književnosti oduvek smatranim „niskom“ i nedostojnom ma kakve ozbiljnije kritičke analize. Rodžers je posebno kritičan prema postmodernim autorima poput Roberta Fidijana (Robert Phiddian), koji skoro da i ne obraćaju pažnju na Sviftovu poeziju, „uprkos činjenici da je parodija jedan on glavnih elemenata u njegovom stihu, istinski zastupljenija nego u većini proznih dela“ (Rogers 2003: 182). Svojevrsni tematski pregled Sviftove poezije (Bruce 1998: 23), zamisao Majkla Brusa (Michael Bruce), jednog iz grupe proučavalaca koji smatraju kako poezija ovog autora mora imati položaj identičan ustaljenom položaj njegove proze, pokazuje Sviftovu liriku kao „skatološku“ (Smith 2012: 187-226), onu koja dovodi do predstave o Sviftu ženomrscu (Houlihan Flynn 1990: 88). Kasnija Sviftova poezija inherentno je parodijski intonirana, te ju je moguće tumačiti mehanizmima pogodnim za ispitivanje njegove proze.

Najveći deo rada posvećen je implementaciji postavki fikcionalne semantike Lubomira Doležela na *Guliverova putovanja* Džonatana Svifta. *Guliverova putovanja* posmatramo kao mesto ukrštanja većeg broja fikcionalnih svetova koji se neretko nalaze u odnosima zavisnosti prema fakticitetu stvarnosti, a iz razloga svoje satirične prirode. Vidno manje prostora u radu zauzimaju ostali Sviftovi tekstovi između kojih se nedovoljno poznati *Memoari kapetana Džona Krajtona* pokazuju kao najpodesniji za tumačenje „otvorene granice“ između fikcije i istorije. Satira *Bitka knjiga* poslužila je kao primer za često neknjiževne namere koje stoje iza Sviftove literature, *Priča o buretu* do kraja ironizuje instancu pripovedača, odnosno autora teksta, dok zrela satira *Jedan skroman predlog u svrhu sprečavanja da irska deca ostanu na teretu svojim roditeljima i otadžbini* pokreće pitanje granica ironije i političkog konteksta. Tekst *Obrana gospodina Geja i Prosjačka opera* nalazi se u radu zbog prisutnog autopoetičkog svojstva.

Rad nije jednoznačan po postavljenim istraživačkim ciljevima. Jedan od opštijih ciljeva rada jeste ispitivanje potencijala, krajnjih granica i interpretativnih dometa fikcionalne semantike Lubomira Doležela. Iz opštosti tog, prvobitnog cilja, dolazi se do konkretnog, i to u vidu kritike Doleželovog principa autentizacije. Smatramo da valjano usmerena kritika mora da dovede do mogućnosti utemeljenja jedne obuhvatnije teorije fikcionalnosti modifikacijom Doleželovih stavova, pre svega stava o narativnim svetovima kao sistemima fikcionalnih činjenica. Za razliku od ciljeva čija realizacija zavisi od prethodne kritike nekog od Doleželovih stavova, u radu su prisutni i ciljevi slaganja. Saglasni smo s Doleželovom kritikom postmodernističkog stava prema istoriji, koja dovodi do uočavanja razlika između dokumentarnih, istorijskih i književnih (fikcionalnih) tekstova.

Određivanje istinitosti književnog teksta – istine fikcije – u ovakvom tipu istraživanja predstavlja dominantu. Jedan od temeljnih ciljeva našeg rada jeste formulisanje *biti* fikcije. Ako takve *biti* nema onda, recimo, istinitost natprirodnog nije moguća niti u jednom pogledu. Takođe, zameni ćemo pojam fikcionalne egzistencije pojmom matičnog identiteta teksta. Ovako zamišljen, svaki matični identitet teksta u sebi može da sadrži mnoštvo fikcionalnih identiteta. Izdvojićemo jedan broj pojmova koje uspostavljamo u radu:

- fikcionalna činjenica (najmanji element opisa jednog fikcionalnog sveta)
- fikcionalni identitet (distinktivno obeležje fikcionalnih svetova i matičnih identiteta teksta, za razliku od fikcionalnih činjenica)
- matični identitet teksta (obuhvata sve četiri modalne perspektive, a potvrđuje ga čitalac)

Naredni cilj rada sastoji se u pokazivanju/dokazivanju da igre insistiranja istine u *Guliverovim putovanjima* zauzimaju funkciju parodije žanrovske konvencije putopisne proze. Pojam igra insistiranja istine uveli smo zarad opisa pripovedne aktivnosti koja sprovodi insistiranje faktičke istine unutar fikcionalnog sveta. Ovaj narativni manir javlja se u tri oblika, od kojih je prvi neka od konvencija žanra (putopisna proza, memoari...), drugi se sastoji iz pomicanja referencije sa stvarne na izmišljenu (istorijski roman, realistički roman zasnovan na istorijskim identitetima...), kao i mnogobrojni mehanizmi koji insistiraju istinu (sve postojeće pripovedne forme). Ako u nekom od fikcionalnih svetova registrujemo istinu koja ne korespondira s činjeničnom istinom u okvirima stvarnog sveta (*Guliverova putovanja*), u obavezi smo da ponudimo tumačenje uloge i funkcije igara insistiranja istine u navedenim okolnostima. Utvrđivanje *istinitosti* likova u Sviftovim delima takođe smatramo jednim od ciljeva istraživanja, što samo po sebi podrazumeva i ispitivanje činjenične i fikcionalne istine.

Određenje Sviftove proze kao primarno satirične ili parodijske ne nalazi se među ciljevima istraživanja, ali ćemo ovaj tip literature oceniti dvojako, kroz interakciju satiričnih i parodijskih elemenata. Predložićemo viđenje Džonatana Svifta kao tvorca antiputopisa koji parodijskim sredstvima nastoji da odbaci epistemički plan putopisnog žanra, što dovodi ne samo do njegove degradacije, već posledično i do destrukcije samog obrasca putopisa.

U teorijskoj literaturi čija je problematika bliska našem radu javlja se određeni broj nedoumica. Prva ovakva nedoumica tiče se problema referencijalnosti književnog teksta, ali i analogije između teksta romana i teksta sveta. Tema i ciljevi našeg istraživanja zahtevaju razložno razrešenje navedene nedoumice, te će ona biti analizirana i rešena prevashodno na primeru *Guliverovih putovanja*. Sledeća nedoumica odnosi se na problem relativizovanog modaliteta podređenog nekom od fikcionalnih

identiteta. Ovo mesto u radu zauzima takozvana prosvetiteljska predrasuda, odnosno problem prosvetiteljskog nadindividualnog kodeksa.

Razrešenje veze konteksta i fikcije jeste presudno po uspostavljanje stabilnih pojmova činjenične i fikcionalne istine. Svaki kontekst implicira činjeničnu istinu i pokušava da je uvede u fikcionalni svet služeći se „otvorenom granicom“ koja odvaja fikciju od stvarnosti. Na drugoj strani od konteksta nalazi se intertekstualnost koju Doležel razume i prihvata sve dok njene razmere ne postanu apsolutne, čemu su skloni teoretičari poststrukturalizma, odnosno postmoderne. Kako Doleželova kritika apsolutne intertekstualnosti predstavlja uvod u znatno opštiju konfrontaciju s postmodernim mišljenjem, u radu ćemo se ograničiti na vlastitu nedoumicu po pitanju limita do kojih smo u ovakvoj kritici s Doleželom saglasni. Jedna od poslednjih, ali ne i najmanje kompleksnih teorijskih nedoumica s kojima se u istraživanju suočavamo, jeste pitanje neodložne izmene statusa autora u fikcionalnim svetovima satire.

Polazna hipoteza u istraživanju odnosi se na ontološko preklapanje između fikcionalnih svetova Swiftove satire. Preklapanje je uglavnom izvedeno delimično, a prate ga dvostruka pomicanja referencije (izmišljene na stvarnu, a stvarne na izmišljenu). Ovaj proces svoje ishodište pronalazi u fenomenu aluzivnosti. Rad bi trebalo da pokaže kako igre insistiranja u *Guliverovim putovanjima* zauzimaju funkciju izigravanja žanrovske konvencije putopisne proze. Hipotezu, koja obuhvata jedan od postavljenih ciljeva istraživanja, dokazaćemo tokom analize fikcionalnih svetova parodije u Swiftovom centralnom delu. Pojam „pomicanje referencije“ preuzeli smo iz teorijskih tekstova Sola Kripkea i njegovo ispravno obrazlaganje jeste neophodno ukoliko želimo da opišemo funkcionisanje fikcionalnih svetova satire i parodije. Da bi čitalac *Guliverovih putovanja* identifikovao Flimnapa s Robertom Volpolom, mora doći do pomicanja referencije s izmišljene na stvarnu. Tako dolazi do ujednačavanja fikcionalnog i istorijskog identiteta, te integracije istorijskog doprinosa i fikcionalne strukture. Pomicanje referencije vrši se i sa stvarne referencije na izmišljenu, kao u slučaju fikcionalnog identiteta Japana (treće Guliverovo putovanje), ali i u svakom tekstu čija je pretenzija realističkog tipa.

Za razliku od Doležela, smatramo da je moguća i efikasnija teorija fikcionalnosti iz koje bi proisteklo objašnjenje kontekstualnosti i kotekstualnosti. Primenjena na

Guliverova putovanja Doleželova teorija veoma dobro promišlja svaki od predloženih modaliteta i fikcionalnih svetova, ali nam ne govori o njihovoj satiričnoj/kontekstualnoj i parodijskoj/kontekstualnoj prirodi. Teorijski predložak koji ćemo slediti prilikom razmatranja kontekstualnosti biće rad Kornelija Kvasa „Činjenična istina i istina fikcije“ (2012). Ishodište ove hipoteze tiče se nastanka fikcionalnih svetova satire uz pomoć poetske funkcije jezika, preimenovanjem istorijskih identiteta i skrivanjem konteksta. Ispunjenje ovih uslova štiti satiričara od eventualnih spoljašnjih konsekvenci.

Naredna hipoteza zasniva se na proveru plauzibilnosti kao kriterijuma istinitosti. Plauzibilnost, logičnost i alogičnost u potpunosti odgovaraju tekstovima poput *Guliverovih putovanja* (greške pripovedača Gulivera kod navođenja datuma, nesrazmerno pretvaranje bića i stvari u Liliputu prema ustanovljenoj skali 1 : 12 i slično).

Način na koji Svift upotrebljava ironiju za svrhu ima radikalnu destabilizaciju istinosnih premisa na kojima je sagrađen svet. Nestabilnost koju Svift ironijom sprovodi nad stvarnim svetom, nesmanjenim intenzitetom se javlja i u domenu fikcionalnih svetova koje je stvorio. Polazimo od stanovišta da ironija, onako kako Svift njom manipuliše, razvija nepoverenje prema centralnim postulatima svakog vida istinitosti.

Rad je, u strukturalnom pogledu, izdelfjen na četiri tematske celine. Prva od njih nosi naziv *Doležel i teorije mogućih svetova* i unutar nje je izvršen istorijski pregled evolucije misli ovog autora kao tvorca zasebno konstituisane fikcionalne semantike. Već u uvodnoj fazi rada navedene su prednosti, kao i mane i nedoslednosti Doleželovog teorijskog konstrukta, koji je kritikovan i modifikovan u saglasju s temom, ciljevima i hipotezama koje smo postavili. Doleželove teorijske teze od početka istraživanja aplicirane su na prozne tekstove Džonatana Svifta, kako bi se pokazale sve prednosti ovakvog izbora i opredeljenja. Upravo u ovoj, prvoj celini, težište rada dodeljeno je osnovama teorije mogućih svetova u modalno-analitičkom pogledu, dok je njen završetak posvećen sistematizaciji zaključaka do kojih smo došli, ali i obrazloženju pojmova koje smo samostalno uveli u rad.

Druga celina, *Sviftova proza u kontekstu odnosa stvarnosti i fikcije*, po obimu je najsvedenija. U njoj se nalazi obrazloženje spiska Sviftovih dela za koja smo se opredelili, kao i činjenice da poezija ovog autora ne predstavlja dovoljno dobar materijal za izučavanje s pozicija koje smo u radu nametnuli. U ovom segmentu rada iz Sviftovog opusa su posebno izdvojeni *Memoari kapetana Džona Krajtona* i *Guliverova putovanja* kao tekstovi kojima ćemo se u najvećoj meri baviti.

Odeljak koji nosi naziv *Fikcionalni svetovi u Guliverovim putovanjima* sastoji se od sedamnaest manjih celina. Iskoristili smo uvreženu podelu knjige na četiri dela, te se odvojeno bavili svetovima Liliputa, Brobdingnaga, svim svetovima prisutnim u trećoj knjizi, kao i svetom Vinima, iz četiri modalne perspektive, kako ih određuje Doležel: aletičke, deontičke, aksiološke i epistemičke. Iz razmatranja nisu izuzete ni deontičke perspektive uvodnog dela *Guliverovih putovanja* (izdavačevo obraćanje čitaocu), zatim nesvakidašnji položaj Guliverovog pisma Simpsonu u jednom od srpskih izdanja knjige, ali ni konsekvence proistekle iz priređivačeve odluke da poremeti ustaljeni redosled poglavlja u knjizi. Detaljna analiza modalnih pozicija u fikcionalnim svetovima *Guliverovih putovanja* pokazuje mnogobrojne dobre strane opredeljenja da se Sviftov tekst podvrgne analizi doleželovskog tipa, ali i neskrivene propuste češkog teoretičara koje kontinuirano nastojimo da ispravimo, kako bi fikcionalna semantika koju sugerišemo dobila na teorijskoj čvrstini.

Četvrto poglavlje, *Problem referencijalnosti i konteksta u Guliverovim putovanjima*, sastoji se od pet pododeljaka. Prvi od njih pokazuje pozitivne aspekte aplikacije pojma igra insistiranja istine na Sviftovu prozu, dok se drugi bavi relacijama činjeničnog i fikcionalnog u njoj. Završni delovi ove celine, a i kompletnog rada, posvećeni su fikcionalnim svetovima satire, parodije i ironije u *Guliverovim putovanjima*, i u njima su data rešenja nedoumica izazvanih manjkavostima u Doleželovoj teoriji.

Glavni zaključak rada glasi: moguće je svesti fikcionalni svet na *istinitost*, ali takvu *istinitost* nije moguće tražiti izvan matičnog identiteta teksta. Matični identitet teksta jedina je njegova istinitost. Stvarni svet, koji immanentističke poetike žele da prenebregnu zarad autonomije književnog teksta, predstavlja nužno polazište svake

teorije mogućih svetova, a time i onih čija je priroda fikcionalna. Ove ideje nastojimo da dokažemo u radu, dok ćemo ih detaljno izvesti u njegovom zaključku.

2. Doležel i teorije mogućih svetova

2. 1. Doleželovo viđenje narativnih svetova

Jedan od tekstova ključnih za razumevanje ustaljivanja novih premisa u Doleželovom radu objavljen je 1978. godine u zborniku Ladislava Matějke (Ladislav Matějka) *Zvuk, znak i značenje*. Već naziv tog teksta, „Narativni svetovi“, upućuje na polazišta autohtone i autentične poetike. Neophodno je da od početka budemo precizni: najstariji Doleželov tekst o kojem ćemo govoriti nije prvi koji donosi promenu do tada dominantne strukturalističke perspektive, ali je u tom pogledu potpuno nedvosmislen. Svestan krajnjih dosegâ „Narativnih svetova“, Doležel primećuje kako će se „rasprava zadržati na informativnom nivou; moja je želja da objasnim ideju narativnih modaliteta, pre nego da razvijem formalno prihvatljiv sistem“ (Doležel 1997: 84). Ipak, ono o čemu je na drugim mestima pisano znatno ekstenzivnije, u „Narativnim svetovima“ prisutno je u vidu jasne programske osnove.

Promatrajući dostignuća praške škole, prvorazredno važne kada je u pitanju dvadesetovekovna nauka o književnosti, Doležel uočava snažnu vezu između lingvistike i poetike, na kojoj pomenuta škola neprekidno insistira.³ Nesklon da o datoj vezi misli kao o „lingvističkom imperijalizmu“, on teorijski smisao ovakve koegzistencije vidi u „semantičkoj koncepciji jezika i književnosti; tumačeći jezik i književnost kao složene sisteme, Pražani su mogli da odrede – u ovom najopštijem okviru – kako njihovu homologiju, tako i njihove posebnosti“ (*Ibid.*, 83). Doležel, nema nikakve dileme, semantiku doživljava kao granu semiotike čije su mogućnosti nesagledive.

Jedno od mesta u „Narativnim svetovima“ koje presudno oblikuje i diferencira Doleželovu poetičku ideju jeste tačka fuzije semantike verbalnog znaka s logičkom semantikom, tačnije, nekim od emanacija logičke semantike, posebno onim čiji je interes

³ Isticanje značaja Praške škole ostaće Doleželov manir i u novijim vremenima, što je uočljivo u tekstu „Czech Poetics Today: Tradition and Renewal“ (*Style*: Volume 40, Number 3, Fall 2006).

utemeljen u jezičkim izučavanjima. Pozivajući se na teze finskog filozofa i logičara Jaka Hintike, Doležel će sopstvena poetička viđenja usloviti interakcijom s otkrićima tipičnim upravo za modalnu logiku i analitičku filozofiju, što je orijentacija od koje ni mnogo kasnije neće odustati.

Početa zamisao „Narativnih svetova“ sadržana je u mogućnosti razrešenja jednog od problema inherentnih konceptu narativne semantike: „Kako je niz ispriповedanih događaja organizovan u koherentnu priču?“ (*Ibid.*, 84) Doležel predlaže „sistem ograničenja“ makrostrukturnog tipa, insistirajući da ona budu „izvedena iz logički homogenog pojmovnog modela“, kao i da „generišu sve moguće strukture koherentne priče“ (*Ibid.*). Da bi odgovorio obema zadatim uslovima, on u tekst terminološki uvodi *narativne modalitete*. Izborom narativnog modaliteta pripovedač se izjašnjava za narativni svet, „u kojem su prihvatljivi samo neki pravci pripovedane radnje“ (*Ibid.*). Uz svesrdnu upotrebu sredstava modalne logike dolazi se do četiri odeljena narativna sveta:

1. *Aletički* svet, koji konstituišemo distinkcijama moguće-nemoguće-nužno.
2. *Deontički* svet, koncipiran na opcijama dozvola-zabrana-obaveza.
3. *Aksiološki* svet, koji određuju modaliteti dobro-loše-neopredeljeno.
4. *Epistemički* svet, omeđen modalitetima znanje-neznanje-verovanje.

Nećemo odstupati od redosleda koji Doležel koristi u svom tekstu, pošto nam se čini da je opravdan razlozima metodološke prirode, te ćemo pokušati da sublimiramo generičke aspekte svakog od četiri pretpostavljena narativna sveta, koristeći se primerima iz *Guliverovih putovanja* (*Gulliver's Travels*) Džonatana Svifta. Sviftov tekst se ne pokazuje kao dovoljno koristan u opisu svakog od narativnih svetova, ali smatramo da je ipak moguće posmatrati ga iz pozicije svakog od četiri modalna sistema.

U sedmoj glavi prvog dela, u kom se govori o Guliverovoj poseti Liliputu, Sviftov junak biva obavješten o tome da je postao predmet prilično opasne optužnice:

„Iako je jednim zakonom, izdatim za vlade njegovoga carskoga veličanstva Kalin Defar Pluna, propisano da svaki ko pusti vodu u krugu kraljevske palate bude kažnjen i telesno i čašću kaznama za veleizdaju, imenovani Kvinbus Flestrin je ipak, otvoreno vređajući imenovani zakon, pod izgovorom da gasi požar koji je nastao u odajama mnogoljubljene carske supruge njegovoga veličanstva, na zloban, izdajnički i paklen način, izbacivanjem svoje mokraće, ugasio imenovani požar nastao u

imenovanim odajama, a koje su u opsegu imenovane kraljevske palate, protivno za ovaj slučaj predviđenom zakonu itd., protivno dužnosti itd.“ (Swift 2002: 122–123).

Guliverov prestup, lako je shvatiti, odnosi se na kršenje jedne od normi propisanih u deontičkom svetu. Ta je norma restriktivna i po sebi zabranjivačka: Guliver je izveo radnju koja ga kvalifikuje kao deontičkog prestupnika, i zbog toga biva izložen mogućnosti kazne. Smisao ove epizode daleko je višeznačniji, i već sad ćemo se usuditi da je odredimo kroz funkciju zloupotrebe legislative od strane aparata političke sile. Za svet *Guliverovih putovanja* bitan je sledeći postupak: „izbacivanjem sopstvene mokraće“ Guliver izvesno narušava zabranu propisanu od strane vladara Liliputa, ali istim postupkom on reaguje u skladu s obavezom koju jedan podanik ima prema vladaru. Otud ćemo prvi modalitet, u slučaju epizode iz Swiftove proze, obeležiti kao modalitet deontičkog paradoksa. Doleželova teza o tome da su „narativni pojmovi poput *narušavanja, kazne, zadatka i nagrade* smisleni (i mogu se pojaviti) samo u deontičkom svetu, u kojem važe implicitne ili eksplicitne norme“, te da se „u svetu bez normi ovakve strukture priča ne mogu generisati“ (Doležel 1997: 84) daje legitimitet svetovima bez (deontičkih) normi. Čini nam se da je ova opaska vredna kraćeg preispitivanja.

Pošto nas Doležel ne obaveštava detaljnije o izgledu fikcionalnog sveta lišenog deontičkih normi, niti daje bar teorijski primer takvog sveta, u obavezi smo da domislimo navedeni slučaj. Svet koji postoji zahvaljujući izostanku deontičke pozicije, naravno ne tek zahvaljujući takvom manjku, morao bi nužno da se razlikuje od sveta u kom živimo, što afirmiše ideje o razlikovnosti stvarnosti i fikcije. Najmanje dva razloga podupiru ovakvu tvrdnju, jedan je sociološki a drugi religiozni, oba su izrazito bliska i hiljadama godina utiču na osnove uređenosti svetske istorije, ali i nepreglednog broja fikcionalnih svetova.

Svet koji nazivamo našim nije ostvariv bez društvenih dozvola, zabrana i obaveza, on je trajno kontrolisan heterogenim oblicima normi, pravnih ili običajnih, kojima se radnje i činjenja liberalizuju ili sprečavaju, dok se jednom broju njih pridodaje atribut obaveznosti. „U društvu kao naše“, smatra Fuko (Michel Foucault), „postupci *isključivanja* su dobro poznati. Najočigledniji i najpoznatiji je *zabrana*.“ (Fuko 2007: 8). Svaka radnja izvršena u našem svetu uslovljena je deontički, dozvolom ili zabranom.

Kršenje zabrane dovodi do aktiviranja društvenih aparata kazne ili prinude, izazvanih radnji koje bi trebalo da povrate konsenzualnu ravnotežu, ono za šta se društvo kroz svoju istoriju opredelilo kao prihvatljivo.

Nestankom deontičkih normi nestali bi svi svetovi koji poseduju društveni sistem normi. Institut kazne ili prinude koji aktivira brojne radnje izgubio bi svaki smisao i ostao *de facto* nepotreban i neupotrebljiv, a pomenute radnje nemoguće. Naš sud podjednako važi za konkretan svet u kom obitavamo i svaki fikcionalni svet koji ga reprezentuje.

Ništa drugo ne dešava se ni ukoliko svetom/fikcionalnim svetom vlada deontička norma religioznog razloga. Posledice prestupa ove norme prizivaju duhovnu sankciju, etičku sankciju, ili se ostvaruju kroz podudaranje sa sankcijom kakvu izriču društvo i njegova regulatorna tela. Znamo da svaki manifestni tekst organizovane religije propisuje najtežu diskvalifikaciju i kaznu za pojedinca koji atakuje na živote drugih ljudi, što pronalazimo i u osnovi najstarijih sačuvanih zakonika i pravnih spisa; sagrešenje prema božanstvu istovremeno se smatra teškim prestupništvom u ljudskom društvu.

Guliver je deontički prestupnik, pored sve paradoksalnosti njegovog položaja u Liliputu, zato što je svet Liliputa deontički ustrojen nalik ljudskom svetu, postoje zabrane koje izriče vlast i tih se zabrana valja pridržavati, te se Sviftov junak sve vreme upinje da to radi. Bez deontičkih normi nema ni traga od svetova *Guliverovih putovanja* – Doležel sigurno nije opisivao ovakav fikcionalni konstrukt.

Najoštrijji otklon od Doleželovog predloga svetova bez deontičkih normi registrujemo kod onih tvorevina koje počivaju na deontičkom prestupu. Nekada početni deontički prestup određuje strukturiranost radnje unutar jednog sveta, i to bi bio slučaj romana kakvi su *Američka tragedija*, *Srce tako belo* ili *Istočno od raja* dok je, recimo, roman *Za kim zvono zvoni* kompleksniji primer. U ovom romanu Ernesta Hemingveja (Ernest Hemingway) opisani su događaji za vreme građanskog rata u Španiji. Konvencija antiratnog romana, a Hemingvejev to jeste, neodvojiva je od predstave globalnog deontičkog zastranjenja u kom saučestvuju čitave ideološke, etničke ili nacionalne grupacije. U takvom svetu, prestupničkom po sebi, pronalazimo ulančane prizore čija je uloga potkrepljenje vizije opšteg deontičkog narušavanja socioloških i religioznih normi. Ovoj kvalifikaciji odgovara deseto poglavlje Hemingvejevog romana, posvećeno sceni masakra izvedenog nad aviljanskim fašistima.

Ideju o fikcionalnim svetovima u kojima izostaje deontička norma ne prati jednostavna realizacija, a potraga za takvim svetovima čini nam se složenim zadatkom. Čak i kada se susrećemo sa svetovima u kojima snažno preovlađuje fantastika, zatim s pastoralnim svetovima koji ne prepoznaju opciju sukoba, pa sve do Beketovih (Samuel Beckett) post-svetova, deontička norma je makar uslovno, implicitno prisutna. Implicitna deontička norma rezultat je otežane zamislivosti ne-deontičkih svetova, kao i čitalačke zapitanosti pri susretu sa svetovima bez sistema društvenih normi (oni bez religijskih deontičkih normi su, ipak, neuporedivo pristupačniji). Misao o svetu najčešće potražuje zakonitost na kojoj je svet uređen, fikcionalne tvorevine nisu nikakav izuzetak od ovog pravila usled formule da svet *jeste* ako poseduje društvenost. Ukinemo li predloženoj formuli važenje, pojam sveta zahteva ontologiju kakvu do sada nije imao, onakvu kakvu poseduje hermetična lirska poezija.⁴

Aksiološki svet je pozicioniran između modaliteta dobrog i lošeg, gde je dobro vredno, odnosno poželjno, a loše njegova opšta suprotnost. „Ukoliko se akter naracije“, navodi Doležel, „nađe u stanju u kojem mu nedostaje željena vrednost, on će započeti akciju usmerenu k promeni stanja nedostatka u stanje posedovanja“ (*Ibid.*). Često se Swiftov Guliver obraća čitaocima, nameran da obrazloži i motiviše svoje odluke o putovanjima: „Uvek snabdeven dovoljnim brojem knjiga, slobodne časove sam provodio čitajući najbolje drevne i moderne pisce, a na kopnu sam posmatrao običaje i naravi naroda i učio njihov jezik“ (Swift 2002: 68), zapisaće povodom prvih, mladalačkih izleta na more, dok će drugo putovanje, nakon čijeg neuspeha će dospeti u Brobdingnag, pravdati „nezajazljivom željom da vidi strane zemlje“ (*Ibid.*, 135). Kretanje, odnosno putovanje donosi konkretnu korist i u službi je ideala prosvetiteljske provenijencije. U liku Gulivera Swift realizuje dva modaliteta, kako ih Doležel registruje: kodeksni i relativizovani, od kojih bi prvi bio podređen nadindividualnom kodeksu (ovde prosvetiteljskom i racionalističkom), a drugi u posedu jedinke koja vrednuje zamišljene ciljeve iz perspektive sopstvenog bića. Tako u prostoru aksioloških svetova dolazi do pojave modalnog saglasja, koje može biti i delimično, uslovljeno protokom pripovednog

⁴ Kate Hamburger primećuje kako ćemo „pri ispitivanju shvatanja i teorija poteklih iz najrazličitijih epoha videti da je odnošenje istine na fikcionalnu književnost, dramsku i epsku, daleko češće nego na lirsku“ (Hamburger 1982: 107). Baveći se istorijskim pregledom teorija istine, ova autorka u sam centar interesovanja proučavalaca odnosa istine i fikcije s punim pravom smešta pripovednu književnost.

vremena kao kod Tolstojevog (Лев Николаевич Толстой) para Ana-Vronski, ili modalnog nesaglasja poput onog u koje dospeva Raskoljnikov prema svetu. I Guliver trpi u ovakvoj konstelaciji, iako o tom sukobu saznajemo uzgredno, kroz napomene poput: „Moja žena se zaricala da me više nikad neće pustiti na more“ (*Ibid.*, 213) ili, znatno radikalnije iskazano, „Žena me zagrlila i poljubi, pa kako sam se toliko godina bio odvikao od dodira te odvratne životinje, padnem u nesvest i dođem ponovo sebi tek posle jednog časa“ (*Ibid.*, 369).

Pojmovi kodeksnog i relativizovanog modaliteta imaju najveću teorijsku upotrebnu vrednost, jer o narativnom svetu govore i kao o kontekstualno uslovljenom polju, što je kod promišljanja tekstova autora čiji je postupak nalik Swiftovom od nesagledive važnosti. Čak i ako Svifta prevashodno odredimo kao satiričara, ali i ako smo na stanovištu da je parodija distinktivna karakteristika njegovog opusa, imamo obavezu kontekstualnog raščlanjenja, bez kog bi naša zapažanja bila u najmanju ruku polovična, a u najgorem lišena ma kakvog suvislog uslova naučnosti.

Svaki kodeksni modalitet svoje postojanje duguje nadindividualnom kodeksu koji se javlja u dva vida: imanentnom i spoljašnjem. Za vreme četvrtog putovanja, u zemlji Vinima, Guliver zapada u modalno nesaglasje prema nadindividualnom kodeksu Jahua. Ovaj nadindividualni kodeks vidimo kao imanentan iz jednostavnog razloga: Jahui su deo matičnog identiteta teksta „Guliverova putovanja“ Džonatana Svifta, njegovog četvrtog odeljka. Da uprostimo, jahuovski nadindividualni kodeks ne pronalazimo u „stvarnom svetu“, jer u njemu ne participira jahuovska vrsta. Da bismo ovaj kodeks preimenovali u spoljašnji moramo izvršiti operaciju „pomicanja izmišljene referencije na stvarnu“ (Kripke 1997: 131), što nas dovodi do identifikacije jahuovske i ljudske vrste. Ovo je jedno od krucijalnih obeležja fikcionalnih svetova satire i posvetićemo mu dužnu pažnju u adekvatnom odeljku našeg rada. Tokom istovetnog putovanja, Guliver će iskazati najveće moguće slaganje s vinimskim nadindividualnim kodeksom, za koji možemo da kažemo kako je strogo imanentan, iako inspirisan postavkama filozofskog stoicizma. Pomenuto slaganje uzrokuje Guliverovu završnu traumu: kada se vrati u domovinu, u njoj neće pronaći ni trag nadindividualnog kodeksa svojstvenog Vinimima.

Prosvetiteljski, racionalistički ili kolonijalni kodeks, takođe nadindividualna ustrojstva koja s lakoćom pronalazimo u *Guliverovim putovanjima*, prvobitno ne

pripadaju tekstu već kontekstu, oni su istovremeno unutar matičnog identiteta teksta, ali i izvan njega. Fakticitet njihovog ospoljavanja nalikuje diskusijama Nafta, Setembrinija i Hansa Kastorpa u *Čarobnom bregu* po pitanjima ničeovske sumnje u progresivnost savremenog čovečanstva, ili poziciji Sartrovog (Jean-Paul Sartre) Rokantana u sistemu egzistencijalističkog filozofskog konstrukta.

Nesaglasje s jednom od formi spoljašnjeg nadindividualnog kodeksa ili više njih pruža osnovu satiričnoj kritici, a fikcionalne svetove satire određuje kao pozajmljivačke, svetove s manjkom autonomije. Između fikcionalnih svetova satire i stvarnog sveta dolazi do ontološkog preklapanja, najčešće izvedenog delimično, uz dvostruka pomicanja referencije (izmišljena na stvarnu, stvarna na izmišljenu), iz čega proizlazi faktor aluzivnosti.

Relativizovani modalitet, onaj koji je podređen nekom od fikcionalnih identiteta u skopu fikcionalnog sveta, nešto je teže odrediti. Takav modalitet, čini nam se, morao bi da ostvaruje idiosinkratičnu konkretizaciju. Romantičarski junak, uzmimo u obzir Pečorina, deluje kao dobar primer. Međutim, Pečorin je, kako njegov tvorac navodi, *junak našeg doba*, dakle, ni on nije zamisliv izvankontekstualno, iako deluje protivno većinskom saglasju s nadindividualnim kodeksom. Ovo je manja nevolja. Ona obimnija izražena je kroz Pečorinovu pripadnost nadindividualnom kodeksu romantičarskog junaka, što ga čini bliskim, nikako identičnim, Evgeniju Onjeginu ili Čajldu Haroldu. Nadindividualni kodeks romantičarskog junaka pretpostavlja poetičke, intertekstualne veze i fikcionalne identitete, ali i matične identitete teksta, koje dalje smešta u poetičke celine. Zamisao nadindividualnog kodeksa kao stilske formacije, narativne ili žanrovske konvencije, dopušta mogućnost parodijskog iskaza. To saznanje uvećava našu skepsu prema ideji relativizovanog modaliteta, jer čak i sumanuti „pronalazači“ iz Lagada, apsolutno idiosinkratični u svojim naumima, nisu nezavisni od satirične i parodijske intervencije izvedene na račun duha tehnološkog progressa. Najbliže Doleželovoj predstavi relativizovanih modaliteta dospevaju fikcionalni identiteti kakve pronalazimo u nekim od fikcionalnih svetova Luisa Kerola (Lewis Carroll) ili Franca Kafke (Franz Kafka), pošto neki od njih poseduju sposobnost autokontekstualizacije i ne prepoznaju bilo kakav nadindividualni kodeks.

Doležel najmanje pažnje posvećuje epistemičkom svetu, čiju modalnu osnovu shvata kroz funkciju „transformisanje neznanja (ili pogrešnog verovanja) u znanje“. (Doležel 1997: 85) Svako u nizu putovanja koja Guliver preduzima transformiše kako njegovo neznanje, tako i pogrešna verovanja u drugačije saznanje o ustrojstvu prirode čoveka. Njegovo neznanje pre je nepoznavanje, jer se on susreće s civilizacijama koje, zajedno sa svojim stanovnicima, društvenim uređenjem i moralnim doživljajem sveta, do njegovih slučajnih otkrića nisu bile poznate. Pogrešna verovanja dolaze od ideje o jednoj dominantnoj vrsti (ljudskoj), ali i narodu koji se u toj vrsti pozitivno ističe (Britanci), dakle od netačnosti uzrokovanoj nedovoljnim poznavanjem svetskih (geografskih) okolnosti.

Područja aksiološkog i epistemičkog sveta ponekad se poklapaju do te mere da u pitanje dolaze njihovo razgraničenje i diferencijacija. Izvorište ove pojave pripisujemo pomenutom prosvetiteljskom nadindividualnom kodeksu. Njegova načelna zakonitost izjednačava saznanje s dobrim, a neznanje s onim što nije dobro. Stoga je Guliver koji uči strane jezike i čita knjige, a ne radi to kako bi se zabavio i oslobodio viška slobodnog vremena, u isto vreme eksponent i stanovnik epistemičkog i aksiološkog sveta. Čitalac dvadeset i prvog veka, ma šta mi mislili o prosvetiteljskim kapacitetima naše epohe, teško se oslobađa prosvetiteljske predrasude, te je manje sposoban da razabere između epistemičkog i aksiološkog modaliteta.

Nesklon iskazivanju poverenja u racionalnu konstantu ljudske vrste, Swift je neodlučnost u pogledu epistemičkog i aksiološkog razrešio ironijom. Okončanje Guliverovog pomorskog puta istovremeno je epistemički završetak: nema izgleda da će bilo kakva naknadna saznanja izmeniti pogled na svet koji je Swiftov protagonist usvojio. Ono što je saznao od Gulivera čini duševnog bolesnika, čoveka polusposobnog za saobraćanje u okvirima pripadajuće civilizacije. Učenje, saznavanje, povlašćivanje razumu i njegovim manifestacijama, nalaze se na udaru Swiftove ironije: svi ovi procesi uzrokuju duboki pesimizam, mizantropiju i ludilo, što je ironijski sud kojim je ukinuta pozitivna aksiologija saznanja. U svrhu preživljavanja u ovakvom svetu, za Gulivera je bila probitačnija uloga naivnog glupaka.

Aletičke modalitete Doležel definiše najstroženijim u semantičkom pogledu, i smatra da se tek nakon njihovog razmatranja može govoriti o modalitetima kao

„semantičkoj osnovi teorije pripovedanja“ (*Ibid.*). Filozofsku genezu pojmova mogućnosti, nemogućnosti i nužnosti Doležel pronalazi još kod Aristotela, da bi nagovestio svoju sklonost ka, u vreme pisanja „Narativnih svetova“, izrazito aktuelnoj teoriji alternativnih mogućih svetova, tvorevini grupe modalnih logičara i analitičkih filozofa poput pomenutog Hintike, Roberta Stalnakera (Robert Stalnaker), Alvina Plantinge (Alvin Plantinga) i, pre svih, Dejvida Luisa (David Lewis). Iako Doležel izvorne teze pronalazi u Hintikinim tekstovima, pokušaćemo da teoriju alternativnih mogućih svetova predstavimo uz komentar stavova Sola Kripkea, iznetih u njegovom ključnom delu, knjizi *Imenovanje i nužnost*. Kripkeova knjiga objavljena je 1980. godine, gotovo istovremeno s „Narativnim svetovima“, ali su u njoj sabrana i priređena tri predavanja koja je američki filozof održao na Univerzitetu Princeton deset godina ranije. Odluku da prednost damo Kripkeu a ne Hintiki, te tako na trenutak odustanemo od Doleželove linije kretanja, obrazložićemo pregledom njenih konkretnih prednosti, posle čega će se, tvrdimo, Kripkeova knjiga pokazati vitalnijom po projektovane rezultate našeg istraživanja od Hintikinih tekstova.

U prvom predavanju (Kripke 1997: 46) Kripke daje kratak komentar pojma „grozd opisa“, koji pronalazi kod Fregea, Rasela (Bertrand Arthur William Russell), Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein) i Serla (John Searl). Kripkeova kritika ovde nam je manje važna od samog pojma, navešćemo toliko da iz ove kritike proističe razlikovanje imena i određenih opisa. Nasuprot ovom stavu, Frege je izjednačio lična imena i određene opise, te konstatovao kako jedno odabrano lično ime (Ezra Paund) može imati više smislova. Tako za ime „Ezra Paund“, možemo utvrditi određeni opis „osnivač imažizma“, ali i opis „autor *Kantosa*“. Kripke smatra da je Frege, ako je u pravu, otkrio defekt u jeziku pošto „imenu Aristotel neki ljudi mogu dati jedan smisao, a drugi mogu dati drugi smisao“ (*Ibid.*). Izlaz iz navedene poteškoće izbora pravog (kontigentnog) određenog opisa, Frege i njegovi naslednici pronalaze u pojmu „grozd opisa“: „To što za ime ne možemo supstituirati *pojedinačan* opis zapravo nije slabost običnoga jezika; on je u redu. Ono što uistinu povezujemo s imenom jeste *porodica* opisa“ (*Ibid.*).

Evo prvog očevidnog dobitka od Kripkeove knjige: u prvom Guliverovom putovanju, onom koje ga dovodi u Liliput, nailazimo na fiktionalni identitet Flimnapa, lokalnog ministra finansija. U kritičkoj literaturi koja se detaljnije bavi Siftovim delom

ovaj fiktionalni identitet obavezno se dovodi u vezu s istorijskom figurom Roberta Volpola (Robert Walpole), jednom od politički najuticajnijih u osamnaestom veku: „Flimnap je među Liliputancima najpoznatiji po svojoj veštini preskakanja konopca, a uobičajeno se smatra satiričnim portretom Roberta Volpola“ (Degategno, Stubblefield 2006: 168). Mesto određenog opisa zauzima drugo lično ime, na osnovu čega „Flimnap“ čitamo kao „Volpol“, s rezervom prema tome da li je „Flimnap“ čitav „Volpol“ ili njegov dovoljan deo. Opšta sinonimija dovela bi do pojave koekstenzivnih izraza, onih „koji su istiniti o istim stvarima“ (Quine 1999: 56). Jasno, fiktionalni svet satire (ali i parodije) ovako funkcioniše, i mi ćemo ispitati kako dolazi do pojave „grozda imena“, ne zaboravljajući Kripkeov zaključak, suprotstavljen teoriji o „grozdu opisa“, o imenima kao krutim označiteljima koji označavaju isti predmet kroz sve moguće svetove (Mišćević 1997: 12). Fiktionalni svetovi satire prkose takvom zaključku, pošto se u njima dešava da fiktionalni identitet (*fl*) supstituiše, delimično ili u celini, identitet koji ćemo nazvati istorijskim (*il*); isti predmet je drugačije imenovan.

Još uvek smo kod prvog Kripkeovog predavanja. Ispitujući relevantna svojstva predmeta, Kripke preuzima jedan od Vitgenštajnovih primera: „Mojsije nije postojao“ (Kripke 1997: 69). Primer ima različita značenja, Kripke izdvaja tri: „Izraelci nisu imali *jednog* vođu kada su se povukli iz Egipta“, „Njihov vođa nije se zvao Mojsije“ i „Nije mogao postojati niko ko je učinio sve ono što Biblija pripoveda o Mojsiju“ (*Ibid.*). Ako je biblijska priča lažna, poentira Kripke, „Mojsije nije postojao“ (*Ibid.*).

Kripke nam pruža priliku, nakon opservacija koje izvodi u potrazi za relevantnim svojstvima predmeta, da u rad uvedemo pojam „igra insistiranja istine“. Ova se igra najintenzivnije sprovodi u tekstovima poput biblijskog, toliko da oni primarno jesu insistirane istine. Čitalac Novog zaveta mora prihvatiti učešće u igri insistiranja istine, inače narušava komponentu verovanja na kojoj je tekst zasnovan iako je to, Tertulijan bi rekao, apsurdno. Hrišćanski vernik ne čita fantastiku biblijskog teksta, već neupitnost dogme. Biblija ili Kuran tek posreduju sveobuhvatnu istinu za koju tvrde da postoji *a priori*, te je tip igre insistiranja izvanknjiževni, u celosti posvećen interpretaciji svetskog vremena kao zaokružene poruke božanskog bića.

Posvetićemo pažnju igrama insistiranja koje opredeljuju mehaniku fiktionalnih svetova Džonatana Svifta i reći: „Ako su *Guliverova putovanja* laž, Guliver nije

postojao“. Čini se da nema nikoga ko bi tvrdio suprotno. Ali, od uvodnih stranica Swiftove knjige nailazimo na mnogobrojna insistiranja istinitosti teksta, od predgovora izdavača do pisma koje Guliver šalje izdavaču pošto je objavljeno prvo izdanje knjige. Naše je mišljenje da igre insistiranja u *Guliverovim putovanjima* služe parodijskom izigravanju žanrovske konvencije putopisne proze, što ćemo pokazati prilikom analize fikcionalnih svetova prisutnih u ovom Swiftovom delu i odeljku rada čija će centralna tema biti Swiftova proza kao parodija.

Preispitaćemo i drugačiju vrstu primera: „Ako je kapetan Džon Krajton postojao, *Memoari kapetana Džona Krajtona (Memoirs of Captain John Creighton)* su istina“. Činjenica postojanja kapetana Krajtona danas je opštepoznata i svaki priručnik o delu Džonatana Swifta je konstatuje kao takvu (Degategno, Stubblefield 2006: 333). Vraćamo se Kripkeu koji kaže kako je tvrdio „da nam biblijska priča ne daje *nužna* svojstva Mojsija, da je moguće da je on živeo, a da nije učinio nijednu od pomenutih stvari“ (Kripke 1997: 69). Preosmišljavanjem ove tvrdnje saznajemo o preduslovima fikcionalnosti kako pokazuju naredna dva primera: „Sigurno je da je Mihail Kutuzov živeo, ali ne u svim okolnostima koje nameće tekst Tolstojevog romana *Rat i mir*“ što podjednako važi za Džona Krajtona, u suprotnom bi Tolstojev i Swiftov tekst bili dokumentarni spisi, ili predmeti istorijskog karaktera.⁵ Dokumentarna i istorijska istinitost *Rata i mira* i *Memoara kapetana Džona Krajtona* izostaju, identitete Krajtona i Kutuzova smatramo fikcionalnim i pored toga što znamo na koga referiraju, s tim što je i u njihovom slučaju učinjena prethodna identitetska pozajmica iz sveta koji nazivamo stvarnim. Fikcionalni svet *Krajtonovih memoara* označen je dvostrukom igrom insistiranja, jednu sprovodi narator otvorenim naglašavanjem istinitosti teksta, a druga dolazi od fikcionalnih identiteta (*f*) imenovanih istorijskim identitetima (*i*).

Drugo Kripkeovo predavanje započinje navođenjem teza koje opisuju pretpostavke teorije imenovanja. Jedna od tih teza glasi: „Za jedno od svojstava ili za nekoliko njih uzetih zajedno *A* veruje da jedinstveno izdvaja neku individualnu stvar“ (*Ibid.* 73). Kripke će se potruditi da ovu tezu uspešno obesnaži, ali njegova teorija ne bavi se fikcijom. Šta bi bilo svojstvo koje jedinstveno izdvaja Gulivera, čini ga Guliverom?

⁵ I Rolan Bart u ovom smislu govori o „dva kontinenta: s jedne strane – svet, obilje političkih, društvenih, ekonomskih i ideoloških fakata; s druge strane – delo, naizgled usamljeno, uvek ambivalentno, jer dozvoljava *istovremeno* više značenja“ (Bart 1979: 114).

Naša zamisao fikcionalnog identiteta „Guliver“ podrazumeva učešće u zasebnom fikcionalnom svetu ili lancu fikcionalnih svetova koji nazivamo *Guliverova putovanja* i to učešće ćemo nazvati svojstvom pripadanja. Imenovani svet ili lanac svetova jesu početne tačke s kojih „Guliver“ može da se pokrene na taj način da pri svakom njegovom pokretu znamo da je to „Guliver“ *Guliverovih putovanja*, njegova jedinstvenost jeste ukorenjena u matični identitet teksta. Matični identitet koji nazivamo „Guliverova putovanja“ nužno podrazumeva fikcionalni identitet čije je ime „Guliver“ i obrnuto, nije moguće lišiti matični identitet bilo kog od fikcionalnih identiteta (u slučaju *Putovanja* to bi, recimo, bili „Brobdingnag“, „Guliverova žena“, ili „struldbruzi“), jer bi to značilo temeljnu povredu matičnog identiteta teksta. Fikcionalni identiteti se u sklopu matičnog identiteta teksta kreću kroz raznorodne fikcionalne činjenice koje ne mogu da dosegnu ravan identiteta zbog manjka distinktivnosti. Evo jednog od opisa liliputanskih okolnosti: „Predeo oko mene bio je kao neprekidan vrt, a ograđena polja, prosečno od četrdeset kvadratnih stopa, ličila su na leje cveća“ (Swift 2002: 78). Fikcionalna činjenica „vrt“ crpi distinktivnost tek kao fragment opisa čiji je autor fikcionalni identitet „Guliver“, inače ovu fikcionalnu činjenicu ne bismo bili u stanju da razlikujemo od istoimene fikcionalne činjenice koja se frekventno javlja u mnogim drugim fikcionalnim svetovima.

Započinjući izlaganje o pojmu mogućih svetova, Kripke konstatuje „filozofsku zbrku“ (*Ibid.*, 36) koju pokušava da izbegne upotrebom pojma „moguće stanje sveta“ ili pojmom „kondicionalna situacija“ (*Ibid.*). Moguća situacija iskazuje se u formi pogodbene rečenice. Ovde ćemo predložiti sledeći primer:

„Da nije bilo građanskog rata u Španiji, Lorka bi dobio Nobelovu nagradu za književnost.“

Protivčinjenični⁶ (counterfactual) stav iskazan u našem primeru „ne odgovara stvarnim činjenicama“ (*Ibid.*, 20), već je sugestija jedne moguće situacije. Kripke svoj koncept mogućih svetova pojašnjava analogijom o kocki za igranje hazardnih i društvenih igara. Svaka strana ovakve kocke, to dobro znamo, obeležena je brojem u rasponu od jedan do šest. Ukoliko bacimo dve identične kocke, možemo da očekujemo

⁶ U prevodima knjiga i tekstova analitičkih filozofa na srpski i hrvatski jezik susrećemo se s nekoliko izbora pri prevođenju pojma *counterfactual*: „kontrafaktualni“, „protu-činjenični“, „kondicionalni“ i „kontračinjenični“. Biramo opciju „protivčinjenični“, za koju smatramo da je najviše u duhu srpskog jezika.

„trideset šest mogućih stanja parova kocaka što se tiče brojeva s gornje strane, iako samo jedno od tih stanja odgovara načinu na koji će kocke doista pasti“ (*Ibid.*, 36). U nastavku ispitivanja ove analogije, Kripke trideset i šest mogućih stanja kocaka izjednačava s „trideset i šest *mogućih svetova* dokle god (fiktivno) zanemarujemo sve o svetu osim dve kocke i onoga što one pokazuju“ (*Ibid.*, 37).

„Filozof *mogućih svetova*“, izričit je Kripke, „svakako mora paziti na to da ga njegov tehnički aparat ne odvede prema pitanjima čija smislenost nije podržana našim izvornim intuicijama mogućnosti“ (*Ibid.*, 38). Zbog ovog ograničenja „u praksi ne možemo opisati potpuni kondicionalni tok događaja, a to i ne moramo činiti“ (*Ibid.*). Kripke prepreku prevazilazi aktiviranjem pojma „kondicionalna situacija“:

„Dovoljan je praktičan opis stupnja u kojem se *kondicionalna situacija* na relevantan način razlikuje od pravih činjenica; *kondicionalna situacija* mogla bi se zamisliti kao minisvet ili ministanje ograničeno na ona obeležja sveta koja su relevantna za dotični predmet“ (*Ibid.*).

„Izvorne intuicije mogućnosti“ aplicirane na neki fikcionalni svet obezbeđuju mogućnost tumačenja matičnog identiteta teksta u njegovoj višeznačnosti koja mu nameće kondicionalnost. Precizno i argumentovano tumačenje identifikujemo s opisom potpunog kondicionalnog toka događaja. Mogući svetovi koji jesu „logički konstrukt“ (Doležel 1997: 85) i „ukupni načini kakav bi svet mogao biti“ (Kripke 1997: 38), nalaze se na različitoj udaljenosti od stvarnog sveta.⁷ Po uvidu Nenada Miščevića, mogući svetovi najbliži našem jesu oni „u kojima su svi prirodni zakoni isti kao kod nas, samo su početni uslovi nešto drugačiji“ (Miščević 1997: 21), na većoj udaljenosti nalaze se oni mogući svetovi koji se od stvarnog sveta razlikuju po vladajućim prirodnim zakonima, od kojih će neki biti „ontološki mogući, naime oni u kojima su sačuvane pravilnosti koje se odnose na biti i bitna svojstva“ (*Ibid.*). Na najvećoj udaljenosti od stvarnog sveta Miščević ostavlja svetove koji su *mogući* logički, ali ne i ontološki (*Ibid.*).⁸

⁷ Pol Riker (Paul Ricoeur) poeziji pripisuje iskazivanje „jednog drugačijeg sveta, različitog sveta koji bi odgovarao drugim mogućnostima postojanja“ (Ricoeur 1981: 258). Nešto kasnije u istoj studiji Riker se pita da li svaki jezik ili, kako ga on zove, „svaki simbolizam *ponovo stvara stvarnost*“ (*Ibid.*, 268). Bart u *Nultom stepenu pisma* iznosi sličnu tezu, tvrdeći da „roman i istorija stvaraju nezavisne celovite svetove“ (Bart 1979: 20-21).

⁸ Teorija mogućih svetova ima i svoje neskrivene protivnike. Autori knjige *Jezik i stvarnost: Uvod u filozofiju jezika*, australijski filozofi i deklarirani *realisti*, Majkl Devit i Kim Sterelni (Michael Devitt, Kim

Miščević ostaje nedorečen i ne definiše „prirodne zakone“, što je nesvakidašnji nedostatak njegovog, inače veoma preglednog i argumentovanog teksta. Bez ponuđene definicije koju bismo usvojili, izgleda nam kako postoje nekakvi opšteprihvaćeni prirodni zakoni koje nije moguće dovesti u pitanje, niti ih osporavati. Dokazati suprotno ne predstavlja veći problem. U delu *Fizika i filozofija* nemačkog fizičara i osnivača kvantne mehanike Vernera Karla Hajzenberga (Werner Karl Heisenberg) pronalazimo razlikovanje klasične fizike i kvantne teorije. Klasična je fizika, pojašnjava Hajzenberg, „pošla od verovanja – ili bi možda trebalo reći od iluzije – da se svet ili bar delovi sveta mogu opisati bez ikakvog pozivanja na nas same“, a kvantna mehanika „polazi od podele sveta na *objekat* istraživanja i ostatak sveta, kao i od činjenice da bar prilikom opisivanja tog ostatka sveta koristimo pojmove klasične fizike“ (Hajzenberg 2000: 26). Kvantna teorija, u Hajzenbergovoj interpretaciji, traži objektivaciju dela univerzuma, a ne njegove celovitosti. Na taj, izdvojeni deo univerzuma, dalje apliciramo definicije, aksiome, pojmove, ali i zakone. Pokazaćemo posledice ovog shvatanja: uzmimo kao primere pojmove „vreme“ i „prostor“. Da li postoji analogija odnosa između ova dva pojma u različitim granama fizike? Ovakve analogije nema, u njutnovskoj mehanici ovi odnosi su nezavisni, a u teoriji relativnosti njihove veze su određene Lorencovim transformacijama. Nema razloga da se ne složimo s Hajzenbergom u konstataciji da svaki fizički pojam ima ograničenu primenu, jer ona potvrđuje tvrđenje da je „prirodnost“ prirodnih zakona uzrokovana prethodećim teorijskim hipotezama.

Doležel, u nastavku svog bavljenja aletičkim pričama, uvodi natprirodno, osobinu pripovedanja koja je najnedvosmislenija alternativa svetu u kom se nalazimo (Doležel 1997: 85). Alternativni narativni svetovi zavise od aspekta *uvođenja* i *autentizacije*. Uvođenje natprirodnog sveta zavisi od „redistribucije aletičkih modaliteta“ (*Ibid.*), koja bi, vratimo se Sviftovom delu, značila da je u jednom tekstu moguće leteće ostrvo, inače nezamislivo kao segment nama dostupne stvarnosti.

Sterelny) teoriju u celini odbacuju. Po njihovom mišljenju već sam pojam mogućeg sveta „stvarno traži objašnjenje“ (Devitt, Sterelny 2002: 28). Neke semantike mogućih svetova ovaj problem „priznaju, ali ne pokazuju interes za njegovo rešenje“, dok druge „nude redukcije“ (*Ibid.*). Iako smo donekle saglasni s argumentima Devita i Sterelnija, moramo neizostavno naglasiti njihovu poslovičnu filozofsku nesklonost fikciji, kao prostoru u kom bi filozofska pitanja možda mogla da zadobiju validnije odgovore. Delimično prihvaćena, njihova kritika će se pokazati plodonosnom pri unapređenju onog dela teorije Lubomira Doležela koji prenebregava kontekstualnost i referenciju potaknut strukturalističkom prirodom svojih izvora.

Pojmovno određenje autentizacije narativnog sveta Doležel daje u vidu „pripisivanja istinosnih vrednosti opisima koji su uvedeni pri konstruisanju ovog sveta“ (*Ibid.*). Postupak autentizacije on vidi kao eksplicitno narativan, te pronalazi dva izvora autentizacije: pripovedača i likove. Tvrdnja da „u *klasičnoj* pripovednoj strukturi, istinosne vrednosti pripisane od strane pripovedača imaju objektivno važenje, dok se one koje pripisuju likovima tumače kao subjektivna mišljenja“ (Doležel 1997: 85) čini da posumnjamo u Doleželovu poslovičnu preciznost. Nije nam najlakše da razumemo koja je to *klasična* pripovedna struktura i šta od nje očekujemo. Svet *klasičnog* pripovedača je *pouzdan*, nastavlja Doležel. Ako je izvesno da Sternov (Lawrence Sterne) pripovedač nikako ne može da bude klasičan, da je Swiftov Guliver to isključivo u koordinatama sveta koji je bitno natprirodan, kako da razumemo slučaj Antona Lavrentijeviča G-va, naratora u *Nečistim silama* Dostojevskog (Фёдор Михайлович Достоевский), *klasičnom* romanu visokog ruskog i evropskog realizma? G-ov, dobro znamo, svedoči događajima kojima je bio prisutan, ali i onima o kojima nije mogao da dozna čak ni od njihovih učesnika.

S Doleželom se, svakako, ne bi složio Mihail Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин), autor znamenite studije *Problemi poetike Dostojevskog* iz 1929. godine. Prva rečenica koju Bahtin u svojoj knjizi ispisuje za cilj ima terminološko uvođenje polifonijskog romana:

„Pri upoznavanju sa obimnom literaturom o Dostojevskom (Достоевский), dobijamo utisak da se u njoj ne govori o *jednom* autoru-umetniku koji je pisao romane i novele, već o čitavom nizu filozofskih stavova *nekolicine* autora-mislilaca – Raskoljnikova, Miškina, Stavrogina, Ivana Karamazova, Velikog inkvizitora i drugih“ (Bahtin 1967: 55).

Istina, Bahtin se ne ovde ne bavi pripovedačem, njega interesuje autor, F. M. Dostojevski, ali su ishodi slični ili isti; mišljenja likova nikako ne izgledaju subjektivno niti podređeno glasu pripovedača. Junak romana Dostojevskog, nastavlja Bahtin, jeste „ideološki autoritativan i samostalan, tretiran je kao autor sopstvene ideološke punovredne koncepcije, a ne kao objekat umetničke vizije Dostojevskog koja mu daje definitivan oblik“ (*Ibid.*). Ne bi trebalo zaboraviti da smo se za Bahtina i Dostojevskog opredelili ne zbog toga što pomenuta studija daje uvid u neku strukturalnu kvalifikaciju romana uopšte, već zbog ispravnog opisa jednog tipa romana čije postojanje demantuje

Doleželov koncept autentizacije. Osnovno svojstvo romana Dostojevskog, po mišljenju Bahtina, jeste „mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti, stvarna polifonija punopravnih glasova“ (*Ibid.*, 56), zbog čega je „reč junaka o sebi samom i o svetu isto toliko punovredna koliko i uobičajena autorova reč; ona se ne potčinjava objektnom liku junaka kao jedna od njegovih karakteristika, ali i ne služi kao glasnogovornik autorovog glasa“ (*Ibid.*, 57). Ostaje čuđenje nad Doleželovim prenebregavanjem Bahtinovog učenja, koje mu je moralo biti poznato, te bi ga i letimičan pogled na *Probleme poetike Dostojevskog* lišio jednog mesta teorijske slabosti.

Čini nam se da je ne manje teško braniti tezu o pripovedaču kao izvoru objektivnog, i likovima kao izvoru subjektivnih mišljenja, ukoliko ne govorimo o pojedinačnim uzorcima teksta, zasebnim delima. Na ovom mestu smo skloniji da izvršimo izmeštanje perspektive k nečemu što ćemo nazvati verifikacijom teksta, koja je preduslov autentizacije ma kakvog sveta datog u aletičkim razmerama. Ukoliko je neki tekst verifikovan, a može biti verifikovan isključivo od strane čitalaca, te već od njegovog naslova računamo na specifičnu izvesnost dogovorenu između čitalaca svih profila (npr. „V Tomasa Pinčona je roman“), onda je on autentizovan bez obzira na dominantni aletički modalitet. Istina teksta mora prethoditi istini/istinama sveta/svetova teksta. To je, izvesno, i Doleželovo mišljenje, iskazano drugim rečima, kako je „svaki svet uveden posredstvom pripovedača⁹ *eo ipso* autentičan“ (*Ibid.*, 86).

Poslednji tip sveta obrazložen u ovom članku, Doležel naziva dvostrukim aletičkim svetom, „koji sadrži i prirodnu i natprirodnu komponentu“ (*Ibid.*). Ovaj nas tip sveta posebno interesuje kada govorimo o *Guliverovim putovanjima*, tekstu koji je po svojoj dvostrukoj strukturi mitološki, onako kako Doležel određuje mitološko. Sve do rečenice: „Spustim pogled koliko sam mogao i opazim ljudsko stvorenje, rastom manje od šest palaca, s lukom i strelom u ruci a tobolem na leđima“ (Swift 2002: 70), svet u kom se Guliver nalazi po svemu podseća na svet iz kog je došao. Navedena rečenica je mesto *mitologizacije* Swiftovog teksta, nakon koje smo upućeni u njegovu dvostruku prirodu. Istinitost natprirodne (ali i svake druge) komponente sveta *Guliverovih*

⁹ Doležel u nastavku teksta ponovo govori o *klasičnom* pripovedaču, dok mi mogućnost autentizacije pripisujemo svakom pripovedaču.

putovanja pripovedač, Guliver, pokušaće da autentizuje i kroz formu igre insistiranja.¹⁰ Još jedan pripovedač, Ričard Simpson, navodni izdavač *Putovanja* obraća se čitaocu, tvrdeći kako je Guliver njegov „stari, prisni prijatelj“ s kojim je „čak i u nekom dalekom srodstvu po majci“ (*Ibid.*, 65). Tekst koji mu Guliver predaje, odlučan je Simpson, „ostavlja utisak nesumnjive verodostojnosti“ (*Ibid.*). Ta je verodostojnost iskazana u tolikoj meri da je on, izdavač, bio prisiljen da

„izbaciti ne samo bezbrojna mesta gde se govorilo o vetrovima, o deklinacijama magnetske igle i utvrđivanju položaja i pravca za vreme raznih putovanja, već isto tako i detaljne opise rukovanja lađom za vreme bure, pisane stilom pomoraca, kao i podatke o geografskim širinama i dužinama“ (*Ibid.*, 66).

Izdavač Simpson se, kako nas obaveštava u svojoj uvodnoj napomeni, obračunao sa suviškom istine u Guliverovom tekstu. Razložna čitalačka pretpostavka ukazuje kako, i posle Simpsonove intervencije, tekst ostaje u ravnoteži s istinošću, te da ona ni u najmanjem nije narušena. Odnos Simpson-Guliver, predstavlja još jednu igru insistirane istine: poverenje *jeste*, ako i samo ako je istina.¹¹

2. 2. Pojam autentizacije u teoriji Lubomira Doležela

U tekstu „Istina i autentičnost u pripovesti“¹² Doležel produbljuje i delimično koriguje stavove koje je izneo u „Narativnim svetovima“, tumačeći autentizaciju kao preduslov istine fikcije. Nezadovoljan načinom na koji tadašnja nauka o književnosti pristupa problemu istine, Doležel prednost u ovakvom tipu izučavanja daje filozofiji i logičkoj semantici, ipak ostajući pri čvrstom uverenju da „filozofi i logičari ne pokazuju nikakav interes za tradiciju i savremene prednosti književnih studija“ (Doležel 1980a: 8), što je primedba čija tačnost je apsolutna – dovoljno je i letimično pregledati bilo koji od tekstova Kripkea, Luisa ili Dejvidsona (Donald Davidson), te konstatovati izrazito neugodnu samodovoljnost filozofije na ovom planu. Otud Doležel dolazi na pomisao da

¹⁰ Riker prvo navodi Kantovu tezu „nešto mora biti da bi se nešto pojavilo“, a zatim je transformiše u „nešto mora biti da bi se nešto reklo“ (Ricoeur 1981: 346).

¹¹ Govorimo o dve vrste poverenja: izdavač-autor, ali i izdavač-autor-čitalac.

¹² Tekst je objavljen u tematskom broju časopisa *Poetics Today* posvećenom naratologiji iz 1980. godine, dok je izvorno napisan za potrebe skupa „Teorija pripovedanja i poetika fikcije“ održanom na Univerzitetu u Tel Avivu juna 1979.

bi se nesklonost filozofije prema fikciji mogla razrešiti „uvođenjem problema istine u okvire književne semantike, odnosno u jednu empirijsku teoriju proizvodnje značenja u fikcionalnim tekstovima“ (*Ibid.*, 23). U ostvarenju svog prvobitnog cilja, Doležel zaključuje kako „u narativnoj semantici pojam istine mora da bude zasnovan na pojmu autentizacije kao pojmu koji objašnjava fikcionalnu egzistenciju“ (*Ibid.*). Nastavak teksta donosi promociju zamisli o „narativnim svetovima kao sistemima fikcionalnih činjenica, konstruisanim govornim činovima autoritativnog izvora – pripovedača u najširem smislu“ (*Ibid.*). Navod o „narativnim svetovima kao sistemima fikcionalnih činjenica“ možemo usvojiti s obzirom na vanrednu mogućnost utemeljenja jedne celovite teorije fikcionalnosti koja bi otpočela delimičnom modifikacijom ovakvog stava, što smo uveliko učinili. Opređelićemo se za sledeći iskaz:

„Lemjuel Guliver školovao se u Lejdenu.“

Neuk ili naivan čitalac, naš savremenik, sklon neopravdanim analogijama između teksta romana i teksta sveta, mogao bi potražiti ime Lemjuela Gulivera u arhivi univerziteta u Lejdenu, želeći da proveriti s kakvim je uspehom ovaj okončao studije medicine. Pokušajmo da izvršimo izmenu prema:

„U prvom poglavlju *Guliverovih putovanja* Džonatana Svifta saznajemo o lejdenskim studijama Lemjuela Gulivera.“

Ovde već znamo fikcionalnu prostornost koja uslovljava prisustvo Gulivera. Nameće se zaključak:

„Lemjuel Guliver postoji u knjizi *Guliverova putovanja* Džonatana Svifta.“

To nije Guliver čije podatke možemo pronaći u arhivi lejdenskog univerziteta, mada ne osporavamo mogućnost postojanja pojedinca koji bi se zvao onako kako se zove Sviftov junak, koliko god nam ideja o nazivanju bilo koga Lemjuelom Guliverom izgledala strana. Zastupamo naredni iskaz, zarad što veće jasnoće:

„U prvom poglavlju Sviftove knjige *Guliverova putovanja* saznajemo o fikcionalnom identitetu koji se zove Lemjuel Guliver“, ili „U prvom poglavlju Sviftove knjige *Guliverova putovanja* saznajemo o fikcionalnom identitetu koga autor¹³ naziva Lemjuelom Guliverom.“

¹³ Kada govorimo o fikcionalnim identitetima, njihov autor svakako jeste istorijski *autor*, u ovom slučaju Džonatan Svift, jer je i fikcionalni identitet pripovedača njegov izum.

Fikcionalni identitet „Lemjuel Guliver“ jedan je od fikcionalnih identiteta narativnog sveta (matičnog identiteta teksta) koji se zove *Guliverova putovanja*, on taj svet određuje u koegzistenciji sa, recimo, fikcionalnim identitetom „Lugnag“, ali i svakim od fikcionalnih identiteta saučestvujućih u Siftovom tekstu koji je, da se podsetimo, verifikovan kao prozni tekst. Tek verifikacija teksta obezbeđuje mogućnost intencionalnih parafraza poput malopredašnjih, te ih čini mogućim i dopustivim.

Naša kritika Doleželovog principa autentizacije u „Narativnim svetovima“ biće za stepen ekstenzivnija kada je reč o radu „Istina i autentičnost u pripovesti“. Po mišljenju Doležela, pripovedač poseduje sposobnost „da prizove pojedince, objekte, događaje, itd., u polje fikcionalnih egzistencija“, a ta je sposobnost rezultat posedovanja „autoriteta autentizacije“ (*Ibid.*). Ovakav tip autoriteta pripisan pripovedaču za Doležela je „temeljna norma pripovedanja, predodređena umetničkim konvencijama i/ili pravilima narativnih modela“ (*Ibid.*, 24). Mada više ne koristi pojam *klasično*, Doležel čini previd kod mogućeg umnogostručavanja autentizirajućih autoriteta. Recimo, pored već opisanog slučaja Dostojevskog i Bahtina, u romanima *Buka i bes* ili *Dok ležah na samrti* Viljema Foknera (William Faulkner) ne postoji dominantan autentizirajući autoritet jednog naratora, već registrujemo nekoliko njih. U *Buci i besu*, da budemo koncizni, tačno četiri pripovedača imaju skoro pa istovetan prostor pripovedanja. Da li u takvim slučajevima govorimo o četiri zasebne fikcionalne egzistencije s jedinstvenim imenom, ili postoji nekakvo unitarno svojstvo, nekakav nadautoritet koji proističe iz svih prisutnih? Doležel nam duguje odgovor na ova pitanja, pošto ona prete da poljuljaju osnovu teorijske građevine koju, inače, veoma uspešno kreira. Ne manje neophodno jeste makar i tumačenje pojmova kao što su „temeljna norma pripovedanja, predodređena umetničkim konvencijama i/ili pravilima narativnih modela“. Nije najjasnije šta je to „temeljna norma pripovedanja“, gde je ona zapisana, ko ju je i kada kodifikovao, na šta se tačno ona odnosi. Šta se dešava autoru koji odustane od „temeljne norme pripovedanja“ ili je grubo naruši? Kakva je dobit od poštovanja te norme? Da li ona podjednako važi za prozu Džonatana Frenzena (Jonathan Franzen) i prozu Andreja Belog (Андрей Бельй)? O „pravilima narativnih modela“ podjednako je teško govoriti, jer rigidnost inherentna institutu „normi“ i pravila“ ne trpi ni najmanju paušalnost ili nedorečenost. Nešto kasnije, Doležel će ustuknuti pred činjenicom da „nema sigurnih normi u svetu književnosti“

(Doležel 1980: 21), i priznaće pravo književnoj evoluciji „da modifikuje, kreira i uništava norme“ (*Ibid.*). Uništenje normi i pravila, opisao kao „konstruktivan, a ne destruktivan proces“ (*Ibid.*). Tako će, nakon ekstenzivnog razmatranja binarnog i ne-binarnih narativnih modela, Doležel priznati pravo postojanja modelu svetova bez autentizacije, poput Kafkinih ili Beketovih, čime će svoju teoriju otvoriti ka do tada skoro pa neprisutnoj modernosti.

Ako se složimo s Doleželom i prihvatimo postojanje svetova bez autentizacije, otežavamo svoj posao umnožavajući teorijske nedostatke. Kako se, ako autentizacije nema, dolazi do istine teksta? Da li to znači da nema istine u takvim okolnostima? Očigledno ima, inače ne bismo bili u mogućnosti da tumačimo Kafkine ili Beketove svetove, pošto ne bismo bili u stanju da prepoznamo iste elemente matičnih identiteta teksta. Kako su ovi identiteti uveliko verifikovani od strane čitalaca, verifikacija je uzrokovala autentizaciju. Kada govorimo o katedrali u kojoj će Jozef K. razgovarati sa zatvorskim kapelanom, a pre toga smo pročitali roman *Proces* Franca Kafke, mi govorimo o istoj fikcionalnoj činjenici, pripadajućoj matičnom identitetu teksta koji je imenovan kao *Proces*. Dalja autentizacija ne može biti presudna po fikcionalno ustrojstvo ovog matičnog identiteta.

Nešto kasnije, Doležel pokušava da unekoliko popravi loš položaj koji koncept istine ima u dotadašnjim teorijskim postavkama. Primećujući „dve popularne varijante skepticizma prema istini“ (*Ibid.*, 8), genuzu prve varijante Doležel nalazi u delu nemačkog logičara, matematičara i filozofa Fridriha Ludviga Gotloba Fregea. Njegova početna dilema je ova: „da li je jednakost neki odnos?“ (Frege 1995: 167) Reči „jednakost“ Frege daje status identiteta: „ $a=b$ “ za njega je „ a je isto što i b “, te „ a i b se podudaraju“ (*Ibid.*). Uočavamo fregeovsku vezu: znak-smisao znaka-značenje znaka; znaku odgovara smisao, a smislu značenje. Kako bi razdvojio smisao od značenja, Frege daje primer: „Izraz *najmanje konvergentan niz* ima smisao; no dokazuje se da on nema značenje, budući da se za svaki konvergentan niz može naći manje konvergentan, ali još uvek konvergentan“ (*Ibid.*).

Frege pojam *predstave* odvaja od značenja i smisla. Čulni utisak, od kog zavisi značenje, angažuje mehanizam sećanja, koji inicira predstavu. Predstava je elementarno subjektivna i labilna, pojedinac često nije sposoban da dovede u blizinu istu predstavu i

isti smisao: „Predstava jednog, nije predstava drugog“ (*Ibid.*, 171), glasi relativistička Fregeova teza.

Napuštajući vlastita imena, Frege dolazi do tvrdnji. Za njega „tvrdnje izražavaju objektivnu misao“ (*Ibid.*, 173). U misli Frege vidi objektivni, kolektivni sadržaj, koji je prisutan u ravni smisla, a ne značenja. Prilikom postupka dokazivanja Frege se koristi opštepoznatom distinkcijom Hesperus/Fosforus: „Misao rečenice *Danica/Fosforus je nebesko telo obasjano Suncem*, različita je od misli rečenice *Večernjača/Herperus je nebesko telo obasjano Suncem*“ (*Ibid.*). Eto opasnosti po istinitost: ukoliko ne zna da je u pitanju isto nebesko telo, neko bi lako mogao jednoj misli pripisati istinitost a drugoj lažnost. Pitanja istinitosti Frege podvaja od nečega što naziva „umetničkim užitkom“ (*Ibid.*, 175), za njega su to pitanja naučnosti, te ih ne bi trebalo postavljati prilikom čitanja umetničkog teksta. Nevažno je pripisivati imenu *Odisej* neko značenje, ukoliko je Homerov ep umetnički tekst. Značenje rečenice jeste njena istinosna vrednost.

Doležel, koji Fregeovo značenje čita kao *referenciju*, slabu stranu Fregeove teorije nalazi u njenoj raselovskoj prirodi. I Frege i Rasel, navodi Doležel, „smatraju da u pozadini fikcionalnih rečenica nema svetova“ (Doležel 2008: 15). Iako fikcionalnim rečenicama odriče referenciju, Frege im ne odriče smisao „pošto je njihovo značenje konstituisano i iscrpljeno njihovim smislom“ (*Ibid.*, 16). Ono što nema referenciju, ne možemo tumačiti iz vizure istinitosti. Fikcionalne rečenice, kako Doležel razume Fregea, „nisu ni istinite, ni neistinite“ (*Ibid.*). Završni komentar Doležela jeste potpuno prihvatljiv, i tiče se sledećeg: ako je smisao inherentan referenciji, šta bi bio smisao pojmova kojima nedostaje referencija?

Čini se kako je Frege bio nadomak ideje o ustrojstvu fikcionalnih svetova, ali da se tu zaustavio, ne pokušavajući da razvije ovu ideju onako kako to čini Doležel. Frege nije u pravu kada odriče referenciju fikcionalnim rečenicama. Ovakve rečenice ne mogu biti „niti istinite, ni neistinite“ iz sledećeg razloga. Pojam „jednorog“, omiljen kod analitičkih filozofa, nema referenciju. Niko nikada nije video jednoroga, niti ima dokaza o postojanju ovakve vrste.¹⁴ Pošto pojam „jednorog“ ne poseduje istinitost (značenje), ne možemo doduše reći ni da je neistinit, trebalo bi da ga je lako zameniti drugim, sličnim

¹⁴ Kvajn se u ovom pogledu pita o „izrazima kojima nedostaju predmeti: o čemu mi pričamo kad kažemo da nema jednoroga, ili da ne postoji takvo nešto kao što je Pegaz?“ (Kvajn 1999: 269).

pojmom. Umesto „struldbругa“, Guliver bi, ako sledimo Fregea, na Lugnagu mogao da se susretne s „jednorozima“. Ali, matični identitet koji nazivamo *Guliverova putovanja* nužno podrazumeva fikcionalni identitet „struldbруг“ i obrnuto, uvođenjem fikcionalnog identiteta „jednorog“ mi bismo izmenili i narušili istinitost ovog matičnog identiteta teksta. Fikcionalna rečenica svoju referenciju pronalazi u sklopu zasebnog fikcionalnog sveta, tamo je njena istinitost, ali i njen puni smisao. Frege greši kada referenciju za fikcionalnu rečenicu traži u svom, a ne u adekvatnom fikcionalnom svetu, sve vreme odričući istinitost fikcionalnosti, čak i ne razmišljajući o takvom tipu istine.

Strukturalizam, prema mišljenju Doležela, reprezentuje drugu varijantu skepticizma koji teorije književnosti pokazuju prema pojmu istine. Doležel u prvi plan postavlja rečenicu češkog strukturaliste Mukaržovskog (Jan Mukařovský) o tome kako je dovođenje u vezu poezije i istine sušta besmislica. Ovakvo viđenje pojma istine Doleželu se čini veoma bliskim sa stanovištima koja je iznosio engleski filozof jezika Džon Longšo Ostin (John Langshaw Austin), tvorac teorije govornih činova, što ne narušava njegovu nadu da „na neki način ipak pripisujemo istinosne vrednosti fikcionalnim rečenicama“ (Doležel 1980: 9).

Nastavljajući istraživanje, Doležel stiže do koncepcije *erzac*-rečenica Tomasa Pavela, teoretičara čiji razvoj unekoliko podseća na Doleželov: obojica do ispitivanja fikcionalnih svetova dolaze nakon godina provedenih u strukturalističkom i naratološkom miljeu. Pavelovo fundamentalno dostignuće najlakše je opisati primerom iz nastavničke prakse. Naime, učenik koji na času književnosti tvrdi da je Franc Biberkopf rođeni brat Lemjuela Gulivera, neizostavno će dobiti negativnu ocenu. Pavel određuje rečenice kojima se parafrazira deo jednog fikcionalnog sveta kao *erzac*-rečenice, njima je moguće pripisati istinosnu vrednost jer referiraju na izvorni književni tekst. Jasno, naša kritika Fregea bitno je inspirisana Pavelovom teorijom i s njom korespondira.

Sličan je stav Džona Serla koji smatra kako je na Deda Mraza ili Šerloka Holmsa moguće referirati „kao na *fikcionalne ličnosti* upravo zbog toga što one *postoje* u fikciji“ (Serl 1991: 141). Po Serlovom ubeđenju „parazitski oblici govora“ (fikcija, gluma...) ne dopuštaju da se prilikom govora o stvarnom svetu referira na Šerloka Holmsa (*Ibid.*). Međutim, ukoliko „pređemo na fikcionalni oblik govora“, tada referiramo na fikcionalnu ličnost, „odnosno ličnost koja ne postoji, ali koja postoji u fikciji“ (*Ibid.*).

Pružna nam se prilika za malu, ali neophodnu digresiju. Reći ćemo sledeće: „Oliver Tvist je starac“. Iskazanoj tvrdnji očigledno su prethodila dva moguća pitanja: „Da li je Oliver Tvist starac?“, kao i, „Ko je Oliver Tvist?“ U oba slučaja odgovor može biti istinit, jer su pitanja postavljena bez interferencije s dobro poznatim romanom Čarlsa Dikensa (Charles Dickens). U nekakvom zamišljenom kenoovskom svakodnevnom uličnom razgovoru, zaista možemo načuti o osobi koja se zove Oliver Tvist i koja jeste starac. Ukoliko pitanja izmestimo u odgovarajući kontekst, i postavimo ih na času književnosti, odgovor ćemo percipirati kao netačan zato što je laž. Oliver Tvist, fiktionalna tvorevina Čarlsa Dikensa, nije starac, on to nije niti u jednoj rečenici Dikensovog zapisa.

Ostajemo na času književnosti i pitamo: „Šta znate o doktoru Raginu, centralnom junaku Čehovljeve (Антон Павлович Чехов) priče *Paviljon broj 6*?“ Onaj ko bi odgovorio sa: „Na kraju priče Ragin umire“, doprineo bi nastavku razgovora o ovom tekstu, jer bi potvrdio ontologiju zapisa. Ko god je pročitao Čehovljevu priču složiće se s tvrdnjom o Raginovoju smrti. Ili, ova rečenica: „Tokom druge polovine šezdesetih godina, iz Engleske sam, delom zbog studija, a delom iz meni samom prilično nejasnih razloga, u više navrata odlazio u Belgiju, nekada samo na dan ili dva, nekad na više nedelja“. Šta znamo o njenoj *istinitosti*? Pretpostavimo: rečenicu možemo pronaći u nekom od romana Roberta Bolanja (Roberto Bolaño). Pregledom opusa čileanskog autora shvatićemo da prethodna tvrdnja nije tačna, kao ni moguća tvrdnja kako je to neki od stihova Volta Vitmana (Walt Whitman). Na pitanje o ispravnom pozicioniranju prethodne rečenice možemo dati isključivo jedan odgovor: ona jeste prva rečenica romana *Austerlic* V. G. Zebalda (Winfried Georg Sebald).¹⁵

Moguće je, vidimo, svesti fiktionalni tekst na *istinitost*. *Istinitost* insistira na jasnim granicama koje uslovljavaju demarkaciju prema drugim *istinitostima*, otud nešto *jeste*, a nešto drugo *nije*. Ne možemo da tvrdimo kako je Jozefu K. sobu izdala gospođa Voker, jer takva tvrdnja nije uklopiva u fiktionalni svet Kafkinog romana, ona je prema tom svetu laž. U Kafkinom romanu *Proces* ne postoji fiktionalni identitet koji je imenovan kao „gospođa Voker“, tako da fiktionalni identitet „Jozef K.“ ne ostvaruje

¹⁵ Odabir poslednjeg primera nije nasumičan. Nije nam poznato da se na nivou i u svrhu postmoderne igre neki autor *poslužio* Zebaldovom rečenicom. Čak ni slučaj, koliko znamo, nije proizveo *dvojnike* ove rečenice, tako da je ekskluzivitet njene autonomije izvan svake sumnje, a da to nije sumnja u mogućnost prevođenja, pošto smo je naveli kao već prevedenu.

kontakt niti komunikaciju s njim. Istinitost *Procesa* sazdana je na predloženom odnosu između fikcionalnog identiteta „gospođa Grubah“ i fikcionalnog identiteta „Jozef K.“.

Dopustićemo sebi pozajmljenicu iz teorije govornih činova. Na jednom od predavanja Džona Ostina, govorilo se o eksplicitnim performativima (Ostin 1994: 98). Po Ostinovom mišljenju, „nije tako lako sa sigurnošću utvrditi da li je neki iskaz doista performativan ili nije“ (*Ibid.*, 108). Rešenje nedoumice u koju je zapao Ostin pronalazi u iskazima koji započinju s „tvrdim da“, jer oni „posigurno upućuju na izlaganje tvrdnji, istinitih ili lažnih“ (*Ibid.*). Ostinovo otkriće moglo bi nam biti od zamašne koristi, te ćemo predložiti sledeće: svaki tekst je intencionalno „tvrdim da“. O tekstu koji je *istinitost*, govorimo tako što smo se složili o njegovom tvrđenju. Evo primera: knjiga se zove *Priča o buretu*, dakle, autor *tvrdi* da se ona upravo tako zove. Kako nema nikoga ko bi mogao da utvrdi suprotno, utvrđuje se konsenzus između autora, urednika, izdavača, čitalaca, kritičara, ali i slučajnog prolaznika koji u izlogu knjižare zapazi knjigu na čijim koricama pročita naslov *Priča o buretu* i možda nikada kasnije ne sazna ništa više o njoj.

Bezazlena konstatacija o imenovanju istinitosti govori o tome koliko je istinitost kompleksna, ali i o njenoj dubinskoj strukturiranosti. Primedba Vilarde van Ormana Kvajna (Willard Van Orman Quine), američkog analitičkog filozofa i logičara, da „ne možemo znati šta neka stvar jeste ukoliko ne znamo po čemu se ona razlikuje od drugih stvari“ (Kvajn 2007: 90) identitetom uslovljava ontologiju, dok smo mi imenovanjem usloveli istinitost fikcionalne egzistencije kao razlikovnu praksu. Razmatranje Sviftove i svake druge knjige počinje imenovanjem kao inicijalnim „tvrdim da“. Iz inicijalnog tvrđenja proizlazi: tvrdim da je moguće uspostaviti ontologiju nečega što nazivam romanom, tvrdim da je Džonatan Svift autor knjige (jedne ili više njih), imenujem određenu knjigu kao *Priču o buretu*, tvrdim da sam uspešno okončao operaciju imenovanja jer je moje tvrđenje ujedno i tvrđenje autora i čitalaca, ono je istinita opštost: istinitost *Priče o buretu* je utvrđena. Naravno, neke smo korake svesno zanemarili za račun potrebnog ubrzanja. Najvažniji od tih koraka je, nesumnjivo, imenovanje istinitosti, koju ovde prihvatamo *a priori*.

Posle imenovanja koje diferencira, nailazeća dilema jeste ova: šta ako je imenovanje autodiferentno, možda postoji serija različito imenovanih identičnih tekstova? Ovo pitanje biće osporeno mnogobrojnim „tvrdim da“-postoji onoliko „tvrdim

da“ jednog teksta koliko on u sebe inkorporira hronološki ulančanih rečenica, i to je neoborivo „tvrdim da“ svakog zapisa koji nije apsolutni plagijat izveden na jeziku originala. Komparativno sagledavanje diferenciranih svetova (Tvist-svet, Ragin-svet) tek je nadgradnja.

U jednom od završnih zaključaka teksta „Istina i autentičnost u pripovesti“, Doležel još jednom konsultuje Fregeove zamisli. Tako je mesto „fiktionalne egzistencije u domenu *intenzionalne* semantike, onako kako je Frege predstavlja“ (Doležel 1980: 24). Egzistenciju u narativnom svetu Doležel pripisuje intenziji, što je nesumnjivo anti-referencijalan stav: egzistencija u narativnom svetu „ne može biti zasnovana na ekstenzionalnom [referencijalnom] konceptu istine“ (*Ibid.*). Ovakvo razmišljanje diskvalifikuje govorne činove iskazivanja istine ili laži, imitiranja ili pretvaranja, te pokazuje kako je „nemoguće s njima porediti narativni govorni čin konstrukcije sveta“ (*Ibid.*). Diskvalifikovani govorni činovi „pretpostavljaju nezavisno postojanje sveta prema kome bi korespondirajući iskazi uspešno ili neuspešno referirali“ (*Ibid.*). Zasnivanje literarne semantike na bilo kom od takvih govornih činova Doležel tumači kao kompletan promašaj. Semantika za koju se on u zaključku zalaže principijelno je intenzionalna.

2. 3. Doleželova kritika Umberta Eka i primena fiktionalne semantike na Kafkinu prozu

Iste, 1980. godine, Doležel objavljuje prikaz knjige Umberta Eka (Umberto Eco) *Uloga čitaoca: istraživanja u semiotici teksta*.¹⁶ Taj Doleželov prikaz zove se „Eko i njegov čitalac model“, i nama je interesantan zbog komentara iznetih povodom Ekovog pogleda na teoriju mogućih svetova. Isprva Doležel hvali Eka koji „shvata neophodnost pretvaranja čisto formalnih koncepcija u operativne koncepte“ (Doležel 1980b: 187). Nakon Ekove intervencije, formalni koncept semantike mogućih svetova biva zamenjen operativnim konceptom strukturalističke poetike, što je supstitucija koju Doležel zdušno podržava (*Ibid.*). Izgleda kako je Eko konačno uvideo i ispravio promašaje koje Doležel registruje u ranijim radovima.

¹⁶ I ovaj tekst objavljen je u tematskom broju časopisa *Poetics Today* posvećenom naratologiji iz 1980. godine.

Ipak, postoje tri mesta u Ekovoj teoriji koje Doležel smatra podložnim opravdanoj kritici, iako ne misli da su to njena čvorišta. Kako bi pokazao s čim se tačno u Ekovom pogledu na teoriju mogućih svetova ne slaže, Doležel parafrazira teoriju aktualizma američkog analitičkog filozofa Roberta Adamsa (Robert Merrihew Adams). Adams je ustanovio kako „semantika mogućih svetova funkcioniše na bazi dve ontologije“ (*Ibid.*). Ontologija kojom se Adams posebno intenzivno bavi jeste aktualizam, i ona dopušta monopol „stvarnog sveta kao privilegovane strukture“ (*Ibid.*). Nasuprot aktualizmu nalazi se posibilizam, druga zamišljena ontologija, koja „sve moguće svetove stavlja u istu ravan“ (*Ibid.*). Doležel kod Eka prepoznaje sklonost k posibilizmu, i ta mu se sklonost čini izvesno neopravdanom, te konstatuje kako „sumnja u mogućnost posibilizma pri rešavanju temeljnih naratoloških problema – recimo kada je u pitanju razlika između *fikcionalne* i *činjenične* pripovesti“ (*Ibid.*). Izgleda da bi svaka zamerka upućena Doleželu na ovom mestu bila neumesna i nedovoljno razložna. Kako god ga definisali i obrazložili, „stvarni svet“ jeste nužna temeljna konstanta svake teorije mogućih svetova. Bez optike „stvarnog sveta“ ostali svetovi nisu zamislivi pošto nisu referentni, uskraćena im je pojmovnost. Proza H. F. Lavkrafta (Howard Phillips Lovecraft) pruža savršeno jasne pokazatelje naše tvrdnje. Naime, često se u Lavkraftovim jezivim opisima svetova Ktulua govori o geometriji koja ni najmanje ne podseća na geometriju čije smo zakonitosti usvojili (Lavkraft 2008: 526). Zaprepašćeni i uznemireni onim što vide, Lavkraftovi pripovedači ostaju pri utisku o neiskazivosti formacije prostornosti u kojoj su se obreli. Prilikom ovakve deskripcije Lavkraft greši na račun logike: ako u nečemu nema niti jedne geometrijske norme ljudskog sveta, kako to poimamo kao geometrijski red, odnosno nered? Zamka neiskazivosti jeste u tome što ono ukida pripovednu instancu, neiskazivo *nije*. Lavkraft preteruje u nameri manipulisanja strahom pred nepoznatim, tako da se njegov tekst logički urušava. On bi učinio jedan korak ka potrebnoj referenciji i da je geometriji o kojoj je pisao samo dodao atribut neuklidovske. Tada bismo znali šta geometrijski model prisutan u *Zovu Ktulua* nije, ili od čega se razlikuje i po kom svojstvu, ako nismo u stanju da priuštimo njegov dovoljan opis. Tehnologija opisa reguliše ustrojstvo teksta čestim poredbenim operacijama: Sviftovi Liliputanci znatno su niži od prosečnog Britanca, stanovnici Brobdingnaga su korpulentniji, dok u zemlji Vinima konji govore, što nije slučaj s britanskim konjima. Kako je ranije nagovešteno,

mogući svetovi mogu se nalaziti na ogromnoj udaljenosti od „stvarnog sveta“, ali bez njegove apriornosti nisu iskazivi.

Druga Doleželova primedba odnosi se na koncept strukturalno nužnih svojstava prisutan u Ekovoj knjizi i njom se ovde nećemo baviti budući da je, iz današnje perspektive, teorijski zastarela. Složit ćemo se s Doleželom kad piše o tome kako Eko ne bi pogrešio da je bio upoznat s Kripkeovom idejom o vlastitim imenima kao čvrstim označiteljima u sklopu transsvetovne identifikacije (Doležel 1980b: 188).

Poslednja Doleželova kritička primedba nešto je snažnija od prethodne dve. Eko je, napominje Doležel,

„oslabio učinke semantike mogućih svetova književnog teksta namećući joj zahtev dvostepene logike. On dopušta postojanje narativnih svetova zasnovanih na nestandardnoj logici, kao što su to svetovi naučne fantastike ili avangardnih tekstova, ali im nevoljno daje *pun status*“ (*Ibid.*).

Danas nam Ekova rečenica kako ovakvi svetovi „više *potkopavaju* svet naših enciklopedija nego što grade novi, samoodrživi svet“ (*Ibid.*) zvuči, u to smo uvereni, daleko neshvatljivije nego što je zvučala Doleželu, nekoliko decenija ranije. Koliko se Eko teško ogrešio o teoriju mogućih svetova, pokazaćemo već prilikom analize narednog Doleželovog teksta.

Najavljeni tekst, „Kafkin fiktionalni svet“¹⁷, dokazuje primenljivost fiktionalne semantike. Doležel namerava da „pokaže korisnost moderne fiktionalne semantike pri tumačenju Kafkine proze, kao i mogućnosti daljeg razvoja fiktionalne semantike, stimulisane konfrontacijom s kompleksnim i polivalentnim tekstom“ (Doležel 1984: 61). Nakon desetak godina provedenih na poslovima konstituisanja stabilne poetike, Doležel već u uvodnom delu svog rada naglašava ustanovljeno teorijsko središte: „Nasuprot *ad hoc* pristupima, fiktionalna semantika književne tekstove vidi kao semiotičke sisteme koji konstruišu fiktionalne svetove, paralelne sa stvarnim svetom, ali i autonomne u odnosu prema njemu“ (*Ibid.*).

Jedan fiktionalni svet sastoji se od „svojih konstituenata, specifične strukture i sopstvenih semantičkih potencijala“ (*Ibid.*). Svako interpretaciji, tvrdi Doležel, mora da

¹⁷ Tekst je objavljen 1984. godine, u martovskom broju časopisa *Canadian Review of Comparative Literature*.

prethodi saznanje o fikcionalnom svetu kao „makrostrukturalnom konceptu“, „tumačenje teksta počinje od predlaganja pretpostavke o globalnim karakteristikama fikcionalnog sveta“ (*Ibid.*, 62). Iako ovoj hipotezi pridaje zamašan značaj, Doležel nas ostavlja bez dovoljnog broja informacija o njoj: kako stižemo do nje, da li ona prethodi čitanju teksta ili dolazi kasnije? Ostaje nedovoljno jasno i šta sve ona podrazumeva, zbog toga oprezno prilazimo tvrdnjama kako se „tumačenje pojedinačnih konstituenata značenja teksta odvija tek unutar ove globalne hipoteze“, ili da „ova hipoteza proizvodi osnovni kriterijum na osnovu kog je moguće oceniti svako zasebno tumačenje“ (*Ibid.*).

Doležel smatra kako je prilikom analize Kafkine proze poželjno suprotstaviti svetove koje Kafka stvara svetovima klasične mitologije (*Ibid.*). Određenje svetova klasične mitologije unekoliko se razlikuje od definicije „mitološkog“ date u „Narativnim svetovima“. Mitološki svet ovde je „binarna struktura, sačinjena od prirodne i natprirodne sfere“ dok je njihov kontrast „kontrast između aletičkih modaliteta“ (*Ibid.*). Prirodne zakonitosti (o čijoj neizvesnosti je prethodno bilo reči) kontrolišu prirodnu sferu, određuju šta je moguće, nemoguće i nužno u njoj, čemu podležu svi fikcionalni identiteti ove sfere. Svet ljudi je integralni deo sfere prirodnog, dok prirodne zakonitosti nemaju nikakvog uticaja na svet natprirodnog. Pojava natprirodnih bića u sferi prirodnog predstavlja „prekršaj protiv prirodnih zakonitosti i modaliteta sveta prirode, te od strane ljudskih bića koja konstituišu tekst biva doživljena kao čudo, fantastični događaj, misteriozni ili neobjašnjivi fenomen“ (*Ibid.*). Dok „stanovnici prirodnog sveta ne poseduju sposobnost direktne intervencije u natprirodnom svetu“ (*Ibid.*), obrnuto se uredno dešava. Da bi čovek posetio natprirodni svet, potrebne su mu „specijalne dozvole, a nekolicini ljudi kojima je dopušten prelazak dobro čuvanih granica nametnuti su strogi uslovi“ (*Ibid.*). Natprirodni svet je „fizički nedostupan i nalazi se izvan ljudskog dosega“ (*Ibid.*).

Iskoristićemo Doleželove primedbe izrečene povodom svetova klasične mitologije, kako bismo nagovestili neke konstante sveta *Guliverovih putovanja* Džonatana Svifta. Počnimo od sledećeg: svet *Guliverovih putovanja* razlikuje se od sveta klasične mitologije. Naime, iako očevidno binaran iz čitalačke perspektive, ispunjen raznolikim, suštinski natprirodnim detaljima, svet u koji Svift smešta Gulivera znatno je kompleksniji. Autentizirajući autoritet Sviftovog pripovedača, Gulivera, sve vreme

insistira na istinitosti zbivanja. On je izričito jasan u naumu da uveri čitaoce kako su zemlje o kojima priča postojeće, ali pre njegovog dolaska neotkrivene. Ono što Guliver radi jeste izmena u ljudskoj percepciji aletičkih modaliteta, Guliver svojim čitaocima poručuje kako je neophodno priznati prirodnost jednom broju stvari i pojava koje su, do njegovih otkrića, smatrane natprirodnim. „Umovi stanovnika prirodnog sveta sve vreme su privučeni misterijom“, primećuje Doležel o ljudskoj čežnji za saznanjem natprirodnog, „ali oni moraju da se pouzdaju u samozvane informere čiji opisi natprirodnog sveta nisu nezavisno proverljivi“ (*Ibid.*, 63). Guliver je nedvosmisleno jedan od ovakvih informera, koji uporno želi da svojoj priči pripiše stoprocentnu istinitost. U zavisnosti od putovanja na kom se nalazi, Guliverove svetove određujemo kao više ili manje nalik stvarnom svetu, što kasnije izaziva temeljnija ili neprimetnija insistiranja istinitosti. Guliver nastupa otkrivalački (nećemo reći kolonizatorski), u skladu s filozofskim konotacijama svog vremena, i u stvarni svet se vraća s veću da su prirodne zakonitosti s kojima smo računali proširene i zauvek izmenjene.

Za razliku od fikcionalnih identiteta ljudi u svetovima klasične mitologije, kako ih Doležel vidi, Guliver je u stanju da participira, pre svega socijalno, na svim mestima koja mu postaju dostupna. Da bi posetio Liliput i Laputu njemu nisu potrebne dozvole, dovoljan je sticaj meteoroloških okolnosti, ili neki defekt ljudske prirode i znanja. Ovaj, drugačiji „ključ“ zahteva ne natprirodnost, već drugačija prirodnost, njen produžetak, još neka od njenih inkarnacija. Guliverova pripovest za svoj navodni cilj ima epistemološko bogaćenje i oplemenjivanje, te bi izvorno trebalo da predstavlja analogiju Polovog (Marco Polo) *Miliona* i ovom sličnih tekstova. Svetovi koje Guliver posećuje nisu natprirodni u Doleželovom „mitološkom“ smislu, pošto nisu nedostupni, oni su deo sveta prirode, tako ih uslovljava autentizirajući Guliverov autoritet. Čuda, fantastični događaji i neobjašnjivi fenomeni ovde dobijaju svoje razjašnjenje, otud Guliverovo insistiranje na donošenju što većeg broja dokaza sa svojih putovanja.

Guliverov svet (svetovi) ne uklapa se ni u Doleželovu koncepciju „hibridnog“ sveta. Hibridni svet podrazumeva „uklanjanje granica između sfere prirodnog i sfere natprirodnog i neutralizaciju njihove modalne suprotstavljenosti“ (*Ibid.*). Po okončanju uklanjanja granica, „binarni mitološki svet transformiše se u jedinstveni *hibridni* svet“ (*Ibid.*), kao što se dešava u Kafkinoj prozi. Čuđenje, izvesno prisutno na početku svakog

od Gulliverovih otkrića, bez mnogo napora ćemo identifikovati i kod čitalaca Sviptovog teksta. U hibridnom svetu momenat čuđenja izostaje, zbog sveopšte dopustivosti najneočekivanih događajnih perspektiva. Hibridni svet je najlakše prepoznati analizirajući krajeve pripadajućih priča. Doležel podseća da „ni mitološko rešenje – objašnjenje bizarnog događaja referiranjem na natprirodnu sferu, niti završetak u fantastičnom ključu – prirodno razjašnjenje onoga što je naizgled natprirodno, nisu deo hibridnog sveta“ (*Ibid.*, 69).¹⁸

2. 4. Doleželova kritika mimezisa

Godine 1988. Doležel objavljuje tekst „Mimezis i mogući svetovi“¹⁹ koji pokazuje kako se njegova teorija pre svega beskompromisno razrađuje s konceptom mimetičke poetike, verovatno istorijski najistrajnijim poetičkim modelom. Neumljivost i brojnost argumenata koje Doležel ispostavlja proporcionalni su upornim tragovima koje podražavalačko viđenje fikcionalnog teksta ostavlja za sobom čak i u našem veku.

Ideju mimezisa Doležel obrazlaže sledećom formulacijom: „Fikcionalni objekti su izvedeni iz stvarnosti, oni su imitacije stvarno postojećih entiteta“ (Doležel 1988: 475). Istoričar i kritičar, čitamo u nastavku, mogli bi se naći na zajedničkom zadatku, ukoliko kritičar „tumači fikcionalne objekte kao predstave entiteta stvarnog sveta“ (*Ibid.*). Mimetička kritika, ovako zasnovana, iskazuje se mimetičkom funkcijom:

Fikcionalna jedinica P /f/ predstavlja stvarnu jedinicu P /a/ (Ibid.).

Zadata funkcija nalazi se „u središtu jedne *semantičke* teorije, teorije fikcionalne referencije“ (*Ibid.*).

Baveći se mimezismom, Doležel ne može da zapostavi slojeve ponekad i divergentnih perspektiva koje prethode njegovom vremenu. Na neshvatljiviji način anticipirajuće prema Doleželovim otkrićima deluju nam pojedini aspekti filozofske misli Ludviga Vitgenštajna, te ćemo pokušati da utvrdimo njihovu vezu. Kada u svom

¹⁸ Drugi model fikcionalnosti koji Doležel pronalazi u Kafkinoj prozi i naziva ga modelom *vidljivog*, odnosno *nevidljivog* sveta nije od koristi po naše istraživanje.

¹⁹ *Poetics Today* 9:3 (1988).

poznatom radu *Tractatus Logico-Philosophicus* pokušava da pojmovno obrazloži svet, Vitgenštajn se bavi perspektivama njegovog odslikavanja, odnosno njegove konkretizacije u slikama. Slika, jedan od ključnih pojmova Vitgenštajnovog dela²⁰, „se sa stvarnošću slaže ili ne slaže; ona je ispravna ili neispravna, istinita ili lažna“ (Wittgenstein 1987: 39). Istina slike, ukoliko je Vitgenštajn u pravu, dolazi od korespondencije: istinita slika je potpuna analogija stvarnosti.²¹ Kako se „iz same slike ne može saznati da li je istinita ili lažna“ (*Ibid.*), neophodan je pokret ka objektu kojim je odslikavanje simbiotski uslovljeno. Slika *po sebi* ne poseduje kapacitet prethodećeg istinosnog vrednovanja, niti kvalitet na osnovu koga bi ovakvo vrednovanje bilo moguće izvesti. U odnosu na istinu, slika *po sebi* je ništa.

Teorija korespondencije javlja se još u antičkim vremenima, a njeni najgorljiviji zastupnici su Platon i Aristotel. Obojica tvrde da „istinita mišljenja (predstave, sudovi, propozicije) odgovaraju stvarnosti“ (Kvas 2011: 11). Reč ili misao zahtevaju adekvatan objekat u stvarnosti, ukoliko želimo da im pripišemo istinitost. Takva istina, „koja odgovara korespondenciji između misli i objekata naziva se i logičkom ili propozicionalnom istinom, jer misao u subjektu odgovara objektu kakav on stvarno jeste“ (*Ibid.*). Ako nekoj reči ili misli ne možemo da pronađemo adekvatan objekat u stvarnosti, kvalifikujemo ih kao lažne. Aristotelovo viđenje istine znatno je unapređena verzija onog na koje nailazimo u Platonovim tekstovima, jer Aristotel „odnos između subjekta i stvarnosti razume prvenstveno u jezičkoj i logičkoj ravni, kao podudarnost iskaza s predmetom iskaza“ (*Ibid.*, 12). Modernost Aristotelove teorije uslovljava njene kasnije uticaje na „moderne lingvističke i semantičke teorije istine“ (*Ibid.*) kakva je ona Alfreda Tarskija (Alfred Tarski).

Teorija korespondencije izgleda kako dobar temelj za teoriju koherencije. Ova druga, izvedena teorija „pretpostavlja strogo logički uređen sistem iskaza, koji su u međusobnoj zavisnosti jer se moraju izvoditi jedni iz drugih“ (*Ibid.*, 18). Uslov procene istinitosti nekog stava „jeste da li se on može povezati s postojećim stavovima u neprotivrečnu (koherentnu) celinu“ (*Ibid.*). Teorijska dominantna više nisu odnosi „između subjektivnog unutrašnjeg sveta misli iskazanog rečima i spoljašnjeg objekta, već između

²⁰ Trebalo bi imati na umu da sve efekte slike Vitgenštajn pripisuje i stavu, tačnije rečenici.

²¹ Vitgenštajn govori o „odslikavanju“, što sugerise proces koji posreduje istinost, transcendira je iz relacije slika-stvarnost.

svih istinitih iskaza u okviru nekog sistema. Kvasov zaključak jeste da „teorija korespondencije u svakom slučaju obezbeđuje objektivnost uslova istinitosti, ali koherentnost dodatno doprinosi zadovoljenju istinitosti, nužno ne ukidajući postulate korespondencije“ (*Ibid.*).

Između navedenih, u istoriji teorija korespondencije dobro poznatih teza, Vitgenštajn čini i jednu primedbu koju bi trebalo detaljnije analizirati: „Slika prikazuje ono što prikazuje, nezavisno od svoje istinitosti ili lažnosti, formom odslikavanja. Ono što slika prikazuje, to je njen smisao“ (Wittgenstein 1987: 39). Smisao slike, čitamo, nije njena istina, ali nije ni laž. Istinitost slike neposredno zavisi od operativnog toka eventualne korespondencije smisla slike i stvarnosti, dok smisao nije bitno uzrokovan istinom. Tek za sliku čiji se smisao slaže sa stvarnošću, možemo ustanoviti da je istinita. Slika ispunjena smislom, a u neskladu sa stvarnošću, jeste lažna slika. Paradoks podvajanja istine i smisla upisan je unutar suspenzije prostora referencijalnosti tipičnog za istinitu sliku: znamo šta lažna slika ne odslikava, ali je i dalje slika. Dakle, šta takva slika odslikava? Komentarišući Vitgenštajново delo, Gajo Petrović primećuje kako „lažna slika prikazuje jedno nepostojeće, ali *moгуće* stanje stvari“ (Petrović 1987: 210), što utemeljuje trostepenu vrednosnu projekciju sveta: istina objekta-*moгуće* lažne slike o svetu-mistika neizrecivog. Lažna slika u ovom modelu inicira ideju o neiscrpoj *zamislivosti*, čime se ne-istina jasno približava predstavi o imaginativnoj slobodi. Tu već govorimo jezikom Doleželove semantike mogućih svetova.

Vratićemo se korak unatrag: istinita slika je potpuna analogija stvarnosti. Doležel konstatuje kako „mimetička semantika *funkcioniše* ako je u stvarnom svetu moguće pronaći određeni prototip fikcionalnog entiteta“ (Doležel 1988: 477). Kao najpogodniji primer Doležel bira lik Napoleona iz romana *Rat i mir*, koji evidentno zastupa istorijsku figuru francuskog vojskovođe. Referencijalne veze, onako kako ih vidi mimetička semantika, pretenduju i na pojam istinitosti, što nam daje priliku da upotrebimo premise analitičke filozofije u svrhe semantike mogućih svetova. Dokazujući kako je „korespondencija posledica koherencije“ (Dejvidson 1995: 135) Donald Dejvidson negira mogućnost totalne koherencije, iz čega proizlazi zaključak vitgenštajnovske prirode: „Možemo da zamislimo beskonačne opise stanja stvari – maksimalno konzistentne opise – koji ne opisuju naš svet“ (*Ibid.*, 136). Pošto Dejvidson nešto kasnije zapisuje kako je

„istina korespondencija sa stanjima stvari“ (*Ibid.*, 139), veza između njegove i Vitgenštajnovske koncepcije istine apsolutno se podudara u kategorijama, s tim što „stvarnost“ prvog poprima ime „stanja stvari“ kod drugog.

Dejvidson ističe da je njegova zamisao istine saglasna opštepoznatoj Konvenciji T Alfreda Tarskija, koja nagoveštava svedenost i rudimentarnost pojma istine. Tarskijeva formula utvrđuje istinu u sledećim koordinatama: „Lopta je okrugla ako i samo ako lopta jeste okrugla“. Istinitost ugrađenu u Konvenciju T, Dejvidson obrazlaže dvojako, kao direktno zavisnu od značenja izgovorenih reči, ali i od toga kakav je svet. Ono o čemu Dejvidson ne govori eksplicitno tiče se konsenzualne prirode oba pola ovako shvaćene uslovljenosti. Značenje izgovorenog jeste rezultat poznavanja specifične jezičke normiranosti i interakcije govornika koji vladaju identičnim jezikom. Podrazumevani konsenzualni istinosni odgovor na pitanje o svetu („Kakav je svet?“) glasi isključivo „Svet je takav“, i iza tako koncipiranog odgovora ne stoji dogma, već kompleksna epistemologija *takvosti*. Ova epistemologija implicira i ne-istinu: „Lopta je trougao“, ali i istinu ne-istine: „Svet nije takav“.

Određujući koherentističku suštinu sopstvene teorije, Dejvidson je razmatra kao konstrukt „verovanja, ili rečenica koje smatra istinitim ona osoba koja ih razume“ (*Ibid.*,136).²² Ono što je moguće razumeti pre svega je kodifikovana norma svakog pojedinačnog jezika. Nepoznavanje te norme ukida svaki smisaoni potencijal iskaza koji ostaje polovično konkretizovan, izgovoren, ali ne i shvaćen. Učenje pojedinačnih jezika u tom pogledu predstavlja energetska reakciju duha koji se upinje ka smislu. Kako, ipak, postupati s „lažnim (mogućim) slikama“, „konzistentnim opisima stanja stvari koji ne opisuju naš svet“?

Jedan od mogućih odgovora pronalazimo u studiji *Vreme i priča* Pola Rikera. Aristotelov pojam *mimesis* Riker vidi kao „suprotnost pukom precrtavanju“, te uvodi pojam „kreativno podražavanje“ (Riker 1993: 64). S druge strane, tvrdi Riker, ukoliko bismo *mimesis* preveli kao *prikazivanje*, ta reč ne bi trebalo da znači neko udvajanje postojećeg, već rez koji otvara prostor fikcije“ (*Ibid.*). Umetnost reči jeste produkcija *kao da*, te nije ništa drugo do „prostor fikcije“ (*Ibid.*). Stigli smo pred saznanje o dve istine

²² U nastavku razmišljanja Dejvidson još jednom reaguje vitgenštajnovski tako što izvodi zaključak o koherentnim skupovima verovanja koji mogu biti istiniti, ali i lažni.

(nećemo reći istinu o dve istine): suprotstavljene prostornosti zahtevaju suprotstavljene istine, istinu sveta i istinu fikcije. Prostor fikcije jeste prostor *kao da*-slika, lažnih slika. Ovakav zaključak radikalizovan je u poststrukturalizmu Pola de Mana (Paul de Man) koji zapaža kako je „pretpostavka o jeziku da znak i značenje ne mogu nikada da se podudare shvaćena kao istinita u vrsti jezika koji nazivamo književnim“ (De Man 1975: 51). Da De Man greši, izvesno je nakon najjednostavnijeg eksperimenta. U romanu *Karta i teritorija* Mišela Uelbeka (Michel Houellebecq) nalazi se rečenica: „Nekoliko metara dalje od njih, sa leve strane, tri osamdesetogodišnjakinje okupile su se oko voćne salate – možda u znak poštovanja prema pokojnim muževima“ (Uelbek 2011: 16). Isključujući ontologiju i temporalnost tekstu (jer, De Man greši s Deridom [Jacques Derrida], ili „nema ničeg izvan teksta“ čita u nesaglasju s konačnim značenjem najpoznatije Deridine teze), Uelbekova rečenica je istina zbog vrednosti analogije. Sliku (stav) saopštenu kroz nju bez teškoća identifikujemo kao odraz stvarnog sveta.²³ Međutim, na drugom mestu, Uelbek zapisuje sledeće: „Džeda je iznenadila Uelbekova smrt jer je iz dana u dan očekivao da dobije upravo takvu vest o svom ocu“ (*Ibid.*, 200). Uelbek o kome se govori jeste niko drugi do Mišel Uelbek, savremeni francuski pisac. U romanu *Karta i teritorija* živi francuski pisac Uelbek zapisuje smrt francuskog pisca Uelbeka, autora romana *Elementarne čestice*, dok u radnji romana učestvuje i Frederik Begbede (Frédéric Beigbeder), još jedan savremeni francuski pisac, u stvarnom svetu živ poput Mišela Uelbeka. Obojica su autori tog romana, samo je jedan živ, onaj koji piše, a drugi *kao da je*-mrtav. Trebalo bi preimenovati De Manovu tvrdnju: znak i značenje u književnom jeziku mogu, a ne moraju da se podudaraju. Tek se tako suočavamo sa slobodom *kao da*-prostornosti, odnosno s bezgraničnom slobodom fikcije. Ali, gde je istina fikcije?

Doležel ukida validnost mimetičke semantike tako što pokazuje svu njenu neuspešnost prilikom situacija u kojima „ne samo što ne znamo ko ili šta je prototip već, mnogo značajnije, ne znamo čak ni gde da ga potražimo“ (Doležel 1988: 477). Da pojasnimo: niko nikada i nigde nije sreo Grigorija Aleksandroviča Pečorina²⁴, pošto Pečorin, kako je *zadat* u Ljermontovljevom (Михаи́л Ю́рьевич Ле́рмонтов) romanu

²³ U pitanju je „sklad sa nekim oblikom realizma“ koji je, po mišljenju Dejvidsona, preduslov svake koherentističke teorije saznanja.

²⁴ A ni Žana Valžana, dodao bi Liotar. (Liotar 1991: 50)

nikada i nigde nije postojao. Teorijski ćorsokak u koji je zapala, „primorao je mimetičku kritiku na interpretativni obrt“ (*Ibid.*), što zahteva novu mimetičku funkciju:

Fikcionalna jedinica P /f/ predstavlja stvarnu opštost U /a/ (Ibid.).

Nova funkcija, pomerena ka opštosti, prisutna je u evolutivnim poetičkim tokovima još od antike, a Doležel je pronalazi i kod najuglednijih mimetičkih kritičara dvadesetog veka: Eriha Auerbaha (Erich Auerbach), Ijana Vota (Ian Watt) i Dorit Kon (Dorit Cohn). Idejno uporište Eriha Auerbaha i njegovih sledbenika uspešno napada engleski filozof Piter Frederik Stroson (Peter Frederick Strawson) tezom da „ako fikcionalne jedinice uzmemo kao predstave stvarnih opštosti, mimetička kritika postaje *jezik bez jedinica*“ (*Ibid.*). „Nestanak“ fikcionalnih jedinica iz semantičkog tumačenja izaziva Doleželovo nezadovoljstvo. Ono ga tera na pomisao kako, „bez želje za negacijom značaja univerzalističkog tumačenja po određene svrhe u studijama opšte i komparativne književnosti, moramo naglasiti da je fikcionalna semantika koja ne može da usvoji koncept fikcionalnih jedinica ozbiljno manjkava“ (*Ibid.*, 478).

Kada i uspe da „izbegne prevođenje fikcionalnih jedinica u fikcionalne opštosti“ (*Ibid.*), mimetička kritika doživljava transpoziciju u *pseudomimetičku* kritiku čija funkcija izgleda ovako:

Stvarni izvor S /a/ predstavlja fikcionalnu jedinicu P /f/.

Iako smatra Ijana Vota za jednog od predstavnika univerzalističke semantike, Doležel u njegovim tekstovima pronalazi sačuvane fikcionalne jedinice poput Mol Flanders ili Toma Džonsa, „ali one nisu povezane sa stvarnim entitetima, pojedinačnim ili opštim“ (*Ibid.*, 479). Votovi tekstovi ispunjeni su ovakvim iskazima:

„Filding nas pušta u Blifilov um“ (*Ibid.*).

Pošto smo obavešteni „ko oslikava, opisuje, pušta nas unutra, ili nas zadžava izvan uma fikcionalne jedinice [...] zahvaljujući lukavoj semantičkoj izmeni predikata,

mimetička funkcija je zamenjena *pseudomimetičkom*“ (*Ibid.*). Votova kritika ne može biti mimetička pošto ne traži „stvarne prototipove fikcionalnih jedinica [...] već pretpostavlja da fikcionalne jedinice nekako postoje pre čina predstavljanja“ (*Ibid.*). Doležel oseća opasnost u Votovom pseudomimetičkom pristupu, koja produkuje jednu tajanstvenu apriorističku metafiziku, iz koje ne učimo ništa o genezi teksta i njegovoj mehanicistici. Sveznanje je pripisano autoritetu autora a ne pripovedača, što ga stavlja u rang s istoričarem: „Pisac opisuje, proučava, predstavlja fikcionalne karaktere kao što istoričar to radi s istorijskim ličnostima. Iz Votove perspektive, pisac fikcionalnih tekstova je istoričar fikcionalnih oblasti“ (*Ibid.*).

U verzijama pseudomimetičke kritike koje dolaze nakon Votove, Doležel posebno izdvaja verziju Dorit Kon. U njenoj poetici „tekstualno-teoretski pojam zamenjuje ime autora“ (*Ibid.*) u pseudomimetičkoj funkciji. Konova mimezis vidi kao „*tekstualni proces*, fenomen koji se javlja između literarnog teksta i fikcionalnih entiteta“ (*Ibid.*, 479 – 480). Iako ovu verziju pseudomimetičke kritike smatra naprednijom od Votove, Doležel ostaje pri stavu da „tekstualno-teoretski zasnovana naratologija ne obezbeđuje automatsko bekstvo od pseudomimezisa“ (*Ibid.*). Sve verzije pseudomimetičke kritike „zavise od pretpostavke po kojoj fikcionalne oblasti uopšte, i fikcionalni umovi pojedinačno, postoje nezavisno od čina predstavljanja“ (*Ibid.*). Elementarni previd pseudomimetičke kritike jeste u tome što ne postavlja pitanje: „Kako nastaju fikcionalni svetovi?“ (*Ibid.*) Doležel smatra da pravi odgovor može da obezbedi tek semantika fikcionalnih svetova koju on predlaže.

Prva od tri teze kojima Doležel opisuje domen semantike mogućih svetova glasi: „Fikcionalni svetovi su skupovi mogućih stanja stvari“ (Doležel 1988: 482). U okviru modela mogućih svetova „najvažnije svojstvo jeste priznavanje ne-aktualizovanih mogućnosti (pojedinaca, atributa, događaja, stanja stvari...)“ (*Ibid.*). Fikcionalna semantika ovog tipa apsorbuje fikcionalne jedinice: „Iako Hamlet nije stvaran čovek, on je mogući pojedinac koji naseljava fikcionalni svet Šekspirove drame“ (*Ibid.*). Ponovo smo u neprilici: prihvatanjem postulata semantike fikcionalnih svetova, automatski smo prihvatili tvrdnju da fikcionalni identiteti „ne mogu biti identifikovani sa stvarnim pojedincima“ (*Ibid.*). Dakle, „Tolstojev Napoleon ili Dikensov London nisu identični s istorijskim Napoleonom ili geografskim Londonom“ (*Ibid.*). Najradikalnije Doleželovo

tvrdnje, ono da je „po postojanje fikcionalnog Robina Huda irelevantno to da li je istorijski Robin Hud postojao ili ne“ (*Ibid.*) ipak ne možemo uzeti bez teorijske rezerve, jer se čini da nehajno prenebregava pitanje konteksta. „Osamdesetogodišnjakinje“, „voćna salata“ i „pokojni muževi“ iz Uelbekovog romana *Karta i teritorija*, nikako nemaju isti semantički prag kao fikcionalni identitet „Glubdubdrib“ iz *Guliverovih putovanja* Džonatana Svifta. Ostavljena bez propratnog objašnjenja, reč „Glubdubdrib“ u bilo kojoj varijanti engleskog jezika ne znači ništa, niti podseća na ma koju reč tog jezika.²⁵ Da bi počela da znači, reč „Glubdubdrib“ zahteva napomene koje su u slučaju reči „osamdesetogodišnjakinje“, „voćna salata“ i „pokojni muževi“ iskazanih na francuskom jeziku nepotrebne. Uelbekov slučaj nastavlja da nam privlači pažnju, ponovo iz kontekstualnih razloga. U stanju smo da zamislimo jedno čitanje *Karte i teritorije* u kom je kontekst potpuno isključen. Čitalac koji učestvuje u takvom procesu lišen je saznanja o stvarnom Frederiku Begbedeu koji, izvesno je, ne *postoji* u Uelbekovom romanu slučajno, već upravo zbog njegovih kontekstualnih zahteva. Doležel je donekle u pravu: kada se na istoj stranici *Rata i mira* pojave Napoleon i Pjer Bezuhov, prisustvujemo umnožavanju fikcionalnih identiteta, bez obzira na prethodeći kontekst. Fikcionalni Napoleon, ili jedan od Napoleona koji naseljavaju moguće svetove, mogao bi da u ljutnji izgovori reč „Glubdubdrib!“, što sa stvarnim Napoleonom, uvereni smo, nikako nije bio slučaj. Jedno je povezanost „između istorijskog Napoleona i svih mogućih Napoleona [...] koja prelazi granice svetova i zahteva *transsvetovnu identifikaciju*“ (*Ibid.*), ali kontekst stvarnog, istorijskog sveta u koji su upisani Napoleon Bonaparta (rođen 15. 08. 1769, umro 05. 05. 1821.), Mišel Uelbek (rođen kao Mišel Toma, 26. 02. 1956.), ili Frederik Begbede (rođen 21. 09. 1965.), direktno utiče na naše poimanje svih ovako imenovanih fikcionalnih identiteta. Mislimo da naša teza nije pretnja „ontološkoj homogenosti“ (*Ibid.*) fikcionalnih identiteta, već je, naprotiv, njen vitalni dokaz. „Dvostruka semantika“ (*Ibid.*) koju Doležel pripisuje teoretičarima sklonim da neosnovano veruju u fikcionalne identitete kao „mešavinu *stvarnih ljudi i čisto fikcionalnih karaktera*“ (*Ibid.*) nije potrebna, niti ima bilo kakvu upotrebnu vrednost.

²⁵ Koliko nam je poznato, ova reč nema značenje ni na jednom, do sada otkrivenom, ljudskom jeziku. Zbog toga reč „Glubdubdrib“ nastavlja da „ne znači“ i u prevodima Sviftove knjige.

Prava je prilika da se podsetimo pojma referencijalne iluzije Majkla Rifatera (Michael Riffaterre): „Čak i najprirodniji opis nije obično izlaganje činjenica“ (Rifater 1990: 196) U ovakvom stavu čitamo i Doleželovu kritički intoniranu misao o „antičkoj doktrini mimezisa koja i dalje istrajava u tvrdnji da je fikcija puka imitacija ili predstava stvarnog sveta i stvarnog života“ (Doležel 2008: 10), iako nema onih koji bi posvedočili o ukusu voćne salate iz Uelbekovog romana. U svom opravdanom revoltu, Doležel se opredeljuje za prilično labilan pojam „stvaran život“, posebno neugodan kada dođe do semantičkog rasvetljavanja. „Stvaran život“, naivno ćemo pretpostaviti, izgleda bi trebalo da bude „stvaran“ za sve na isti način, što je model koji stipulira uniformnost *per se*. Kao teoretičar mogućih svetova, Doležel bi takvo pojednostavljivanje morao da negira u začetku.

Doležel nastavlja s opisom prakse u čijoj je pozadini referencijalna iluzija: „Mimetička doktrina se nalazi u samoj srži popularnog načina čitanja koji pretvara fikcionalne osobe u žive ljude, izmaštane predele – u stvarno postojeća mesta, a izmišljene priče – u događaje iz stvarnog života“ (*Ibid.*). Igre insistiranja istine koje Swift neumorno sprovodi u čitavom tekstu *Guliverovih putovanja* neveštog čitaoca mogu navesti da zaista „zameni predstavu o stvarnosti samom stvarnošću“ (Rifater 1990: 197). Reakcija takvog čitaoca bila bi dvojaka: on bi se ili složio s izmenama stvarnosti koje predlaže Swiftov pripovedač, ili bi izrekao pohvalu samom sebi jer je razotkrio Swiftovu „podvalu“. Rifater će, govoreći o pisanom jeziku, iluziju označiti kao emanaciju „verovanja čitaoca koje dolazi iz svakodnevne upotrebe jezika: reči znače u odnosu prema stvarima“. (*Ibid.*, 196) U nastavku teksta Rifater umesto pojma *stvar* aktivira pojam *referent*, dajući mu značenje materijalnog, ali i nematerijalnog objekta. Čitalac zapada u iluziju zbog nesposobnosti diferenciranja, ukoliko verujemo Rifateru. Ovde ćemo zastati s Antoanom Kompanjonom (Antoan Compagnon) koji kritikuje Rifatera na bazi diferencijacije referencijalno/značenjstvo, kroz optiku svakodnevnog jezika/poetski govor. Rifaterov zaključak Kompanjon doživljava kao „dogmatski i cirkularan“ (Kompanjon 2001: 150), pošto je značenjstvo „i samo određeno svojim antagonizmom sa referencijalnošću“ (*Ibid.*). Iz tog proizlazi mimetički uslovljena iluzija, dok ništa u poetskom tekstu ne upućuje na stvarno, već na intertekstualno.

Ovde je važan naredni komentar. Merso, fiktionalni identitet prisutan u romanu Albera Kamija (Albert Camus) *Stranac* u jednom segmentu teksta uzeće pištolj i ubiti drugog čoveka. Parafraza Mersoovog fiktionalnog identiteta gotovo nikada ne zvuči ovako: „Centralni junak Kamijevog *Stranca* je ubica Merso“. Obično je to „građanin Merso“. Sličan je slučaj i s dvostrukim ubicom, ali „studentom“ Raskolnikovim u *Zločinu i kazni* Dostojevskog. Kako je ovo moguće? Zašto bi učenik ili student koji daje odgovor o Mersou kao hladnokrvnom ubici teško nastradao, iako bi bio u pravu *de facto*? Kamijev roman ne korespondira nužno s nekom od formi realizma, već s postavkama francuskog egzistencijalizma polovine dvadesetog veka. Fiktionalni identitet Mersoa ne referira na stvarnog čoveka koji ubija drugog čoveka, iz ma kog razloga, već na premise egzistencijalističkog teksta (konteksta). Po tome je *Stranac* dubinski instruiran intertekstualnošću o kojoj govori Rifater, ali i autointekstualnošću na liniji Kami-pisac romana, Kami-pisac filozofskih tekstova. Neka od formi realizma ovde je, svakako ne u totalitetu, zamenjena nekim drugim oblikom teksta.

Mogući su, reći ćemo, pomereni centri referiranja: ekskluzivitet tog prava nije usađen u stvarnosti. Kritikujući dosege Raselove teorije, Doležel mu spočitava kako po njegovom viđenju: „[...] objektivni Hamlet ne postoji [...] fiktionalni entiteti ne postoje, fiktionalnim pojmovima nedostaje referencija (*prazni su*)“ (Doležel 2008: 14). Frege ne insistira na referenciji Odiseja, i po tome se ne razlikuje od Rasela. Rasel-Fregeovu koncepciju označićemo sa: „Fiktionalni identiteti ili korespondiraju sa stvarnošću ili su ništa“. Koliko smo daleko od ovakvog viđenja pokazuje pojam matičnog identiteta teksta koju smo ranije usvojili. Malo je iznenađenje to što ovaj pojam, ili neki njegov oblik, ne pronalazimo uvek tamo gde ga očekujemo, bez obzira na nedostatnosti koherentističke pozicije. U to ime, vrtićemo se Rolanu Bartu.

Postoji u „Efektu stvarnog“ (1968) mesto na kom Bart piše o Floberovom (Gustave Flaubert) Ruanu, te kaže da je Ruan „jedinstveni stvarni referent“ (Bart 1990: 193). Lako je razlučiti, misli Bart, kako je svaki opis Ruana u *Gospođi Bovari* upravljani „prinudom estetičke verovatnoće“ (*Ibid.*). Flober je devetnaestovekovni realista i ovaj tip čežnje za verovatnoćom nije mu stran. Ono što motiviše Flobera, stoji u „Efektu stvarnog“, jeste „tačnost referenta“, želja da „referencijalno postane stvarno“ (*Ibid.*). Ukoliko bi takva želja bila ostvarena, svaki realistički roman ne bi predstavljao ništa više

od turističke brošure, čiji čitalac zarad konkretnog opredeljenja postavlja imperativ validnosti dobijene informacije. Ako pokušamo da se našalimo: „Hotel je A kategorije ako i samo ako je A kategorije“.

„Književnost“, misli Antoan Kompanjon o idejama Tomasa Pavela, „neprestano meša stvarni i mogući svet, ona se interesuje za stvarne događaje i ličnosti, a fikcijska ličnost je pojedinac koji je mogao živeti i u nekom drugom stanju stvari.“ (Kompanjon 2001: 171) Bartovi stavovi iz „Efekta stvarnog“ pokazuju sličnost između realističke poetike i jedne grupe Platonovih stavova. Floberov Ruan nema sopstvenu autonomiju, na osnovu njega prepoznamo stvarni, objektivni Ruan, izvorni Ruan, fikcionalnost identiteta Floberovog Ruana izostaje. Ovim putem dolazimo do sledećeg: ukoliko Stendal (Stendhal), Balzak, Flober, Zola (Émile Zola) i Mopasan (Guy de Maupassant) pišu o Parizu, a sva petorica su uspešna, pred nama je isti Pariz, onaj koji piše samo ga posreduje iz stvarnosti - ne postoji pet različitih fikcionalnih identiteta. Ono što u realističkim romanima ne piše jeste sledeće: kada ulicama Balzakovog Pariza prođe Ežen de Rastinjak, taj Pariz gubi sličnost sa stvarnim Parizom. Pošto se u tekstovima ostale četvorice ne javlja ime Ežena de Rastinjaka, Balzakov Pariz jeste fikcionalni identitet: koliko god uspešno bili transmitovani stvarnosni činiooci Pariza, pa čak i ako je dosegnuta mera fotografske prepoznatljivosti. Dovoljan je ovaj uslov: ni u jednom od pariskih istorijskih arhiva nema imena Ežena de Rastinjaka. Isto važi i za tekstove koji vrve od onoga što ćemo odrediti kao *ne-istinu*: Bartova „konkretna stvarnost“ (Bart 1990: 194) u vidu „malih pokreta, prolaznih stavova, beznačajnih predmeta, suvišnih reči“ (*Ibid.*) tvrdi istinu *ne-istine* kao puku čitljivost.

Stvar s kojom Bart nikako nije računao jeste instanca repetitivnosti, koju je moguće transponovati u instancu neslobode. Posmatrajući realistički tekst kao što posmatramo fotografiju, Bart ne primećuje njegovu *zaustavljenost*. Floberov Ruan jeste „stvarni Ruan u određenom vremenskom isečku devetnaestog veka.“ Trajanje realističkog i svakog drugog teksta predstavlja antievolutivnu fiksiranost, suprotstavljenu istoričnosti i temporalnom protoku. Bart zaboravlja recipijente: Floberov Ruan je danas gotovo pola veka stariji nego u vreme objavljivanja „Efekta stvarnog“, nemoguće je u operativnom smislu izvršiti analognu recepciju ovog fikcionalnog identiteta, jer je to nemoguće i kada definišemo istorijski identitet Ruana. Tako je sa svakom jezičkom

fiksiranošću. Jozef K. će se probuditi na svoj rođendan i to buđenje će biti obavljeno onoliko puta koliko čitanja bude izvršeno, ništa se drugo ne može desiti u romanu *Proces* koji je napisao Franc Kafka. Matični identitet teksta njegova je jedina istina.

Nema izrazitih novina u drugoj Doleželovoj tezi posvećenoj ustoličenju semantike fikcionalnih svetova. Po njenoj primeni postaje jasno da ova semantika obuhvata sve vrste svetova, koliko god oni bili udaljeni od stvarnog sveta, te se pokazuje da je višestruka apsorpciona moć njena distinktivna karakteristika. Doleželu teorijska promišljenost ipak ne dozvoljava da olako prelazi preko komentara koji izriču određene sumnje po pitanju njegove teorijske zamisli. Jedan od takvih komentara delo je Lajbnica (Gottfried Wilhelm von Leibniz), koji naglašava kako mogući svetovi moraju biti „lišeni kontradikcija“ (Doležel 1988: 483). U suprotnom, nastavlja Lajbnic, govorimo o „nemogućim, nezamislivim, *praznim* svetovima“ (*Ibid.*). Kako bismo, to nije najizvesnije, definisali kontradikcije uračunate u okvir jednog fikcionalnog sveta? Ima u Tekerijevom (William Makepeace Thackeray) romanu *Vašar taštine* nekoliko očevitno kontradiktornih postupaka: neki od sporednih likova, koji „umiru“ u ranijim poglavljima, ponovo će se ukazati u kasnijim poglavljima. Tekerijev roman, da kažemo i to, nema nikakvih fantastičkih inhibicija. Kako ćemo izaći na kraj s tekstovima poput *Tristrama Šendija* Lorensa Sterna? Sternov roman je navodno autobiografski zamišljen, a na njegovom kraju, nakon više stotina stranica, nema ni najelementarnijeg uslova kojim bismo odredili njegovo autobiografsko svojstvo. Jedno je jasno, nema sličnosti u narativnim postupcima Tekerija i Sterna, Tekerij (ili njegov pripovedač) zaista pravi grešku zaboravljanja, nemanan je i to ga vodi u logičku kontradikciju, dok Stern svoj roman i zamišlja kao kontradikciju, kontradiktornost je uslov njegovog postojanja. Mali ekskurs koji smo napravili dovoljan je da obrazloži sledeće: svet *Vašara taštine* i svet *Tristrama Šendija* jesu fikcionalni svetovi, i to ne bilo kakvi fikcionalni svetovi, već oni koji su opštepoznati i neosporno *klasični*, koliko god kontradikcija u sebi sadržavali. Lajbnic, pokazalo se, greši: kontradikcije su legitimni sastojci fikcionalnih svetova. Još Aristotel od likova traži da budu „dosledno nedosledni“ (Aristotel 1990: 68). Logika teksta je nužna, bila to logika kontradikcije ili sna. Ta se nužnost ne iscrpljuje u logici stvarnosti. I stvarni svet nam često izgleda dovoljno kontradiktorno da bismo ovo svojstvo odrekli svetovima koji su fikcionalni: zašto bi, pitamo se, jedan fikcionalni svet

bio obrazložen logikom stvarnog sveta, dokle god ga izostajanje logičkih principa ne košta zamislivosti, nalik primeru iz Lavkraftove proze? „Sternovu kontradikciju“ nećemo zaboraviti pošto ona, narušavajući „horizont očekivanja“ revolucioniše prozu u evolutivnom smislu, doprinoseći legitimitetu do tada nepoznatih svetova.

U poslednjoj fazi „Mimezisa i mogućih svetova“ Doležel pravi pregled „specifičnih karakteristika fikcionalnih svetova književnosti koji ne mogu biti izvedeni iz modela mogućih svetova formalne semantike“. (*Ibid.*, 486) Prva od takvih karakteristika utvrđuje nepotpunost fikcionalnih literarnih svetova. Doležel se doseća starog pitanja o broju dece koju je rodila lejdi Magbet, kojim pokazuje da od fikcionalnog sveta ne možemo očekivati celovitost koju, ovo ćemo reći uslovno i s izuzetnim oprezom, poseduje stvarni svet. Takva su pitanja bezbrojna, dok odgovori nedostaju: nikada ne saznajemo o životu koji, za vreme očevo odsustva, vode Guliverovi potomci. Ne možemo reći kako je „nepotpunost logička manjkavost fikcionalnog sveta“ (*Ibid.*), jer bi to podrazumevalo da su logika fikcionalnog sveta i logika stvarnog sveta identične. Podjednakih razmera, bez obzira na udaljenost zakonomernosti fikcionalnog sveta od onih koje vladaju u stvarnom svetu, nepotpunost je uslov fikcionalnosti. Mada je teško govoriti o principijelnoj nepotpunosti svih fikcionalnih svetova literature – kako nijedan od njih nije „kompletan“ na način stvarnosti, niti iko očekuje njihovo dopisivanje u cilju dosezanja stvarnosnih kontura, svaki pojedinačan jeste kompletan po zahtevu ontologije fikcionalnog. Pitanje o tome kako je Lemjuel Guliver proslavio trideseti rođendan naprosto je neumesno.

Naredna karakteristika fikcionalnih svetova jeste čest izostanak njihove semantičke homogenosti. I pored toga što su makrostrukturalno oformljeni u smislu modaliteta, „lako otkivamo da mnoge fikcionalne svetove manifestuje kompleksno unutrašnje semantičko strukturiranje“ (*Ibid.*). Nedostatak semantičke homogenosti Doležel posebno pripisuje prozi. Fikcionalni identiteti osposobljavaju sopstvene oblasti unutar sveta u kom se nalaze, a skup takvih oblasti održavaju upravo makrostrukturalne zadatosti. Ovoj temi Doležel će se vraćati i kasnije, posebno u svom glavnom delu, studiji *Heterokosmika*.

2. 5. *Poetike zapada* i teza o nepotpunosti fikcionalnih svetova

U relativno poznoj fazi svog dugog rada koji, na sreću, još uvek traje, Doležel objavljuje knjigu *Poetike zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*.²⁶ To je treća knjiga koju je Doležel napisao, a prva u kojoj ne tretira probleme češke književnosti. Cilj Doleželovog istraživanja u *Poetikama zapada*, „jeste ispravljanje uskog pogleda na proučavanje književnosti, koji je nastao kao rezultat jednostranog poznavanja njegove dve tradicije [kritike i poetike]“ (Doležel 1990: 5). Trebalo bi da Doleželova knjiga, ukoliko je uspešna, „ispuni praznine“ (*Ibid.*) koje su prisutne u istorijama zapadnjačke poetike. *Poetike zapada* sačinjavaju dve nezavisne celine. Prva, koju autor naziva „Formiranje tradicije“, bavi se poetičkom mišlju od vremena starogrčke antike, sve do romantičarskih shvatanja poetskog jezika. Druga celina, „Strukturalna semantika“, interpretira rusku, nemačku i francusku verziju strukturalizma. Doležel piše kako se „usredsredio na razdoblja pre 1945. godine“ (*Ibid.*, 6–7), jer smatra da se „o složenom i na izgled haotičnom razvoju posleratne poetike mora raspravljati odvojeno“ (*Ibid.*, 7). Drugo poglavlje prve celine nosi naslov „Lajbnicova poetika: Švajcarska zemlja čuda“, i u sebi sadrži genezu istorijski pređenog puta koji od pojma mimezisa vodi k semantici fikcionalnih svetova.

Na prvim stranicama ovog poglavlja Doležel govori o istorijatu pojma mimezisa, kao i nedovoljnoj određenosti koja ga istorijski prati. Dopuštajući da pojam od Sokrata stigne do Platona, nakon čega nalazi svoje mesto u Aristotelovoj *Poetici*, Doležel povećano interesovanje za mimezis u kasnijim vekovima beleži u renesansi. Istovremeno, „pojavi se nova doktrina mimeze: od poezije se zahteva da podražava stvarnost“ (*Ibid.*, 47). Tako se ovaj pojam, preveden i shvaćen kao „podražavanje“, nalazi na pragu stvaranja poetike koja je suštinski normativna i propisivačka. Konstatujući viševekovnu prevlast normativne poetike, najeksplicitnije date u neoklasicizmu, Doležel dokazuje sveopšte nerazumevanje pojma mimezisa i njegovog značenja kako ga predlaže Aristotel, posebno se kritički baveći sudbinom pojma u rukama nemačkih tvoraca doktrine *Naturnachahmung*. Opsesija nemačkih naučnika, Gotšida (Johan Christoph Gottsched) i Bodmera (Johann Jakob Bodmer) pre svih, poštovanjem pravila sličnosti, vremenom

²⁶ Knjiga je objavljena 1990. godine.

izaziva sve opsežniju kritiku, a ta će kritika poroditi buduću nemimetičku poetiku. Doleželov dvadesetovekovni stav o pravilu sličnosti koje je „toliko uopšteno da je bez sadržaja; iz njega se ne može izvesti nijedno određeno merilo za umetničke predstave“ (*Ibid.*, 49), te komentar da je i „sam pojam prirode vrlo neodređen“ (*Ibid.*), daju nam povod za nešto dublju opservaciju.

Kako uopšte doći do dogovora o pojmu toliko višeslojnom kao što je pojam prirode? Da li je taj pojam strukturiran sopstvenom fiziologijom vidljivosti, ili bi u fokus trebalo postaviti i njegove duhovne predispozicije? Metafizika pravila sličnosti između artefakta teksta i spiritualne slike prirode deluje nam kao kompleks nedosežan ljudskoj interpretaciji, jer ne izgleda moguće opredeliti se između čestica duhovnosti posejanih po autonomnim fikcionalnim svetovima. Zašto bi nešto bilo prirodi nalik, a nešto drugo ne? Da li su Pikasove (Pablo Ruiz y Picasso) *Gospođice iz Avinjona* nalik prirodi? U ovakvom tipu diferenciranja teško nam od pomoći može biti „mimetička kritika koja gradi sopstvenu sliku prirode, u kojoj se mešaju lična uverenja i društvene konvencije“ (*Ibid.*, 49). Paušalnost kritičkog suda vodi u hipersubjektivnost, naočigled tvorca teorijskog sistema.

Osamnaesti vek je, misli Doležel, „dug prelazni period u evropskoj kulturi“ (*Ibid.*, 51), tokom kog se „srušio autoritet normativne poetike“ (*Ibid.*). Poetika mogućih svetova javlja se upravo u ovom veku, prevashodno u delu Lajbnica, Bodmera, Brajtingera (Johann Jakob Breitinger) i Baumgartena (Alexander Gottlieb Baumgarten). Nećemo se previše zadržavati na istorijskom pregledu raznolikih teorija o mogućim svetovima: nije to tema našeg rada, a i teško bi bilo otkriti detalje nepoznate Doleželu.²⁷ Ovo nikoga ne bi trebalo da amnestira u pogledu istoričnosti naučnih pojmova. Kako je to Doležel izrekao četvrt veka ranije, „brzo zaboravljanje postalo je osobenost naše kulture opterećene informacijama. Bez istorijske perspektive niko ne može reći šta je u ovoj poplavi informacija zaista novo, a šta je samo ponovno iznošenje starih ideja“ (*Ibid.*, 6).

Iz povoda terminološke prirode, kratko vreme ćemo posvetiti Baumgartenovom teorijskom sklopu, pošto od njega dolaze pojmovi koji će imati znatnog učešća u Doleželovoj semantici fikcionalnosti. Baumgarten predlaže „izdvajanje dva nivoa

²⁷ Kompletan istorijski pregled teorija o mogućim svetovima Doležel daje u *Poetikama zapada, Heterokosmici*, ali i seriji članaka napisanih na ovu temu. Najveći deo te literature dostupan je čitaocima na srpskom jeziku.

fikcionalnih svetova“ (*Ibid.*, 61), gde isprva razlikuje *istinosne fikcije* (*figmenta vera*, one koje se nalaze na najmanjoj mogućoj udaljenosti od stvarnog sveta) od *fikcija* (*figmenta*, čiji predmeti su u stvarnosti nemogući) (Baumgarten 1985: 41). *Fikcije* Baumgarten dalje raščlanjuje na *heterokosmičke* (*heterocosmica*, one koje su neostvarljive u postojećem svetu) i *utopijske* (*utopica*, neostvarljive u svim mogućim svetovima). Šta bi uopšte bile *utopijske* fikcije? Na um nam dolazi Lavkraftova vizija „geometrije koja nije poznata našem svetu“ kao najeklatantniji primer, jer Baumgarten o njima kaže da ih je „nemoguće predstaviti“. (*Ibid.*) *Heterokosmičke* fikcije imaju potencijal da se u njima „mogu smestiti najbizarniji plodovi mašte, snova, halucinacija, itd.“ (Doležel 1990: 61), te će upravo po njima Doležel nazvati svoje magistralno delo.

Nema koristi od semantike fikcionalnih svetova u modernizmu, jer njegova poetika „propagira zamisao poetike kao čisto jezičke strukture“ (*Ibid.*, 69), niti ona ima značaja u sklopu Fregeove ili Sosirove (Ferdinand de Saussure) semantike gde je „zapostavljen referencijalni vid književnosti“ (*Ibid.*, 70). Pojavu mogućih svetova u savremenoj poetici Doležel pravda „trenutkom kada je otkrivena ograničenost ideje o samo-referencijalnosti književnosti, a stara doktrina mimeze se nije mogla postaviti kao održiva teorija književnih dela“ (*Ibid.*). Lajbnicova poetika doživljava revitalizaciju u savremenom okruženju zbog toga što je kadra da „pruži dokaze da doktrina mimeze, uprkos svojoj dugovečnosti i ustanovljenom autoritetu, nema monopol u zapadnim poetikama“ (*Ibid.*).

Tokom 1995. godine, Doležel se vraća kompleksnom problemu nepotpunosti fikcionalnih svetova. Njegov članak „Fikcionalni svetovi: gustina, praznine i zaključivanje“²⁸ ovu temu tretira kroz dijalog s teorijom čitanja Wolfganga Izera (Wolfgang Iser). „Za stvaranje kompletnog fikcionalnog sveta“, navodi Doležel u jednom od bitnih delova članka, potreban je tekst beskonačne dužine“ (Doležel 1995: 202). Istorijsko sećanje nam pomaže da konstituišemo svest o jednom broju pokušaja u prilog kompletnosti fikcionalnog sveta. Ovakvu nameru prepoznamo prevashodno kod danas manje važnih pripadnika francuskog naturalističkog pokreta, koji su se upinjali da stvore tekstove nesvakidašnjeg obima, verujući kako uvećaju njihov „stvarnosni“ kvalitet i

²⁸ Članak je objavljen u časopisu *Style*, 29. 2 iz 1995. godine, u tematskom broju naslovljenom sa: *Od mogućih svetova do virtualnih stvarnosti: Pristupi postmodernizmu*.

iluziju kompletnosti nizanjem beskrajnog broja detalja, likova i epizoda, dovodeći svoj poetski konstrukt do apsurdnog paroksizma literarne prakse. Savremenik i zemljak naturalista, francuski postimpresionistički slikar Pol Sezan (Paul Cezanne), naslikao je seriju slika planine Sen-Vitoar iz raličitih uglova, u različitim godišnjim dobima i, u skladu s impresionističkom i postimpresionističkom estetikom, pod različitim dejstvom svetlosti. Serija Sezanovih slika doprinosi prividu kompletnosti kako pogleda na stvarnu planinu Sen-Vitoar, tako i prividu kompletnosti fikcionalnog sveta „planina Sen-Vitoar“. Nedostatnost celine ovde dopire od činjenice da je Sezan mogao da proizvede bar još onoliko slika koliko je već proizveo, različitih po odabranim kategorijama, a predmetno identičnih. Kompletnosti, dakle, nema. Čak ni televizijski eksperimenti s takozvanim *rijaliti* programima, koji su možda i najbliži predstavi o kompletnosti kroz neprestan video nadzor, doživljavaju neuspeh zbog efekta odabranog ugla iz kog se nadzirani snimak posmatra, što implicira celovitosti pogleda neprijateljsku subjektivnost. Ponovićemo i na ovom mestu, kada kaže da „konačni tekstovi, jedini koje su ljudi sposobni da stvore, nužno tvore nepotpune svetove“ (*Ibid.*), Doležel istovremeno greši i ne greši: mi zaista ne možemo da doznamo o broju dece koju je rodila lejdi Magbet, ali takav podatak nikada nije bio deo fikcionalnog sveta koji se zove „Magbet“. Pošto svi čitaoci Šekspirove drame znaju samo za tako konstituisan svet, pitanja poput malopredložjenog podsećaju na potragu za fikcionalnim svetovima „kompletnijim“ nego što mogu da budu.²⁹

Doležel se u nastavku bavi pitanjem opsega koji praznine i nedorečenosti u fikcionalnim svetovima zauzimaju, te primećuje da „broj, distribucija i funkcija praznina variraju, u zavisnosti od autorovih estetskih principa, njegovog stila, i implementiranih istorijskih i žanrovskih normativa“ (*Ibid.*). „Obračun praznina“ u fikcionalnim svetovima moguće je vrlo elegantno izvesti prema odabranom diskurzivnom metodu: ukoliko je upotrebljen realistički metod, praznina će biti manje, ako je metod, uslovno rečeno „romantičarski“, broj praznina postaje sasvim očekivan.

²⁹ U eksperimentalnom filmu *Vremenski kod* iz 2000. godine, britanski režiser Majk Figis (Mike Figgis) „deli“ ekran na četiri dela, simultano prikazujući separatne prizore radnje. U svakom trenutku jedan od ekrana je „privilegovan“, glasnoća izgovorenog dela scenarija ga izdvaja od drugih, dok je uloga ostalih da doprinesu iluziji potpunosti.

Tačka sporenja između Doležela i Izera nalazi se u domenu recepcije: „Šta čitalac da radi s prazninama?“ (*Ibid.*) Doležel Izera optužuje za prepuštanje konstituisanja značenja na osnovu praznina čitalačkoj subjektivnosti: „Izerov čitalac ne aktualizuje semantički potencijal teksta, već odlučuje za sebe [...] rekonstruišući fiktionalni svet vođen sopstvenim životnim iskustvom“ (*Ibid.*). Čitavo bogatstvo fiktionalnih svetova biva „svedeno na uniformnu strukturu kompletnog, karnapovskog sveta“ (*Ibid.*). Izer čini uslugu ideji mimezisa i vraća je u centar pažnje nakon što su je „modernisti i postmodernisti odbacili“ (*Ibid.*).

Često ćemo se vraćati na deo članka „Fiktionalni svetovi: gustina, praznine i zaključivanje“ u kom Doležel dovodi u vezu praznine i implicitnost, jer nam ne izgleda da postoji bolja osnova za razumevanje mehanizama satire i parodije u prozi Džonatana Svifta. Probaćemo da ispravimo jedan od Doleželovih uvodnih stavova, onaj po kom se utvrđuje pozicija „praznine (gaps) – činjenice (facts)“ (*Ibid.*, 203). Praznine u fiktionalnom svetu pouzdano možemo označiti kao njegove činjenice: izostanak informacije o pogrebu Jozefa K. jeste činjenica fiktionalnog sveta Kafkinog *Procesa*, a ne nekog drugog fiktionalnog sveta. No, zarad kompatibilnosti s Doleželovom terminologijom, ovakve činjenice ćemo nastaviti da nazivamo prazninama.

Kako bi u semantiku fiktionalnih svetova uveo pojam implicitnosti, Doležel se koristi primerom iz Hemingvejeve priče *Čisto, dobro osvetljeno mesto*. Iako nam nije poznato u koju zemlju je smeštena radnja ove priče, o tome doznajemo nakon podatka da se u njoj kao platežno sredstvo koriste pezete. Umesto da eksplicitno iznese informaciju o lokaciji, Hemingvej se koristi tehnikom implicitnog predstavljanja. Jedan fiktionalni svet nastaje tek spojem fiktionalnih činjenica do kojih dolazimo eksplicitnim ili implicitnim putem. Doležel upozorava kako „fiktionalna semantika mora da napravi oštro teorijsko razlikovanje između praznina i implicitno konstruisanih fiktionalnih činjenica, mada identifikacija nekih zasebnih slučajeva može biti komplikovana ili kontroverzna“ (*Ibid.*). „Implicitnost je“, svi to znamo, „sveprisutna u verbalnoj komunikaciji, ali je različiti tipovi teksta različito tolerišu“ (*Ibid.*). Implicitnost koja je imanentna fiktionalnim tekstovima zahteva od tumačenja da bude „primarno, ili možda isključivo, otkriće implicitnog značenja“ (*Ibid.*). Doležel nije u dilemi po pitanju moći kritike da otkrije implicitna značenja, te navodi kako „postoje oznake implicitnog značenja u eksplicitnoj

teksturi³⁰, a „implicitno značenje se otkriva procedurama koje se mogu precizno utvrditi“ (*Ibid.*, 204).

Signali implicitnog značenja mogu biti negativni i pozitivni. Govoreći o negativnim signalima, Doležel se služi dostignućima Osvalda Dikroa (Oswald Ducrot), te usvaja termin „lakuna“, kojim označava odsustvo, prepoznajući „sintaksičku elipsu kao najmoćniji signal ove vrste“ (*Ibid.*). Na suprotnom polu od lakune nalaze se „signali ili indicije, naročito nagoveštaji, insinacije i aluzije, od kojih je većinu moguće pronaći u kotelstu ili kontekstu“ (*Ibid.*). Terminološka transpozicija koju Doležel vrši iz radova Katrin Kerbrat-Orečioni (Catherine Kerbrat-Orecchioni) deluje poput opšteg mesta svake teorije satire ili parodije.

Implicitna značenja otkrivaju se zaključivanjem. Eksplicitnoj rečenici iz Hemingvejeve priče³¹ sledi neiskazana pretpostavka da je pezeta španska valuta, što nas dovodi do zaključivanja o Španiji kao lokalitetu radnje priče. Pošto zaključivanje zavisi od neiskazane pretpostavke, „moramo pribeći narednoj saznoj proceduri: moramo tragati po našim depovima znanja, u našoj enciklopediji, za terminom *pezeta*“ (*Ibid.*) Očigledno je sledeće: „Zaključivanje na osnovu pretpostavke, makar u ovom i sličnim slučajevima, zahteva znanje o svetu; logička procedura ima sazajnu osnovu“ (*Ibid.*).

Kako bi otkrio implicitna značenja, čitalac ne može da se pouzda samo u enciklopediju stvarnog sveta kao svoj jedini izvor. Svaki od fikcionalnih svetova ima svoju enciklopediju, s kojima se enciklopedija stvarnog sveta podudara do neke mere, ili im nimalo nije nalik. Setimo se *Guliverovih putovanja*: početak svake Guliverove plovidbe čitamo uz „pomoć“ enciklopedije stvarnog sveta, nju i narator, Guliver, nameće kroz igre insistiranja istine. Međutim, kako bi „pročitao“ eksplicitna i implicitna značenja u fikcionalnom svetu Balnibarbije, čitalac mora da usvoji enciklopediju koju pre čitanja Sviftovog teksta nije posedovao. Implicitnost na bazi korespondencije fikcionalnih enciklopedija sa stvarnom dovodi do toga da čitaoci implicitno značenje naslova romana američkog pisca Džona Kenedija Tula (John Kennedy Toole) *Zavera budala* (*Confederacy of Dunces*) čitaju tek uz pomoć Sviftovog teksta *Misli o raznim*

³⁰ Doležel je vrlo jasan po pitanju definisanja pojma teksture. U *Heterokosmici* on je objašnjava kao „treći nivo predstavljanja motiva“, te kao „originalnu formu izraza, originalnu formulaciju motiva u književnom tekstu“ (Doležel 2008: 47). „Za potrebe komparativnog proučavanja književnosti“, nastavlja Doležel, „pojam teksture može obuhvatiti originalne formulacije preslikane u vernom prevodu“ (*Ibid.*, 48).

³¹ Identičan mehanizam koristi Borhes (Jorge Luis Borges) u priči *Čekanje*.

predmetima, jer se u njemu nalazi rečenica „Kada se istinski genije ukaže na svetu, prepoznate ga po ovom znaku: sve će se budale urotiti protiv njega“ [“When a true genius appears, you can know him by this sign: that all the dunces are in a confederacy against him”] (Swift 2003: 179). Otkrivanje implicitnih značenja nanovo se pokazuje kao kognitivni proces intertekstualnog tipa.

Prelazak iz prirodnog u natprirodni svet, takođe zahteva „modifikaciju enciklopedije“ (*Ibid.*, 206). Kad osvane u Laputi, Guliveru znanja iz enciklopedije stvarnog sveta više nisu dovoljna, već je potrebno da usvoji nova.³² Tačnije, fiktionalni svet *Guliverovih putovanja*, zahteva da nove enciklopedije, enciklopedija o Liliputu, ili ona o zemlji Vinima, nadgrade enciklopediju stvarnog sveta koju je Guliver pre preduzetih putovanja poznao, i pokušava da u nju uvede zaključke o novootkrivenoj prirodnosti.

2. 6. *Heterokosmika* kao Doleželova teorijska sinteza

U nekoliko navrata pomenuta, Doleželova krucijalna studija *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, objavljena je 1998. godine, i predstavlja „sintezu višegodišnjih napora u pravcu formulisanja jedne ontološki radikalne i konceptualno pročišćene, ali istovremeno i eminentno operativne alternative kako onom heterogenom i danas po svemu sudeći nepovratno erodiranom konglomeratu mimetičkih i autoreferencijalnih pristupa, tako i relativizirajućem nasleđu poststrukturalističke paradigme“ (Petrović 1999: 331). Ideje elaborirane u *Heterokosmici* „iznete su u Doleželovim radovima 70-ih i 80-ih godina, ali su one produbljene, proširene, predstavljene na novom raznovrsnom korpusu književnih tekstova, prilagođene široj čitalačkoj publici, i iznad svega razvijene u jednu opsežnu teoriju“ (Bošković u Doležel 2008: 355). Kako smo se i do sada bavili Doleželovom poetičkom evolucijom, *Heterokosmiku* ćemo opisati u najopštijim crtama, taj će opis biti manje opširan od nekih koji već postoje na srpskom jeziku (Petrović 1999, Bošković 2008), kako bismo izbegli zamorna i nepotrebna ponavljanja.

Heterokosmiku odlikuje retka preglednost izraza, to je knjiga slojevita i do kraja posvećena zadatku predavljanja semantike fiktionalnih svetova, teorije koju u

³² Od koristi mu ipak može biti jedan deo enciklopedije stvarnog sveta: rečnik španskog jezika.

celovitosti pokušava da uspostavi. Ova teorija je „interdisciplinarna i poststrukturalistička“ (Bošković 2008: 361). Interdisciplinarnosti i srodnosti s analitičkom filozofijom Doležel duguje opštu preciznost teorijskog formulisanja, dok je njegov poststrukturalizam više istorijska datost nego sklonost ka zaključcima „francuskog“ tipa. Poststrukturalistički „haos“ i relativnost koja dolazi od dekonstrukcije Doleželu ne samo da nisu dovoljno privlačni, već su često na meti njegove nimalo blage kritike. Poststrukturalistička odlika Doleželove teorije mogla bi biti prepoznata kroz supstituciju: „strukturalističko proučavanje *klasične* naratologije – usmereno na domen pripovesti – biva smenjeno poststrukturalističkim okretanjem širem domenu – domenu fikcije“ (*Ibid.*). U fokusu Doleželove pažnje nalazi se „*inventio, poiesis* [...] uslovi i načela *izmišljanja priča*, odnosno *stvaranja fikcije*“ (Petrović 1999: 332, Bošković 2008: 361).

Metoda (tzv. „cik-cak“ metoda) koja će opredeliti strukturisanje Doleželove knjige potiče s kraja osamnaestog veka, i tvorevina je Vilhelma fon Humbolta (Wilhelm von Humboldt). Ovu metodu reafirmisaće Rolan Bart u knjizi *S/Z*, što dokazuje „vezu s najboljim delom strukturalističkog nasleđa“ (Petrović 1999: 332). U *Heterokosmici* je, otud, moguće prepoznati „tri vrste poglavlja: teorijska (T), teorijska s primerima (TP) i analitička (A), u saglasnosti s tri epistemološka metoda poetike – teorijskim, analitičkim i egzemplarnim modelom“ (Doležel 2008: 11). Teorijski prolog knjige nazvan „Od nepostojećih entiteta do fikcionalnih svetova“, poslužiće Doleželu da iznese „najširi problemski okvir fikcionalne semantike mogućih svetova“ (Petrović 1999: 332). U prologu Doležel sistematizuje razlikovnost fikcionalnih svetova prema stvarnom svetu, ne iznoseći stavove oprečne onima koje smo registrovali u njegovim ranijim člancima i tekstovima.

Prvi deo knjige Doležel u celini posvećuje pripovednim svetovima, te ga tako i naziva, a u njemu se bavi „opštim ustrojstvom i vrstama fikcionalnih svetova književnosti“ (*Ibid.*, 334), i „donosi istraživanje osnovnih činilaca pripovednih svetova usmereno ka ocrtavanju tipologije“ (Bošković u Doležel 2008: 355). Ovde saznajemo o svetovima s jednom ili više osoba, na bazi promišljeno odabranih primera, romana Defoa (Daniel Defoe), Dostojevskog, Uismansa (Joris-Karl Huyismans), Dikensa, Kundere (Milan Kundera) i Kafke. Odeljak „Delanje i motivacija“ uspostavlja terminologiju

pripovedanja, i veoma je zahtevan u smislu posedovanja znanja tangencijalno prisutnih u izučavanju fikcionalnih tekstova, kao što su teorija (odnosno logika) akcije, kognitivna i socijalna psihologija, sociologija ili semiotika kulture“ (Petrović 1999: 334). Poglavlje „Interakcija i moć“ dopunjava „logički opis ponašanja junaka raspravom o njihovoj društvenoj dimenziji“ (Bošković 2008: 356), a finalne sekvence „Pripovednih svetova“ prolaze u znaku razmatranja tipologije pripovednih modaliteta, nama poznate još iz istoimenog Doleželovog članka.

Drugi deo knjige Doležel započinje opisom intenzionalne i ekstenzionalne semantike, uzimajući u obzir fregeovski kapacitet pojma intenzije – „oblik verbalnog izraza, njegovu parafraziranju nepodložnu *teksturu*“ (Petrović 1999: 335). Analitički pogled na intenziju i ekstenziju (vrlo uslovno shvaćene kao smisao i referenciju), ove pojmove osvetljava kao elementarne po „Doleželovo shvatanje značenja književnog dela“ (Bošković 2008: 357). Dok ekstenzija usmerava pažnju k onome što s nalazi u svetu (fikcionalnom ili ne), intenzija je „informacija sadržana u izrazu“ (*Ibid.*). Ekstenzionalna semantika jeste „prikaz priповести“, a junaci, fabula i teme kao delovi pripovesti nalaze se na nivou značenja koji „ostaje van uticaja promena u diskursu“ (*Ibid.*, 358). Intenzionalna semantika je prioritarno zainteresovana za „način na koji pripovedni diskurs formira čitaочеvo shvatanje fikcionalnog sveta“, ona „omogućava čitaocu da postulira postojanje [...] istine u svetu fikcije“ (*Ibid.*). Da bi istinosni uslov bio ostvaren, neophodna je regulativa sprovedena funkcijama autentizacije i zasićenosti. Funkciju autentizacije smo obrazložili, a intenzionalna funkcija zasićenosti (saturacije) svoj puni smisao dobija u odnosu prema nepotpunosti fikcionalnog sveta, i tokom interpretacije „modernog mita“, s akcentom na učešću u „domenu implicitnog značenja i kontekstualnosti“ (Petrović 1999: 335). Praktičan delokrug funkcija autentizacije i zasićenosti Doležel opisuje originalnom i uspelom analizom fikcionalnih svetova Franca Kafke i Andreja Belog.

Epilog *Heterokosmike* ni po čemu ne podseća na uobičajeno napisana poslednja poglavlja teorijskih studija ovakvog obima. Naime, u finalnom odeljku koji naziva „Fikcionalni svetovi u transdukciji: Postmodernističke prerade“, Doležel otvara jedno novo područje izučavanja fikcionalne semantike te, svestan svojih kapaciteta ali i dometa jednog ljudskog života, ostavlja naslednicima da do kraja ispituju njegove potencijale.

Intertekstualnost, vodeći termin misli o postmodernoj literaturi, Doležel obrazlaže na nov način, sumnjičav prema viđenju apsolutne intertekstualnosti koju u svojim klasičnim studijama zastupaju Linda Hačion (Linda Hutcheon) i Julija Kristeva (Julia Kristeva). Njihov koncept Doležel vidi kao „toliko širok da je teorijski ništavan i analitički neupotrebljiv“ (Doležel 2008: 206). Zagovornici apsolutne intertekstualnosti „ne uviđaju šta se dešava s prisvojenom građom: kako biva preoblikovana i integrisana u novi tekstualni totalitet“ (*Ibid.*). „Apsolutna intertekstualnost“ dovršava kritiku Doležel, „poništava ne samo originalnost već i istoričnost književnih tekstova, pretvarajući ih u puko talasanje nekakvog anonimnog intertekstualnog toka“ (*Ibid.*). Zbog svega iskazanog, Doležel stavove bliže sopstvenim pronalazi u delu Džonatana Kalera (Jonathan Culler) i Majkla Rifatera.

Intertekstualnost se javlja u dva vida: eksplicitnom, koji najčešće određuju citati, i implicitnom. Implicitna intertekstualnost bavi se ispitivanjem „semantičkih tragova skrivenih intertekstova“ (*Ibid.*, 208) i prethode joj globalni uslovi implicitnosti u formi aluzija i usaglašavanja s „glavnim načelom semantičke interpretacije implicitnosti: značenje teksta može se sagledati i bez identifikacije interteksta, ali biva oplemenjeno njegovim otkrićem“ (*Ibid.*). Jasno je da su ovde nagoveštene najmanje dva zamisliva čitanja jednog teksta.³³

Doležel intertekstualnost tumači kao osobinu tekstone, iz čega proizlazi da je ona intenzionalnog karaktera: „književna dela su povezana i na nivou fikcionalnih svetova“ (*Ibid.*). Eksplicitnost „sukcesije“ fikcionalnih svetova čitaocima je očiglednija i obezbeđuje da, na primer, Lemjuel Guliver ušeta u pansion gospođe Voker, deo fikcionalnog sveta Balzakovog romana, ili da se u Turnijeovom (Michel Tournier) romanu *Petko ili limbovi Pacifika* čitaocima ukaže još jedan Robinson Kruso, pored onog

³³ Možda su dobar primer „jugoslovenska“ i „postjugoslovenska“ sudbina prevoda romana *Uliks* Džejmsa Džojlsa (James Joyce). U „jugoslovenskom“ izdanju ove knjige iz 1964. godine prevodilac Zlatko Gorjan prevedeni tekst nije opteretio niti jednom fusnotom, niti jednim komentarom ili objašnjenjem obimne intertekstualnosti romana. Čitaocima Gorjanovog prevoda skromnijeg poznavanja katoličkog verskog obreda izvesno je promakla intertekstualna igra prisutna u prvoj rečenici koju izgovara neki od junaka romana. Ova rečenica Baka Maligana, prijatelja Stivena Dedalusa, glasi *Introibo ad altare Dei* („Pristupimo Božijem oltaru“), a Džojsov junak je upotrebljava u cilju travestije i parodije, što inicijalno definiše Stivenov ambivalentan odnos prema organizovanoj religiji. U „postjugoslovenskom“, srpskom prevodu *Uliksa* (Geopoetika, 2003), prevodilac Zoran Paunović u tekst uvodi seriju fusnota, kojima Džojsov intertekstualni eksperiment postaje prihvatljiviji većem broju čitalaca. Ovo ne znači da su sva čitanja *Uliksa* u Gorjanovom prevodu, odnosno čitanja *Uliksa* od strane nedovoljno profilisanih čitalaca nekompatibilna sa značenjem romana, ali su neuporedivo siromašnija i nedostatnija.

Defoovog.³⁴ Povezanost književnih dela na intenzionalnom i ekstenzionalnom nivou Doležel naziva „književnom transdukcijom koja izvodi književno delo iz koncepcije komunikativnog čina, uvodeći ga u otvoreni i beskonačni lanac prenošenja“ (*Ibid.*, 212).

Za ispitivanje semantičkih mogućnosti postmodernističkih prerada, Doleželu se najisplativije čine prerade klasika svetske književnosti.³⁵ Svet koji nastaje nakon dejstva prerade jeste redizajniran, relociran i prevrednovan, a k njemu vode tri elementarne strategije: *transpozicija* (prenosi nacrt i glavnu priču protosveta u nove koordinate vremena i prostora), *ekspanzija* (standardnom obimu protosveta se doprinosi raznovrsnim popunjavanjima praznina, konstrukcijom predistorije i podistorije) i *izmeštanje* (kreacija elementarno drugačije verzije protosveta, ovako nastaju *polemički antisvetovi*, „koji podrivaju ili negiraju legitimnost kanonskog protosveta“ [*Ibid.*, 213]). Svoje viđenje književne transdukcije Doležel pravda analizom romana Ulrika Plenzdorfa (Ulrich Plenzdorf), Džin Rajs (Gene Rhys) i Džona Maksvela Kucija (John Maxwell Coetzee).

Završna reč Doleželove *Heterokosmike* ostaje u opsegu postmoderne literature. Iako joj priznaje „proširenje fikcionalnog univerzuma“ (*Ibid.*, 232), Doleželova oproštajna konstatacija po postmoderanu nije ni najmanje povoljna, već o njoj govori kao o igri koja „više nije uzbudljiva i krajnje je vreme da izmislimo novu“ (*Ibid.*). Kako u Doleželovom radu gotovo da nema slučajnosti, i ova gorka opaska gravitira prema opasnostima koje postmoderna izaziva neočekivanim tumačenjem relacije mogućih svetova fikcije i istorije. Upravo tim opasnostima i njihovom prevazilaženju Doležel posvećuje najnoviju etapu svog delovanja.

2. 7. Doleželov teorijski razlaz s postmodernom

Upravo u vreme objavljivanja *Heterokosmike*, konkretizuje se Doleželova zainteresovanost za postmoderno viđenje istorije. Svoju kulminaciju ona će doživeti 2010. godine, u vidu objavljivanja knjige *Mogući svetovi fikcije i istorije: Postmoderna*

³⁴ Estetika svetskog horor filma ima dugu istoriju eksplicitne intertekstualnosti fikcionalnih svetova. Još 1957. godine Drakula je, u istom filmu, „susretao“ Frankenštajna (ispravnije, čudovište koje je doktor Viktor Frankenštajn stvorio u fikcionalnom svetu romana Meri Šeli [Mary Shelley]), 1962. godine filmski neprijatelj King Konga postala je Godzilla, a 2003. godine Holivud kreira obračun između Džejsona Vorhiza i Fredija Krugera.

³⁵ Jednim svojim delom i pomenuti Džojsov roman jeste ovakva prerada Homerovog epa.

faza³⁶, iako su prvi članci koji tretiraju ovu problematiku napisani krajem devedesetih godina prethodnog veka.³⁷ Završna studija, poput *Heterokosmike*, produbljuje i razlaže mišljenja koja je Doležel izlagao u zbornicima i periodici duže od decenije.

Iz svih pomenutih Doleželovih tekstova shvatamo da je u pitanju defanzivan konstrukt, iznuđen pre svega postmodernim viđenjem istorijskih svetova u delima Rolana Barta i Hejdene Vajta. Tokom čitave svoje karijere uzdržan i rezervisan, Doležel je prema postmoderni izrazito kritičan, što je posebno vidljivo u uvodnom delu knjige *Mogući svetovi fikcije i istorije*. Svi prethodni nagoveštaji njegovog neslaganja s poststrukturalizmom pre svega, ovde su dosegli nivo neprikrivenog sukoba. Privid pomirljivosti javiće se tek pri pomenu Brajana Mek Hejla (Brian McHale), koji je svakako smatran oplemenjivačem i nastavljačem Doleželovih ideja (Doležel 2010: 3). Takođe, Doležel prepoznaje „tendenciju u okviru postmoderne paradigme koja priznaje da su novi eksperimentalni načini literarnog, istorijskog, filozofskog i drugog pisanja mogući, zapravo neophodni, ali se opire odbacivanju proverenih temeljnih principa“ (*Ibid.*, 5). Tek jedna takva tendencija, misli Doležel, „jeste preoblikovanje novog, post-postmodernog razvitka, onog za koji se nadam da bi jednog dana mogao biti vrednovan kao najsnažniji doprinos koji je postmoderna misao dala kulturnoj istoriji“ (*Ibid.*).

Formulacija u kojoj je sažeta kritika postmodernističkog stava prema istoriji glasi ovako: „Postmoderni izazov integritetu istorije jeste, govoreći pomalo pojednostavljeno, pokušaj da istorija bude zamenjena fikcionalnom literaturom“ (*Ibid.*, 9). Doležela ne brine jedino nepravilnost koju ova formulacija ugrađuje u semantiku ili logiku fikcionalnosti, već problem uvodi u oblast politike i menja ontološki status istorijskih događaja, relativizujući zločinačku prirodu pojedinih od njih. Ukoliko su Bart i Vajt u pravu, svaki nacistički zločinac mogao bi ustvrditi kako su njegova činjenja deo jednog konsekventno fikcionalnog sveta: fikcionalizacija istorijskog zbivanja ni u kom slučaju nije moguća niti poželjna.

„Krivac“ za „fatalno izjednačenje“ mogućih svetova fikcije i istorije je, po mišljenju Doležela, Rolan Bart. Njegov tekst „Diskurs istorije“ (1967) u ovom smislu

³⁶ *Possible Worlds of Fiction and History: the postmodern stage*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010.

³⁷ „Possible Worlds of Fiction and History“ (New Literature History, 1998, 29), „Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu“ (*Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, edited by David Herman, Ohio State University, Columbus, 1999).

jeste „prelomna tačka“ (Doležel 1999: 63). Pisanje istorije, kako ga Bart u svom članku vidi, predstavlja jedan od mnogobrojnih oblika diskursa, ono aktivira postupke tipične za stvaranje diskursa. Doležel misli kako je Bart, uvidevši da je analiza diskursa nekompletna, jer „univerzalne osobine diskursa ne mogu da posluže kao distinktivne osobine pojedinih tipova diskursa“ (*Ibid.*, 64), izvršio preokret k tvrdnji da

„istoričar nije toliko neko ko prikuplja činjenice, koliko je neko ko prikuplja *označitelje* (signification): „Istorijski diskurs ne prati stvarno, on ga samo označava, neprestano ponavljajući *dogodilo se*, a da ta asertacija nikada neće moći da bude bilo šta drugo do označeno naličje celokupnog istorijskog pripovedanja (Bart 2005: 43).

Istoričar organizuje označitelje da bi ustanovio pozitivno značenje i da bi popunio vakuum čistog niza“ (*Ibid.*). Bartovu zamisao diskursa istorije Doležel komentariše parametrizacijom konfuzije gde se „označeno pogrešno zamenjuje referentom“ (*Ibid.*). Tokom deskripcije nesposobnosti istorijskog diskursa da dosegne stvarnost, Bart u polje analize uvodi sopstveni pojam efekta stvarnog, koji je uspostavio u istoimenom opštepoznatom tekstu. U istu ravan tako dolaze istorijska pripovest i realistički roman devetnaestog veka (Doležel 2010: 17). Doležel locira dva koraka u Bartovoj argumentaciji, koja će ustanoviti „postmodernistički izazov“: „Jezik nije sposoban da upućuje na bilo šta izvan samog sebe (na svet, stvarnost, prošlost); stoga historiografija mora da posegne za pripovešću da bi svoj diskurs učinila smislenim i ubedljivim“, i „istorija pozajmljuje pripovest od fikcije, u kojoj je pripovest prvobitno razvijena, a ishod toga je da istorijska pripovest postaje nerazlučiva od fikcionalne pripovesti“ (Doležel 1999: 64).

Pišući pod uticajem Barta, Hejden Vajt (White) već u knjizi *Metaistorija* pokazuje da će se uključiti u tokove „postmodernističkog izazova“ upućenog istoriji: „Štaviše, držim da one [istorije] poseduju i duboku strukturalnu sadržinu koja je generalno poetske i naročito lingvističke prirode, i koja služi kao prethodno prihvaćena paradigma onoga što bi posebno *istorijsko* objašnjenje trebalo da bude (Vajt 2011: 9). Ipak, u toj knjizi Vajt „ne izjednačava fikciju i istoriju“ (Doležel 1999: 65), do izjednačavanja će doći tek u delu *Tropika diskursa*. Vajt konstatuje preklapanje pojedinačnih struktura zapleta i istorijskih događaja koje istoričar smatra relevantnim, što smatra operacijom stvaranja fikcije. Izjednačenje „strukturisanje zapleta = književna operacija = stvaranje fikcije“ stiže od „zamene sinonima, tj. zamene sinonima koje sam Vajt smatra sinonimima“

(*Ibid.*). Doležel Vajtu zamera tautološko mišljenje: ako je strukturisanje zapleta književna operacija, „istorija je, stoga, isto što i stvaranje fikcije“ (*Ibid.*).

Suočeni s „postmodernističkim izazovom“ istoričari prepoznaju opasnosti od relativizma. Doležel, i pored toga, ne smatra da je „insistiranje na istorijskoj pripovesti koja stremi utvrđivanju istine“ (*Ibid.*, 67) dovoljno dobar odgovor teorijama poput Bartove i Vajtove. Između diskursa i stvarnosti „postoji nužan i nepremostiv jaz“ te „nijedan znak, nijedna reprezentacija ne može da nam omogući pristup stvarnosti“ (*Ibid.*). „Paraliza označavanja“, naglašava Doležel, zahteva „novo razumevanje pojma sveta“ (*Ibid.*).

Kada se problem iz diskurzivnog domena, gde ga je nemoguće rešiti, transponuje u domen fikcionalnih svetova, pokazuju se evidentne makrostrukturne razlike (Doležel 2010: 33). Prva od ovih razlika kazuje da su „istorijski svetovi ograničeni na ono fizički moguće“ (Doležel 1999: 70), dok je stvaraocu fikcionalnih svetova dopušteno da se opredeljuje za bilo koji svet čije mu se karakteristike učine pogodnim. Natprirodno i nemoguće ne mogu biti delovi sveta istorije. Činioci istorijskog sveta bivaju izabrani iz „skupa činilaca uvrštenih u prošle događaje“ (*Ibid.*, 71). Ovakav uslov nije poznat u fikcionalnom okruženju. Zbog toga se dešava da u fikcionalnom svetu borave i istorijski poznate ličnosti, posebno kada je u pitanju istorijska fikcija, dok bi obrnut slučaj devalvirao „istoričnost“ istorije: nema tog udžbenika iz istorije u kom se može pročitati nešto o životu i delima Nataše Rostove. Iako istorijske i fikcionalne svetove ne „naseljavaju“ stvarni ljudi, ličnosti istorijskog sveta „moraju imati dokumentovana svojstva“ (*Ibid.*), dok bi nekakav zamišljeni roman mogao da „produži“ život Adolfa Hitlera ili Elvisa Prislija.³⁸ Dok su nepotpunosti i praznine u fikcionalnom svetu ontološke prirode i nenadoknadive, praznine u svetovima istorije su „epistemološke, nastaju zbog ograničenosti ljudskog znanja“ (*Ibid.*, 72). Tvorac fikcionalnog sveta ima slobodu da ne kaže ništa o Čičikovljevom školovanju, ali bi nedostatak tačnih informacija o sastanku bivšeg hrvatskog s bivšim srpskim predsednikom u Karađorđevu iz 1991. godine mogao da naudi radu istoričara koji se bavi uzrocima građanskog rata u bivšoj Jugoslaviji, jer bi takva epistemološka praznina mogla da se pokaže kao fatalna.

³⁸ U slučaju ove dvojice fikcionalizacija „nastavka“ života ponekad doseže razmere apokrifnih kultova, pa čak i manije. Možemo konstatovati čitavu industriju takve fikcionalizacije.

Svesno izazvana nepotpunost istorijskog sveta nije dopustiva, a neminovni odabir fakata i praznina „podleže kritičkom preispitivanju“ (*Ibid.*, 73). Doležel istorijske falsifikate najčešće pripisuje totalitarnim društvima, gde oni predstavljaju „ekstremnu projekciju interesa sadašnjosti u prošlosti“ (Doležel 2010: 40). Istorijski falsifikati, potvrđuje i Doležel, ipak nisu ekskluzivni produkt totalitarnih društava, što dokazuju nebrojeni slučajevi iz savremene istorijske prakse.

Kada se vrati diskursu, „sredstvu konstruisanja mogućih svetova“ (Doležel 1999: 73), Doležel razliku između istorijskog i fikcionalnog diskursa postavlja „u ravni uslova istinitosti, ilokucionih karakteristika i ciljeva“ (*Ibid.*). Kako diskurs fikcionalnog nema istinosnu vrednost, a „mogućem svetu daje fikcionalni oblik postojanja“ (*Ibid.*, 74), on je suštinski performativan. Nasuprot njemu, „istorijski diskurs je diskurs konstativa“ (*Ibid.*) i on je nužno istinit, jer inače ne bi mogao da iskazuje pretenziju k predavljanju „*modela prošlosti*“ (*Ibid.*). Pre no što je Stendal počeo da piše svoj roman, *Žilijena Sorela* jednostavno nije bilo, dok istorija naknadno razmatra događaje koji su se uveliko odigrali u prošlosti.

Doleželov koncept semantike mogućih svetova izražava obimno interesovanje za istorijsko koje se obrelo u fikcionalnim svetovima, ali i za fikcionalno koje ima upliv u istorijske svetove. Doležel prepoznaje „tri čuvena primera“ (*Ibid.*, 75) prekoračenja granica između fikcije i istorije. Prvi od tih primera jeste „istorijska fikcija“, čiji „autori verovatno poznaju značajne istorijske činjenice, ali za razliku od svojih partnera, istoričara, nisu vezani njima. Samo se mimetički kritičari osećaju prisiljenim da porede istorijsku fikciju sa *onim što se stvarno desilo* i veličaju tvorce fikcije zbog toga što *verno* predstavljaju prošlost, ili ih kude zbog *izvrtanja* prošlosti“ (Doležel 2010: 86), ne propušta Doležel priliku da „pecne“ mimetički instruiranu kritiku. Drugi primer jesu protivčinjenične istorije, čiji koren Doležel pronalazi u logici Dejvida Luisa, ali i filozofiji, istoriji, političkim naukama, te socijalnoj psihologiji (*Ibid.*, 101). Protivčinjenični kondicionali su „istiniti u nekim mogućim svetovima drugačijim od stvarnog sveta“ (*Ibid.*, 103), navodi Doležel Luisa. Često smatrani igrom, oni ipak nisu puka zabava: „Neizvesnost neke istorijske situacije postaje naročito značajna samo ako se uzmu u obzir protivčinjenični ishodi“ (Doležel 1999: 77). Da pojasnimo primerom iz savremene književnosti: roman *Christkind* hrvatskog pisca Borisa Dežulovića postavlja

protivčinjenični kondicional o ubistvu Hitlera u ranom detinjstvu. Da li bi takav čin, šta god mi mislili o njegovoj inherentnoj nehumanosti, imao uticaja na globalne istorijske procese, i kako odrediti prirodu tog uticaja?

Doležel ne odstupa od instrukcija logičara poput Adamsa ili Rešera (Nicholas Rescher) koji „sugerišu da je plauzibilnost prikladniji kriterijum za vrednovanje korisnosti protivčinjeničnih kondicionala nego što je to istinosna vrednost“ (Doležel 2010: 103). Tako nastaje skala na kojoj su „protivčinjenični kondicionali poređani po njihovoj verovatnosti u stvarnom svetu“ (*Ibid.*). Na vrhu skale nalaze se potpuno plauzibilni protivčinjenični kondicionali („Da Oswald nije ubio Kenedija, neko drugi bi to uradio“), zatim plauzibilni protivčinjenični kondicionali koji su potvrđeni nekim dokazom iz stvarnog sveta („Da je Hitler dobio rat, Nemci bi naselili slovenski Istok“), neplauzibilni protivčinjenični kondicionali čija posledica je gotovo neostvariva u stvarnom svetu („Da Oswald nije ubio Kenedija, neko drugi bi morao“), i apsolutno neplauzibilni protivčinjenični kondicionali lišeni ostvarivosti („Da je Napoleon imao nekoliko tenkova, mogao je pobediti na Vaterlou“) (*Ibid.*, 104).

Protivčinjenična istorija svakako je „misaoni eksperiment“ (Doležel 1999: 77) i „teško je odrediti da li protivčinjenični istoričar vrši kognitivni misaoni eksperiment ili se bavi sastavljanjem fantastične priče“ (*Ibid.*, 78). O ovim procesima učimo iz protivčinjeničnih istorijskih fikcija kakva je, recimo, Fuentesova (Carlos Fuentes) *Terra Nostra*. Eksperimentisanje s protivčinjeničnim kondicionalima u istoriji ne može da dovede u sumnju činjenično utemeljenje istorijske datosti. Ništa ne može izmeniti činjenicu atentata na Franca Ferdinanda (Franz Ferdinand). U svetovima protivčinjenične istorijske fikcije vlada drugačije ustrojstvo, „parodija klasične istorijske fikcije; istorijska prošlost obezbeđuje glumce i pozornicu *karnevalizacije* istorije“ (Doležel 2010: 105).

Činjenična pripovest je treći Doleželov primer „otvorene granice“, a ona obuhvata „fakciju“ (žanrovska konstrukcija unutar koje se istorijske figure i stvarni događaji prepliću s fikcionalnim), „dokumentarnu fikciju“, nefikcionalni roman“, „književnost činjenica“. Ona insistira na istinitosti poput istorije, ali nije orijentisana k prošlosti, već je njeno opredeljenje sadašnjost. I pored toga, njen „diskurs je fikcionalan“ (Doležel 1999: 78).

Provera validnosti Bartovih i Vajtovih teza Doležela će utvrditi u konstatovanju dve napetosti. Primarna je „napetost između parateksta, koji se smatra sasvim činjeničnim, i teksta, koji se čita kao književna fikcija“ (*Ibid.*, 79). Preostalu napetost Doležel smešta na granicu „konstruisanog sveta, koji bi trebalo da predstavlja rekonstrukciju prošlih ili sadašnjih događaja, i teksta koji taj tekst konstruiše“ (*Ibid.*). Sadejstvo dveju napetosti indukuje „neizvesnost oko statusa istorijske pripovesti“ (*Ibid.*), što postmodernu navodi da istorijskom pripíše predikat fikcionalnog. Doleželovo rešenje nanovo je, ali i očekivano, smešteno unutar koordinata semantike mogućih svetova i, delimično, pragmatike. Tek semantika mogućih svetova određuje jasne „kriterijume za razlikovanje istorijske (činjenične) i fikcionalne pripovesti“ (*Ibid.*, 80).

U eseju „Činjenična istina i istina fikcije“, Kornelije Kvas iznosi svoju kritiku poststrukturalističkog viđenja diskursa istorije, ali i kritiku stavova koje je Lubomir Doležel izricao ovim povodom. Kvas smatra da „Doleželova kritika Bartovih i Vajtovih stavova o nerazlikovanju istorije i književnosti suštinski ne donosi ništa novo“ (Kvas 2012: 37). Doleželov kriterijum Kvas vidi kao tematski, a ne formalni, pa razlika između istorije i književnosti nije u onome „kako (formalni kriterij) nešto predstavljaju, već šta predstavljaju (tematski kriterij)“ (*Ibid.*). Po drugom Doleželovom tematskom kriterijumu „istorija ne može da predstavi stvarnost koja se nije dogodila, dok književnost može“ (*Ibid.*), te otud nema fikcionalnih likova u istorijskim tekstovima, dok likovi u istorijskim delima zahtevaju dokumentarnost. Stanovište koje smatra daleko teorijski vrednijim od Doleželovog, Kvas pronalazi u Jakobsonovoj verziji strukturalizma, naročito kroz određenje referencijalne i poetske funkcije jezika. Kritika Doležela koju iznosi Kornelije Kvas pomoći će nam da započnemo poglavlje rada posvećeno satiričkom, parodijskom i ironijskom modelu u *Guliverovim putovanjima* Džonatana Svifta, kako bismo došli do teorije fikcionalnosti čije su osnove svakako u onoj koju predstavlja Doležel, ali čiji je razvitak dat u pravcu kontekstualnosti kao specijalnog vida odnosa dva tipa istine kojima se bavimo.

2. 8. Mogućnosti unapređenja fikcionalne semantike Lubomira Doležela

Iako ne možemo da u potpunosti odobrimo teoriju fikcionalnih svetova Lubomira Doležela, preuzećemo one njene elemente koji mogu pomoći njenom unapređenju i proširenju. Saglasni smo s podelom na četiri fikcionalna sveta, prethodno modaliteta, i u poglavlju koje sledi utvrdićemo njene prednosti. U tom poglavlju ćemo raščlaniti *Guliverova putovanja* Džonatana Svifta, tačnije ispitati da li su sva četiri Doleželova modaliteta prisutna u njoj, u kojoj meri, i šta bi trebalo zaključiti na osnovu takve analize. Pored aksiološkog, deontičkog, aletičkog i epistemičkog sveta, pažnju ćemo usmeriti i na mitološki svet, koji Doležel određuje kao spoj prirodne i natprirodne komponente, i u kom su suprotstavljeni aletički modaliteti.

Smatramo da Doleželova teorija mora biti izmenjena i u odredbenom, pojmovnom smislu, te smo stoga u rad uveli nekoliko novih teorijskih pojmova:

1. Fikcionalna činjenica – najmanji element opisa jednog fikcionalnog sveta.
2. Fikcionalni identiteti su distinktivna obeležja fikcionalnih svetova i matičnih identiteta teksta, za razliku od fikcionalnih činjenica.
3. Istorijski identitet je činjenično uslovljen i ima dva vida: imenovani su kao svoji istorijski prototipovi (Napoleon u Tolstojevom romanu *Rat i mir*), ili su imenovani drugačije (odnos Flimnap-Volpol u *Guliverovim putovanjima*).
4. Matični identitet teksta obuhvata sve četiri modalne perspektive, a potvrđuje ga čitalac.

Prednosti Doleželove teorije fikcionalnosti su višestruke i dokazane primenom na Kafkina, Defoova ili Hemingvejeva dela. Ipak, tu smo napomenu maločas napravili, ovako zamišljena teorija negira referencijalnost i nemoćna je pred tekstovima kakvi su Sviftovi. Iz tog ćemo razloga najaviti nekoliko tema kojima ćemo se posvetiti u nastavku rada:

1. Pomicanje referencije – pojam koji preuzimamo od Sola Kripkea. Ovo je jedan od pojmova čije je ispravno obrazlaganje neophodno ukoliko želimo da opišemo funkcionisanje fikcionalnih svetova satire i parodije. Da bi čitalac *Guliverovih putovanja* identifikovao Flimnapa s Robertom Volpolom, mora doći do pomicanja referencije s izmišljene referencije na stvarnu. Tako

ujednačavamo fikcionalni i istorijski identitet i vršimo istorijski doprinos fikcionalnoj strukturi. Pomicanje referencije vrši se i sa stvarne referencije na izmišljenu, kao u slučaju fikcionalnog identiteta Japana (treće Guliverovo putovanje), ali i u svakom tekstu čija je pretenzija realističkog tipa.

2. Igre insistiranja istine – narativni manir koji se javlja u tri oblika. Može biti zadat kao žanrovska konvencija (putopisna proza, memoari...), pomicanje referencije sa stvarne na izmišljenu (istorijski roman, realistički roman zasnovan na istorijskim identitetima...), ali i kroz česte formulacije koje insistiraju istinu (svi zamislivi narativni oblici). Predložićemo odgovor na pitanje o ulozi i funkciji igara insistiranja istine u fikcionalnim svetovima čija istina nije u skladu s činjeničnom istinom stvarnog sveta (*Guliverova putovanja*).
3. Kontekst i kotekst – za razliku od Doležela, smatramo da je moguća i obuhvatnija teorija fikcionalnosti koja bi dala objašnjenje kontekstualnosti i kotekstualnosti. Primenjena na *Guliverova putovanja* Doleželova teorija veoma dobro promišlja svaki od predloženih modaliteta i fikcionalnih svetova, ali nam ne govori o njihovoj satiričnoj/kontekstualnoj i parodijskoj/kontekstualnoj prirodi. Teorijski predložak koji ćemo slediti prilikom razmatranja kontekstualnosti biće rad Kornelija Kvasa *Činjenična istina i istina fikcije*.
4. Plauzibilnost – proverićemo da li je plauzibilnost, koju Doležel shvata na način logičara Adamsa i Rešera, prihvatljiva kao kriterijum istinitosti. Plauzibilnost, logičnost i alogičnost u potpunosti odgovaraju tekstovima poput *Guliverovih putovanja* (greške pripovedača Gulivera kod navođenja datuma, nesrazmerno pretvaranje bića i stvari u Liliputu prema ustanovljenoj skali 1 : 12...).

Upotreba izdvojenih pojmova uz precizno teorijsko obrazloženje svrsishodnosti najavljenih tema u radu trebalo bi da nas dovedu do teorije fikcionalnosti koja ukida manjkavosti primetne kod Doležela, ali i do stabilnijeg viđenja odnosa fikcionalne i činjenične istine i do preciznijeg razumevanja Swiftove proze, posebno njenog odnosa prema stvarnosti.

3. Sviftova proza u kontekstu odnosa stvarnosti i fikcije

Nisu sva dela Džonatana Svifta podjednako podesna temi, hipotezama i ciljevima ovog rada. Očigledno, najveća pažnja biće posvećena *Guliverovim putovanjima*, tekstu koji pokazuje jasan kapacitet za analizu kakvu naše zamisli pretpostavljaju. *Guliverova putovanja* od početka do kraja funkcionišu kao konglomerat različito zamišljenih, često i ukrštenih fikcionalnih svetova. Svaki od navedenih fikcionalnih svetova biće zasebno interpretiran i kroz odnose direktne ili indirektne upućenosti na stvarnost. U nešto manjoj meri posvetićemo se i nedovoljno poznatim *Memoarima kapetana Džona Krajtona*, tekstu koji svakako ne zauzima reprezentativno mesto unutar Sviftovog opusa, ali je nedvosmisleno koristan našim proklamovanim teorijskim namerama, te će mu ovaj rad do neke mere izvesno unaprediti dosadašnji status. U odeljku koji sledi predstaviti ćemo i nekolicinu preostalih, uglavnom veoma zapaženih i rado navođenih Sviftovih tekstova, najčešće satira, kojima ćemo se u toku rada baviti u manjoj meri, onoliko koliko nalazimo da je uputno i za rad korisno.

Prve satire Svift je napisao 1694. godine, u vreme drugog službovanja kod „velikaša-filozofa Templa“ (Marić 2002: 31). Tri ključna teksta iz tog vremena, *Bitku knjiga*³⁹ (*The Battle of the Books*), *Priču o buretu* (*A Tale of a Tub*) i *Raspravu o mehaničkoj operaciji nad duhom* (*Mechanical Operation of the Spirit*), Svift je započeo 1696. godine, da bi ih štampao tek 1704 (Puhalo 1961: 144). *Bitka knjiga* (koristićemo se skraćenim naslovom, iz razloga uvek potrebne praktičnosti) zasnovana je na nameri čija priroda nije prioritetno književna, već Svift za cilj ima odbranu svog mentora Templa od inače opravdanih napada Vilijama Votona (William Wotton) i Ričarda Bentlija (Richard Bentley). Za polazište svoje umetnosti Svift je i inače birao svet (neestetičko, neknjiževno), umesto knjige (Hammond 2010: 1). I Bentli i Voton, ozbiljni poznavaoi klasične filologije, reagovali su „umereno i razumno“ (Marić 2002: 58) na Templov tekst *Esej o drevnoj i modernoj umetnosti*⁴⁰, u kom ovaj zastupa „stare“ u večno aktuelnom sporu s „modernima“. Tokom polemike Tempel je lišen dobrih argumenata onog trenutka

³⁹ Celovit naziv ovog teksta glasi *Potpun i verodostojan izveštaj o bici vođenoj prošlog petka između starih i novih knjiga u biblioteci Sent-Džejsms*.

⁴⁰ *Essay upon Ancient and Modern Learning*; Sreten Marić se opredelio da englesku reč *learning* prevede srpskom *umetnost*, svesno izneveravajući originalno značenje.

kad je Bentli dokazao kako su neki od primera „otmenog gospodina koji nije znao grčki“ (*Ibid.*), poput *Falarisove poslanice*, nesumnjivi falsifikati nastali mnogo po okončanju antike (Mueller 2003: 204).

U *Bici knjiga* Swift će zauzeti stav nepokolebljive privrženosti klasičnoj prošlosti ljudskog duha, kom će protivstaviti sopstveni animozitet prema dosezima njemu savremenih tehnološko-scijentističkih iskoraka. Neće mnogo proći, a u *Guliverovim putovanjima*, prethodno i *Priči o buretu*, svaka ideja o progresu, specifično se to odnosi na „projekte“ koji su usavršavani od strane članova organizovanih zagovornika čovekovog napretka (Royal Society), biće izvrgnuta ruglu te tretirana kao (ne)delo umobolnika. Ideal koji *Bitka knjiga* promovise jeste teza da „moderna misao ničim značajnim ne doprinosi dostignućima starih Grka i Rimljana“ (*Ibid.*), što od Swifta čini jednog od najkonzervativnijih predstavnika svog istorijskog momenta, beskrupuloznog po svojim književnim metodama, autora koji istinu argumenta makijavelistički žrtvuje jednokratnom cilju. *Bitka knjiga* zaista jeste „lakrdija“, „klasičan primer koliko je književna vrednost jednog dela slab dokaz vrednosti stvari koju brani“ (Marić 2002: 59). Spor između „starih“ i „modernih“ u engleskoj, samim tim i Swiftovoj interpretaciji, nije drugo do „sukob dva shvatanja o obrazovanju i kulturi, starog aristokratsko-humanističkog i novog buržuskog stručno-tehničkog, kulture kao duhovne discipline i ukrasa i kulture kao neposredno korisnog poslovno-praktičnog znanja“ (*Ibid.*).

Pozicije na kojima se u *Bici knjiga* nalazi, Swift će sam potkopati serijom formalnih izuma kakvi su pasusi koji nedostaju i generalna necelovitost teksta, nalik onoj na koju nailazimo kod drevnih i oštećenih rukopisa (Mueller 2003: 205). Tako nam je sugerisana neizvesnost po pitanju znanja čija „transmisija se vrši s ogromnih vremenskih i geografskih udaljenosti“ (*Ibid.*). Pomenute intervencije na tekstu ironiziraju svaku njegovu semantiku i ontologiju, relativizujući pretpostavljenu konačnost ma kakvog zaključka o smislu. Otkriće doktrine totalne ironije Swift će još ekstenzivnije koristiti u punoj stvaralačkoj zrelosti. Autodekonstrukcija kao postupak i Swiftova sklonost k parodijskom narušavanju svojih tekstova kod jednog broja autora oblikuje danas neizbežno mišljenje o „postmodernom Swiftu“ (Hammond 2003: 82).

Zamišljena kao napad na „izopačenja religije i nauke“ (Marić 2002: 39), *Priča o buretu*⁴¹ ostaće najenigmatičniji tekst koji je Džonatan Svift ikada napisao, do te mere kriptičan da su „njegove ingeniozne alegorije“ (Mueller 2003: 211) još uvek predmet sukobljavanja i polemika. Kroz priču o tri brata, Piteru, Martinu i Džeku, koji simbolizuju katolike, Lutera (Martin Luther) i anglikance, te protestante, odnosno Kalvina (Jean Calvin), Sviftova parabola isprva deluje kao istorijski prikaz razvoja hrišćanstva (Degategno, Stubblefield 2006: 284), da bi se pretvorila u „istoriju izopačavanja duha i slova hrišćanstva“ (Marić 2002: 39).

Poput *Bitke knjiga*, i ova satira jeste udar na svaki vid modernosti, uključujući tu moderno pisanje i modernu filozofiju (Mueller 2003: 206–207). Sredstva kojima se Svift služi u *Bici knjiga* ovde su znatno raznovrsnija i otežavaju čitanje, što tekst čini vrhunskim primerom hermetičnog u literaturi. Intenzivna parodijska matrica utemeljena je na obimnim digresijama i promenama narativne i stilističke perspektive, čime je nagovešten kasniji roman Lorenza Sterna, *Tristram Šendi*, a „višeslojna ironija“ (*Ibid.*, 208) ponovo onemogućuje čitaocima da odrede pravu poziciju Svifta i/ili pripovedača: „Kao što je slučaj s mnogim naratorima u Sviftovim satirama, pripovedač *Priče o buretu* nije konzistentna ličnost, već pre smenjujući izraz mešavine perspektiva, od kojih neke možemo da pripišemo Sviftu, dok su ostale na meti poruge“ (*Ibid.*). Svesno izazvano, nepoverenje u pripovedača govori o vrednosnoj konfuziji koju Svift prepoznaje kao bit ljudskog postojanja na svetu; izvesnog uporišta ne može biti u materijalnom, čak i kada su njegove emanacije „zvanična Crkva, dela antičkih pisaca, uspostavljeni klasni sistem“ (Degategno, Stubblefield 2006: 286). *Priča o buretu* za Svifta je inicijalni tekst „frustrirajuće dileme prema mogućnostima moralnog poboljšanja“ (*Ibid.*).

Sviftova zrela satira *Jedan skroman predlog u svrhu sprečavanja da irska deca ostanu na teretu svojim roditeljima i otadžbini* (*A Modest Proposal For Preventing The Children of Poor people in Ireland From Being Aburden to Their Parents or Country, and For Making Them Beneficial to The Public*), napisana i štampana 1729. godine, zauzima status „najpoznatije kratke satire u engleskoj književnosti“ (*Ibid.*, 233). Uz *Drapijerova pisma* (*Drapier's Letters*, 1735), *Predlog* implicira viđenje Svifta kao

⁴¹ Na žalost, *Priča o buretu* je čitaocima u Srbiji dostupna u izdvojenim i kratkim odlomcima. Čini se da je, od svih neprevedenih tekstova ovog autora, najpotrebnije prevesti upravo ovaj.

„legendarnog irskog patriote koji je podizao svoj narod protiv korumpiranog engleskog režima Roberta Volpola“ (Oakleaf 2003: 31). Postoje i drugačija mišljenja pouzdanih poznavalaca, među kojima je i ono Kristofera Foksa, koji uverljivo demantuje emfatično isticanje Swiftovog *irstva* u prvi plan. Foks smatra kako je čitaocima *Jednog skromnog predloga* moguće da tekst čitaju „u kompletnoj izolaciji od irskog konteksta i svode ga na praktičnu vežbu iz ironije ili na zapanjujući primer Swiftove nastranosti“ (Fox 2003: 5).

Jedan skroman predlog se bavi katastrofalnim stanjem u Irskoj između 1725. i 1729., za vreme trajanja ubistvene gladi izazvane kako klimatskim tako i ekonomskim razlozima. Izvori pokazuju da su „dablinske ulice bile prenatrpene živim skeletima u potrazi za hranom. Ukoliko bi čuli da je negde nekome uginuo konj, hitali bi k tom mestu nadajući se raskošnom ručku“ (Ehrenpreis 1962: 627). Kad god se bavi irskim ekonomskim prilikama, Swift ne pridaje značaj lošim klimatskim uslovima i elementarnim nepogodama, već krivicu za stanje u zemlji neprestano svaljuje na englesku politiku prema Irskoj. Pojavu dablinske gladi u dvadesetim godinama osamnaestog veka Swift tumači trgovinskim restrikcijama koje je Engleska nametnula Irskoj, ali i neposobnošću Iraca da se od ovakvih udara zaštite na efikasan način. Uz optužbe na račun imperijalističke osionosti i nemoći eksploatisanih, u *Jednom skromnom predlogu* pronalazimo reakciju na mnoštvo drugih predloga aktuelnih u godinama krize. *Jedan skroman predlog* Džonatana Swifta jeste tekst koji u sebi sažima i reinterpretira cinizam, beznadežnost i apsurdnost onoga što se uporno predlagalo, ali je istovremeno akt nepoverenja u domete pozitivizma i svemoć nauke; ako su ekonomisti svojom praksom doveli do strahota gladi, nije moguće da će njihovo isprazno teoretisanje istu tu glad savladati.

Kristofer Foks u pozadini *Predloga* nalazi bukvalno shvaćenu ekonomsku premisu po kojoj su upravo „ljudi bogatstvo nacije“ (Fox 2003: 6). Ljudsko meso i materijalni profit dolaze u istu ravan, a kanibalizmom se leče nedaće ekonomije. Swift ironijom otklanja misao o najavljenom irskom ljudožderstvu, vraća je i pripisuje Englezima (predlagač Amerikanac je, da podsetimo, nimalo slučajno iz Londona), jer su oni ti koji proždiru Irsku i njene stanovnike. *Predlog* je, ispravno pročitano, teška osuda sebičnih ekonomskih i političkih interesa kolonijalnih vladara. Ne manje od toga, u njemu je vidno mišljenje o tragici sveta u kom se sve može iskazati brojevima koji

zauzimaju mesto zaboravljenog Božanstva. Svet brojeva nagoveštava proračunatost koja podstiče *merljivost* svega i svačega (dodali bismo i *Svakoga*). Empatiju smenjuju beživotne računске operacije, s pretenzijom na apsolutnu istinu. Predlagač nije zabrinut za duše u Irskoj već za njihov broj.

Memoari kapetana Džona Krajtona (1731), relativno nepoznat tekst, svakako ne jedan od najreprezentativnijih za izučavanje Sviftove proze, poseduje osobenosti koje su ga učinile nezaobilaznim predmetom našeg interesovanja. Naime, *Krajtonovi memoari* lišeni su učešća fantastike, sveprisutne komponente *Guliverovih putovanja*. Osim toga, u njima izostaju efekti satire i parodije, te ih možemo obeležiti kao obimom nevelik istorijski roman, pravolinijski zapisan tekst čija priroda nije eksperimentalna. Realizam, pa čak i naturalizam ove knjige nisu tipični za Svifta, niti jedno od njegovih dela u celini nema sličnosti s *Memoarima* i takve su analogije zamislive jedino kao parcijalne. Ovo saznanje omogućiće nam da vrlo pregledno opišemo strukturu fikcionalnog sveta ili svetova *Guliverovih putovanja* i manjkavosti takvog ustrojstva prema bilo kom poimanju realizma.

Pokušaćemo da, izdvajanjem jednog ilustrativnog koliko i zabavnog detalja, u ovoj fazi rada tek nagovestimo kojim kapacitetom raspolaže roman o Džonu Krajtonu. U pogovoru za sada jedinom srpskom prevodu ovog Sviftovog romana Tihomir Vučković tvrdi kako je kapetan Krajton „izmišljena ličnost“ (Vučković 1969: 133), dok u tek deceniju starom priručniku posvećenom Džonatanu Sviftu (Degategno, Stubblefield 2006: 326) čitamo kako je isti junak stvarna ličnost, rođena 1648. godine, „vojn timer irskog porekla koji je služio u Škotskoj, u armijama Čarlsa Drugog, Džejmisa Drugog i Vilijama Trećeg“ (*Ibid.*). U istom priručniku nalazi se informacija o susretu *stvarnog* Džonatana Svifta sa *stvarnim* Džonom Krajtonom. Naš će cilj biti da u jednoj fazi rada ustanovimo *istinitost* kapetana Krajtona, makar to značilo da su oba disparatna tvrđenja o njemu ispravna.

Kako smo to opisali u završnim pasusima prethodnog dela rada, kapetana Džona Krajtona izvorno označavamo kao istorijski identitet, pošto posedujemo činjenice koje to potvrđuju. U Sviftovom romanu kapetan Krajton je fikcionalni identitet imenovan po uzoru na istorijski. Roman o kapetanu Krajtonu nema satiričnih niti parodijskih tendencija, zbog toga smo istorijsku identifikaciju izvršili bez teškoća. Tihomir Vučković

je pogrešio usled loše obaveštenosti o istorijskom identitetu Džona Krajtona; on neispravno lišava fiktionalni identitet Džona Krajtona istorijskog prototipa i njegovu fiktionalnost identifikuje s onom koja pripada Odiseju ili Afroditi. Čitaoci koji ne sumnjaju u Vučkovićeve tvrdnje nikada neće saznati da zapravo čitaju istorijski roman, i da se ne nalaze u samosvojnom fiktionalnom svetu.

Magnum opus Džonatana Svifta, *Guliverova putovanja* (*Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of Several Ships*, 1726), nema konkurenciju u pogledu popularnosti, ne samo kada govorimo o Sviftovim knjigama, već uzimajući u obzir kompletnu pripovednu prozu osamnaestog veka. Po preciznoj istorijskoj statistici, u intervalu od 1726. do 1815. godine, objavljeno je više od stotinu izdanja ovog teksta, a od 1815. godine do početka veka u kom živimo još tri stotine i trideset izdanja (Degategno, Stubblefield 2006: 130). Nesumnjivo, spektakularnu slavu koju uživaju od trenutka objavljivanja, *Guliverova putovanja* duguju čestim priređivanjima prva dva dela knjige za potrebe dece. „Strašni podtekstovi i tekstovi“ kojima *Putovanja* obiluju izostavljeni su u dečijim izdanjima, a njihovo mesto zauzela je „zanimljiva priča, pravo uživanje“ (Marić 2002: 6). Uprkos ukupnom fantazijskom i avanturističkom, pa i zabavnom kapacitetu Sviftovog dela, reakcija odraslog čitaoca koji se ponovo susreće s *Guliverovim putovanjima* mogla bi da bude oličena u sumornoj formulaciji Sretena Marića: „[...] u čudu se pitaju da li je to ona ista knjiga, dok se ne prisete da nije isti čitalac“ (*Ibid.*).

Prvo putovanje o kom Lemjuel Guliver priča završava se brodolomom, a narator i protagonist dospeva na, ispostaviće se, ljudskoj vrsti i nauci nepoznato ostrvo Liliput. Žitelji ostrva, Liliputanci, visoki su svega petnaestak centimetara, sporazumevaju se jezikom koji Guliver u početku ne razume, ali će ga savladati zahvaljujući svom nesvakidašnjem talentu za učenje stranih jezika. Liliputansko je društvo verna analogija ljudskom, sa svim nesavršenostima, manama i izopačenostima, što Guliveru znatno olakšava snalaženje u novonoastalim okolnostima. Naivan i dobroćudan, Guliver postaje žrtva liliputanske dvorske zavere, o kojoj je na vreme obavešten. U nameri da se spase, on odlazi u Blefusku, kraljevstvo s kojim su Liliputanci u tradicionalnom sukobu. Vladar Blefusku obezbeđuje Guliveru garancije i pomoć, što ovaj koristi, napušta obe zemlje u slučajno pronađenom čamcu, i nakon dva dana ga na pučini primete s broda koji se iz

Japana vraća u Englesku, te se Guliver konačno vraća svom domu posle neželjenog odsustva.

Posada broda *Avantura*, sledećeg broda na koji se ukrcao, ostavlja Gulivera na kopnu Brobdingnaga, zemlje divova, na koje je stupio iz urođene radoznalosti i razloga otkrivalačkog duha. Suočen s proporcijama koje su obrnute kada ih uporedi s onima u Liliputu ili Blefuskuu, Guliver je prema žiteljima Brobdingnaga krajnje inferioran. On to nije isključivo u fiziološkom smislu, već je civilizacija Brobdingnažana, mirnih divova, etički superiorna prema ljudskoj. Progresivni vladar Brobdingnaga užasnut je činjenicama koje mu Guliver ispostavlja misleći da hvali svoju domovinu i čini je znatnijom nego što ona to jeste u očima vladara jedne strane zemlje. Tokom posete Brobdingnagu, Guliver će spoznati svu gnusobu više puta uveličanog ljudskog tela, čije su čak i najnezatnije devijacije u ovakvim razmerama očigledne. Nesrećni slučaj, prilikom kog kutiju u kom divovi drže Gulivera ponese džinovski brobdingnaški orao, dobija srećno razrešenje, i Gulivera ponovo pronalaze mornari jednog britanskog broda, vraćaju ga u Englesku, sumnjičavi po pitanju njegovog zdravog razuma.

Treća knjiga *Guliverovih putovanja* najmanje je koherentna, i govori o nekoliko različitih lokacija: Laputi, Balnibarbiju, Lugnagu, Glubdubribu i Japanu. Dok Laputanci, stanovnici letećeg ostrva i samozvani poznavaoци matematike i muzike, po bizarnosti svojih navika prevazilaze Liliputance i Brobdingnažane, oni su takođe i reprezentanti tehnološkog terora koji sprovode nad žiteljima kopna. Kontinentalni deo ovog kraljevstva, Balnibarbija, s prestonim gradom Lagadom, jeste sedište velike lagadske Akademije. U ovoj instituciji desetine filozofa i naučnika provode vreme baveći se besmislenim i logike lišenim izučavanjima. U nastavku posete Balnibarbiju, Guliver odlazi na ostrvo Lugnag, na kom žive struldbruzi, besmrtnici koji očajavaju zbog nemogućnosti okončanja zemaljskog jada i patnje. U neskladu s prethodnim knjigama, treća se završava Guliverovim dospećem u Japan, odakle se Swiftov junak holandskim brodom vraća u Amsterdam, a iz Amsterdama u Englesku.

Na početku četvrtog putovanja Guliver je kapetan, te kao žrtva pobune svoje posade biva ostavljen na obali zemlje Vinima, racionalnih konja. Lišeni svake emocionalnosti, Vinimi su svoju zajednicu organizovali u skladu s načelima sterilne utopije. Guliver ova načela prihvata kao svoja, Vinimi ne prihvataju njega pošto ih

podseća na Jahue, njima potčinjenu vrstu, gnusna i podmukla niskointeligentna čovekolika stvorenjima. Vinimi odlučuju da udalje Gulivera iz svoje zemlje, što ovaj nevoljno čini, napravi čamac, i posle niza peripetija stiže do Nove Holandije. Tamo upoznaje kapetana jednog portugalskog broda, te se preko Lisabona vraća u Britaniju. U poslednjem delu knjige Guliver opisuje muke povratka među one koji mu izgledaju poput Jahua, ističući pesimizam, mrzovolju i mizantropiju kao osećanja sveta do kojih je došao posle godina pomorskih avantura.

Pogrešno je tretirati *Guliverova putovanja* kao roman ili formu s jednoznačnim određenjem; ona su autentična replika književnoj tradiciji kojoj je Swift pripadao, ali i parodijski omaž literaturi njegovih prethodnika. „Veoma knjiška knjiga“, rekao je o *Putovanjima* Džej Pol Hanter (Hunter 2003: 222), naglašavajući tako njihov intertekstualni karakter. Na drugom mestu Hanter navodi kako je „gotovo nemoguće zamisliti Swiftovo remek-delo izvan konteksta romaneskne tradicije u razvoju“ (Hunter 1990: 56). Po Hanterovom mišljenju, dva bitna razloga narušavaju naše viđenje *Putovanja* kao romana. Jedan je istorijski i odnosi se na činjenicu da u vreme objavljivanja Swiftove knjige „engleskog romana skoro da i nema“ (*Ibid.*), što nas primorava da pribegnemo apsurdnoj situaciji i pripišemo *Putovanjima* učešće u neizgrađenoj tradiciji. Drugi razlog koji Hanter uzima u obzir jeste parodijski efekat Swiftovog teksta. Hanteru izgleda da je ova perspektiva Swiftovog postupka nedovoljno istražena, te stoga iskazuje potrebu za „obrazloženjem kako *Putovanja* funkcionišu kao parodijski odgovor na rani roman, ali i kao satira na račun romaneskne svesti“ (*Ibid.*). Dakle, Hanter *Guliverova putovanja* vidi tek kao parodijsku i satiričnu reakciju izazvanu inicijalnim naporima na putu stvaranja modernog romana, s čim smo i sami saglasni. Brin Hemond, najistrajniji zagovornik stava o važnosti uticaja Swiftove lektire na njegovo pisanje, uvodi u *swiftologiju* shvatanje o *Guliverovim putovanjima* kao anti-romanu (Hammond 2010: 162–163). Tekst knjige čitaoca obavezuje na demistifikaciju jedne opštepoznate i uvrežene konvencije - literarne konvencije putovanja. Posebno zanimanje osamnaestog veka za ovu konvenciju izazvano je tadašnjim ekspanzivnim engleskim trgovačko-pomorskim poduhvatima, što je uočljivo kod Defoa, Fildinga (Henry Fielding) i Smoleta (Tobias George Smollett). Swift aludira i na utopije, autobiografije, memoare, a posebno na romane čiji autori se pozivaju na faktografiju i verodostojnost. Ova metoda

potkrepljena je mnogobrojnim igrama insistiranja istine koje Swiftovi pripovedači sprovode u tekstu. Što je ono o čemu čitamo manje blisko istini, to su igre insistiranja intenzivnije. U *Guliverovim putovanjima* brojne prozne konvencije pripadajuće putopisu ili memoarima biće podvrgnute parodijskom dejstvu koje se neprekidno poigrava s faktografijom, uključujući tu i istorijske identitete. Ovakav zahvat izazvan je potrebama prefinjene političke satire, jer „pišući *Guliverova putovanja* Swift deluje moralno i politički“ (Donoghue 1971: 20–21), za njega je književnost prioritetno oblik političkog dejstvovanja. Da bi se sačuvao od potencijalnih neugodnosti, a budući da u tekst *Putovanja* inkorporira i najširoj javnosti dobro poznate, iako karikaturom kamuflirane ličnosti, Swift pribegava tehnici menipske satire, spoja

„ozbiljnog i komičnog, visokomoralnog i erotičnog [...] filozofskih ideja i socijalnih problema, dijaloga i propovedi, mitologije i politike, narodnog govora i službenog jezika, fantastičnih putovanja i nemogućnosti da se iskorači iz normi zajednice, podražavanja i ismevanja književnika i njihovih dela, propagiranja i kritike filozofskih sistema, pohvale i poruge društva [...] a sve to pred čitaoca iznosi autor koji je i sam parodiran“ (Milinković 2002: 8).

Lemjuel Guliver četiri puta prolazi kroz, u pojedinim crtama, identično iskustvo i sve do napuštanja zemlje Vinima ne usvaja nikakvu pouku iz nedaća koje je prethodno preživeo; tek po završetku četvrtog putovanja on dolazi do konačne, mizantropske spoznaje o čovečanstvu, i time se usaglašava sa Swiftovom skepsom u pogledu humanističkog ideala prosvećenosti. U trećoj i četvrtoj knjizi on čak i napreduje u pomorskim poslovima; upravo se tu dešava ona transformacija iz lekara u kapetana. Ponavljanja imaju i drugi cilj, strukturalnog tipa: „Epizodična, fragmentarna struktura, sastavljena od putovanja koja se razlikuju kako formalno tako i tematski, izvrstan je primer Swiftovog stila [...] sa zasebnim delovima ili raznorodnim elementima umesto njihovog harmoničnog uređenja i primatom fragmenta nad celinom“ (Fabricant 2003: 68). Ovako je omogućeno parcijalno čitanje, pri kom bismo svaku od četiri knjige percipirali kao zasebnu celinu. Otud i rasprostranjena praksa da se prva dva dela *Putovanja*, u redigovanoj verziji, štampaju odvojeno kao klasik dečije književnosti, što je „jedna od ne retkih šala koje istorija priređuje velikim piscima“ (Puhalo 1961: 148).

4. Fikcionalni svetovi u *Guliverovim putovanjima*

U ovom odeljku analiziraćemo *Guliverova putovanja* Džonatana Svifta iz perspektive četiri narativna modaliteta koja je predložio Lubomir Doležel, deontičkog, aksiološkog, epistemičkog i aletičkog. Podsećamo da je ta namera najavljena na prvim stranicama našeg rada, a da smo Sviftov tekst opisali kao pogodan za ovakav tip pristupa. Analiza bi trebalo da pokaže kako se nivo svrsishodnosti *Guliverovih putovanja* u predloženim teorijskim okolnostima menja s promenom predloženog modaliteta. Pažljivim čitanjem priče o Lemjuelu Guliveru više ćemo saznati o funkcionisanju nekih od Doleželovih narativnih modaliteta, dok će ostali biti opisani uz znatno veće napore i manje vlastitih karakteristika prisutnih u ovakvom delu. Ne postoji, rekli bismo, tekst koji je podjednako otvoren prema svim modalitetima, kao što je isključivo teorijski zamisliv tekst u kom neki od četiri modaliteta potpuno izostaje.

4. 1. Deontički svet (Uvod)

Otpočinjemo pokušajem identifikacije deontičkog sveta u uvodu *Guliverovih putovanja*. Taj svet razumemo kao konkretizaciju apstraktno koncipiranog deontičkog modaliteta, organizovanog na opozicijama dozvola-zabrana-obaveza, kako je to bio slučaj i prilikom razmatranja Doleželovog pionirskog rada *Narativni svetovi*.

Na prvim stranicama *Guliverovih putovanja* izdavač se obraća čitaocu. Potpisan kao Ričard Simpson, izdavač čitaoca obaveštava o autoru teksta, Lemjuelu Guliveru, koji je njegov „stari, prisni prijatelj“ i s kojim je „čak i u nekom srodstvu po majci“ (Svift 2002: 65). Pre no što se odluči za preseljenje iz Redrifa u Njuark, Guliveru Simpsonu ostavlja svoje zapise: „Poverio mi je ove zapise i ovlastio me da njima raspolazem [with the librerity to dispose of them] po svom nahodanju“ (*Ibid.*). Simpson odlučuje da zapise objavi nakon što se konsultovao s „nekoliko uglednih osoba“ kojima je zapise pokazao „s piščevom dozvolom [permission]“ (*Ibid.*).

Simpsonovo izlaganje odgovara ustanovljenim fazama i proceduralnim konvencijama izdavačkog procesa – da bi bilo koji tekst bio objavljen, neophodna je dozvola autora. Izdavač *Guliverovih putovanja* u svom kratkom uvodnom slovu želi da

nas uveri kako je poštvovao proceduralnu konvenciju objavljivanja knjige uz saglasnost i odobrenje autora. Nešto kasnije, Simpson objašnjava određena skraćenja teksta koja je izvršio zbog prevelikog broja verističkih detalja iz stručno specijalizovanog domena pomorskih putovanja, čime će autor, Guliver, možda biti nezadovoljan. Ipak, Simpson navodi kako je spreman da svakom zainteresovanom čitaocu dostavi integralni tekst, ne bi li se ovaj osvedočio u pogledu pomenutih izmena.

Izdvojićemo dve ključne reči u Simpsonovom uvodu: „ovlastiti“ i „dozvola“, te se za trenutak vratiti činjenicama koje se odnose na objavljivanje Sviptove knjige. Prvo izdanje *Guliverovih putovanja* objavljeno je 28. 10. 1726. godine u Londonu, a naredno je štampano 1735. godine u Dablinu (Degategno, Stubblefield 2006: 130–131). Londonsko izdanje objavio je štampar i prodavac knjiga Bendžamin Mot (Benjamin Motte), dok je drugo izdanje delo Džona Foknera (John Faulkner) (*Ibid.*). Nijedan istorijski pregled ukupnog broja izdanja *Guliverovih putovanja* ne prepoznaje ime izdavača Ričarda Simpsona, njegovo ime tek je oznaka jednog fikcionalnog identiteta u sklopu fikcionalnog sveta kojim se bavimo. Deontički legitimitet tekstu *Guliverovih putovanja* daje fikcionalni identitet Ričard Simpson, iz čega proizlazi da je deontički svet fikcionalno dozvoljen.

Dok ne proverii istorijske izvore, nijedan čitalac *Guliverovih putovanja* nema razloga da posumnja u verodostojnost izdavača Simpsona, naknadna provera će pokazati fikcionalnost njegovog identiteta. Zabluda u kojoj jedan deo čitalaca može da se zadrži dolazi od toga što Sviptov uvod parodira stvarnosno utemeljenu konvenciju objavljivanja književnog teksta. Da parafraziramo Nenada Mišćevića: deluje da se uvod u *Guliverova putovanja* uopšte ne nalazi na udaljenosti od stvarnog sveta, nego mu integralno i po konvenciji pripada. Svaki književni tekst, nema potrebe da to previše naglašavamo, može se naći u rukama dve vrste čitalaca. Tekstovi poput Sviptovih zahtevaju više upućene čitaoce (informed readers), one koji su dostigli tražene literarne kompetencije, dok onima manje upućenim neće sva značenja biti jasna niti dostupna.

Čitalac koji je upoznat s istorijom štampanja knjige, svestan nepostojanja stvarnog Ričarda Simpsona, tačnije njegove neutemeljenosti u objektivnoj stvarnosti Sviptovog vremena, shvata da su već na prvoj stranici *Putovanja* izneverene dve konvencije. Narušavanjem deontičke konvencije dozvole objavljivanja teksta tek po

saglasnosti autora dovodi se u pitanje verodostojnost ostatka teksta na kojoj se inicijalno insistira. Izigrana verodostojnost negativno utiče na ustrojstvo teksta koji je predstavljen kao putopisna proza, jer takvi tekstovi i u kasnijim vremenima bitno zavise od privida verodostojnosti kao konvencije. Tako u *Rukopisu pronađenom u boci* Edgara Alana Poa (Edgar Allan Poe) pronalazimo sledeću rečenicu:

„Uglavnom, niko ne bi teže nego ja dopustio da *ga ignes fatui* sujeverja odvede sa ozbiljnih područja istine. Mislim da je umesno što sve ovo unapred iznosim, kako neverovatnu priču koju moram da ispričam ne biste smatrali buncanjem nezrele mašte, već stvarnim iskustvom duha kome je fantaziranje oduvek bilo prazno i mrtvo slovo na papiru“ (Po 2012: 69).

U romanu Hermana Melvila (Herman Melville) *Omu* stoji: „Pisac ni u kom pogledu ne pređentuje na filozofska istraživanja. On je samo na jednostavan način opisao ono što je video“ (Melvil 1952: 10). Dok Melvilov postupak u najvećem sledi putopisnu konvenciju privida verodostojnosti, Sviptom Guliveru je daleko bliži protagonist *Vrta mučenja* Oktava Mirboa (Octave Mirbeau), koji na svoje putovanje polazi lažno se predstavljajući kao biolog.

Poigravanje deontičkom konvencijom nužnosti dozvole objavljivanja teksta nalazi se u onom njegovom delu čije autorstvo ne pripisujemo Guliveru, ono se odigrava *ispred*, pa čak i *izvan* „Guliverovog“ teksta. Deontički poremećaj tako nije jedino imanentan tekstu, nego se naizgled transponuje na stvarnosnu proceduru koja prethodi štampi. Simpsonov uvod posreduje saznanje o dozvoli koja je dodeljena jednom fikcionalnom identitetu, njemu je pripala odgovornost za tekst i njegovu dalju sudbinu. Prvi i nesvakidašnji element deontičkog sveta pronalazimo u ravni krnje okvirne priče, čiju ćemo funkcionalnost shvatiti kada pročitatmo ostatak teksta.

Veza između deontičke konvencije dozvole (pristanka) objavljivanja javlja se i u *Memoarima kapetana Džona Krajtona* koji počinju sledećim iskazom:

„Kad je dr Svift boravio u domu ser Artura Ačesona u Markethilu, u grofoviji Armag, preporučio mu jednog gospodina kao viteza koji je uživao veliki ugled za vladavina Čarlsa II, Džejmsa II i Vilijama III, koji se s velikom podaničkom vernošću u neustrašivošću poneo u Škotskoj u vreme nemira za vladavine ovih kraljeva, ali koga vlada bejaše zanemarila, iako je zasluživao da bude odlikovan velikim nagradama“ (Svift 1965: 5).

Uvod u *Krajtonove memoare* naslovljen je sa „Štampareva najava“. Za razliku od *Guliverovih putovanja*, ovde autor uvoda, misteriozni štampar, ostaje anonimn. Štampar piše kako su se Svift i kapetan dogovorili o tome da dekan dotera Krajtonova sećanja u rukopisu i pripremi ih za štampanje, što ovaj bez razmišljanja prihvata, odnosno dozvoljava/odobrava.

Sudeći po validnim izvorima (Degategno, Stubblefield 2006: 326) opisani susret i dogovor zaista se odigrao, što deontičkom činu dozvole pripisuje istinitost. Bez ikakve namere da se na ovom mestu opširnije posvetimo liku štampara i otkrijemo da li je on još jedna od maski (persona) Džonatana Svifta⁴², ili se uvodnim tekstom pozabavio stvarni štampar *Memoara*, možemo konstatovati deontičku ispravnost čina dozvole prema spoljnom svetu. Tačka deontičke ispravnosti na početnoj stranici teksta *Memoara kapetana Džona Krajtona* nagoveštava naše kasnije viđenje ovog Sviftovog teksta kao kratkog istorijskog romana. Razmere insistiranja na istinitosti teksta u oba uvodnika gotovo su istovetne. Stanovnici deontičkog sveta oblikovanog u uvodu *Guliverovih putovanja* poseduju dvostruku ontologiju: oni su fiktionalni identiteti (Ričard Simpson), ali i stvarni ljudi, čitaoci kojima se Simpson obraća. O prirodi identiteta Lemjuela Gulivera u uvodu ne doznajemo dovoljno da bismo ga mogli ontološki klasifikovati.

4. 2. 1. Deontički svet (Liliput)

U našem radu već je bilo reči o nevoljama koje Gulivera snalaze usled kršenja „liliputanskog tabua“ (Erskine-Hill 2001: 32). Dobra Guliverova namera i spasavanje života liliputanske carice, učinjeni su „protivno za ovaj slučaj predviđenom zakonu itd., protivno dužnosti itd“ (Svift 2002: 122–123). Ovakva kvalifikacija događaja neće biti

⁴² Može se u Fukoovoj *Arheologiji znanja* pronaći pažnje vredan, doduše uzgredan navod o prirodi maske/persone: „Pa šta, zar mislite da bih si priuštio toliko muke i zadovoljstva u pisanju, i da bih u tome bio toliko tvrdoglav, da nisam pripremao – pomalo grozničavom rukom – lavirint u kome mogu da se upustim u pustolovinu, da premeštam svoj govor, da mu otvaram podzemne prolaze, gde on ponire daleko od sebe samog, da mu nalazim pregibe koji sažimaju i izvitoperavaju njegov put, u kojem se gubim i konačno pojavljujem pred očima koje nikada više neću sresti? Više njih, poput mene, nesumnjivo, pišu da više ne bi imali lice. Ne pitajte me ko sam i ne recite mi da ostanem isti: to je moral ličnih podataka, i on važi za naše isprave. Ali neka nam ostavi slobodu kada je reč u pisanju.“ (Fuko 1998: 22) Fuko je znatno određeniji u tekstu „Šta je autor?“ (1969), gde smatra da se u „današnjem pismu“ stvara prostor da „onaj ko piše besprestance iščezava“ (Fuko 1983: 32-33) Slučaj Džonatana Svifta ili ma kog drugog satiričara pokazaće se kao posebno inspirativan u pogledu prisustva/odsustva faktičkog autora satiričnog teksta.

izneta neposredno po njegovom okončanju, već u trenucima Guliverovog pada u nemilost, izazvanog dvorskim intrigama. Liliputansko društvo sazdan je na zakonima, ono je uređeno tačno onako kako je to slučaj sa Sviftu savremenim civilizacijama. Guliverovo činjenje jeste, kada se upoređi sa sadržinom pripadajućeg zakona, nedvosmisleno deontičko prestupništvo, ali je ono istovremeno i izraz zdravog razuma koji prepoznaje potrebu za odstupanjima od zakona zarad očuvanja vitalno ugrožene egzistencije. Guliver nesumnjivo krši zakonsku zabranu, ali ispunjava obavezu prema vladaru i civilizaciji kojoj izvorno pripada, a koja, barem načelno, prepoznaje i prioritarno promoviše humanističke i hrišćanske ideale.

Odmah nakon što se probudi u Liliputu, Guliver dopada zarobljeništvu: „Pokušam da ustanem, ali ni maći: kako sam ležao poleduške, ruke i noge su mi s obe strane bile pričvršćene za zemlju, a isto tako i kosa, koja je bila gusta i dugačka. Osim toga, osećao sam tanke uzice preko tela od pazuha do bedara“ (Swift 2002: 69–70). Prva u čitavom kompleksu zabrana izazvana je neskladom između veličine Gulivera i veličine prosečnog Liliputanca. Za Liliputance, Guliver je sugestija *drugosti*; on nije jedan od njih. Osim toga, oni su svesni njegove višestruke fizičke nadmoći, zaziru od njega i sve sile usmeravaju k njegovom preventivnom onesposobljavanju. Kada pokuša da se oslobodi, iako bez saznanja u kakvim se okolnostima obreo, Guliver će biti kažnjen: „U tom trenutku osetih preko sto strela izbačenih na moju ruku, koje su me bole kao igle“ (*Ibid.*). I u nastavku liliputanske avanture, Guliveru će biti suspendovana sloboda kretanja: „Preko noći smo počivali s pet stotina stražara poređanih, meni sleva i zdesna, polovina s buktinjama, a polovina s lukovima i strelama, spremni da me gađaju ako se maknem“ (*Ibid.*, 76).

Guliverovo kretanje direktno je zavisno od sistema zabrana i dozvola koje propisuje liliputanski monarh. Dok se nalazi u Liliputu, Guliveru nije dopušteno da postupa po sopstvenom nahodjenju ili volji. Zabrane, naravno, nisu usmerene samo k ograničavanju Guliverovih sloboda, već se odnose i na svakog Liliputanca. Nakon što se deset hiljada stanovnika novootkrivene zemlje patuljaka popne na Gulivera, biće „izdat proglas kojim se to zabranjuje pod pretnjom smrtne kazne“ (*Ibid.*, 77). Svaku dalju preterano iskazanu radoznalost prema neočekivanom gostu, car zaustavlja ukazima i zabranama, a zbog neometanog nastavka života svakidašnjim načinom.

Iz deontičke vizure izgleda kako svet Liliputa poseduje stabilan sociološki oslonac, premise njegove ukupne društvenosti analogne su onima u evropskim političkim sistemima osamnaestog veka. Ovo otkriće obezbeđuje kontekstualne veze imanentne satiričnom literarnom postupku. Liliputansko društvo deluje kao izrazito konzervativno, s težnjom vladara ka apsolutističkoj političkoj praksi. To društvo propisuje smrtnu kaznu za prestup koji po svojoj bezazlenosti ne zaslužuje toliko oštru sankciju, ono je rigidno uređenje neprijateljski raspoloženo prema svakom vidu *drugosti*, bez obzira na to da li je u pitanju ontološka *drugost* (Guliver), ili ona geografske prirode (Blefuskijanci). Nizak stepen demokratičnosti i političke tolerancije praćen je tendencijom k nasilju, pa i sadizmu u bitnim državnim odlukama. Skireš Bolgolam, carski admiral, insistira na uslovnom oslobođenju Gulivera. On sastavlja spisak uslova pod kojima Guliver može biti oslobođen i od njega zahteva da se dva puta zakune kako će navedene uslove poštovati. Neki od uslova, kako Guliver ubrzo priznaje, „nisu bili onako časni kako se moglo poželeti“ (*Ibid.*, 95), iako se on na njih olako obavezao. Uslovi, propisani od strane samog cara, podrazumevaju Guliverov pristanak na drastično ograničenje slobode kretanja, ropsku poslušnost caru u građevinskim poslovima, ali i dobrovoljno učešće u invazivnim pohodima koje liliputanski vladar planira. Servilni Guliverovi istupi, neobjašnjivi s aspekta njegove fizičke dominacije nad Liliputancima, obezbeđuju uvid u psihologiju Swiftovog junaka. Kulminacija Guliverovog suprotstavljanja i kršenja proklamovanih zabrana dolazi na kraju, kada shvati da će boravak u Liliputu okončati osakaćen ili mrtav, što njegovo bekstvo na Blefusku ne određuje kao akt otpora, već malograđanskog, ali i zdravorazumskog kukavičluka.⁴³

4. 2. 2. Aksiološki svet (Liliput)

Guliverovo bekstvo iz Liliputa istovremeno je aksiološko dejstvo. Doležel, podsetimo se, beleži kako će akter naracije, ukoliko se „nađe u stanju u kojem mu nedostaje željena vrednost, započeti akciju usmerenu k promeni stanja nedostatka u stanje posedovanja“ (Doležel 1997: 84). Ako je aksiološki svet smešten između modaliteta

⁴³ Interesantno, u literaturi ne nailazimo na komparativnu analizu scene Guliverovog bekstva iz Liliputa i scenu bekstva Melvilovog pripovedača iz romana *Tajpi*. Dok Melvilov junak beži pred ljudožderima, Guliver se uklanja pred beskrupuloznim i krvožednim političkim i dvorskim uređenjem.

dobrog (vrednog, poželjnog) i lošeg, onda u epizodi napuštanja Liliputa Guliver vrši aksiološku kretnju k sigurnosti (dobrom, vrednom, poželjnog), i udaljavanju od egzistencijalne opasnosti (lošeg). Upravo će ova kretnja omogućiti naredna putovanja; dok bira da sačuva vlastiti život, Guliver i tekstu (fikcionalnom svetu u kom se nalazi) dodeljuje opciju trajanja.

Mogućnost aksiološkog izbora inspirisala je američkog autora Edvarda Pakarda (Edward Packard) da krajem sedamdesetih godina dvadesetog veka s nekoliko drugih pisaca osnuje ediciju *Odaberi svoju pustolovinu*. Edicija je podrazumevala seriju knjiga avanturističkog tipa namenjenih deci od deset do četrnaest godina. Protagonisti ovih knjiga bili su čitaoci, pripovedanje je dato u drugom licu jednine, a svaka početna situacija mogla je da se završi na nekoliko desetina različitih načina. Čitanje je nalikovalo igri, jer se na svakih nekoliko stranica čitalac nalazio pred izborom i prelazio na sledeću stranicu tek nakon što bi usmerio junaka u određenom aksiološkom pravcu, onom koji je smatrao dobrim i sigurnim. Nisu svi izbori bili povoljni po junake-čitaoce, neki od njih bili su čak i fatalni, tako u jednoj od Pakardovih knjiga, *Podzemnom carstvu*, rečenica kojom se završava moguća pustolovina glasi: „Preostalo ti je samo nekoliko sekundi života, pa to više i nije važno“ (Pakard 1984: 47). Reč „moguća“ koju smo malopre upotreбили, definiše vezu između ovako zamišljenog aksiološkog eksperimenta i teorije mogućih svetova.

Posledice imperativa aksiološkog izbora uvek su dvojake: pronalazimo ih u ravni karakterizacije, ali i u kontekstualnoj ravni. Guliver smatra da je svako započeto putovanje dobro, takav stav nalaže njegova poslovična radoznalost, ali i prosvetiteljski ideal epohe. Guliverovi motivi naizgled potvrđuju viđenje Sviptovog junaka kao „liberalno orijentisanog antropologa“ (Erskine-Hill 2001: 26), ono što on prepoznaje kao dobro ima karakter univerzalne ideološke pretpostavke. Teze poput: „dobro je putovati“, „dobro je čitati“, ili „dobro je učiti strane jezike“, motivišu svaku Guliverovu aksiološku kretnju. Kako smo to ranije naveli, Guliver se nalazi na pozicijama modalnog saglasja u odnosu na civilizaciju čiji je izaslanik. Ono što je dobro za njega jeste ono što ta civilizacija propoveda kao dobro, te Guliver nijednim svojim postupkom ne želi da naruši prosvetiteljsko-racionalistički nadindividualni kodeks. Na svakom od putovanja on nastupa kao dobronamerni i osveščeni misionar, njegove namere nisu inspirisane

kolonijalnim i osvajačkim porivima. Dok beži iz Liliputa, međutim, Guliver se nalazi u modalnom nesaglasju prema liliputanskom nadindividualnom kodeksu. Izbor bekstva kao dobrog nagoveštava odsustvo Guliverove sklonosti k nasilju, ali i njegovu nesposobnost da kolonizuje, odnosno izmeni svet u kom se našao, iako je usled svoje snage u prilici da to učini. Neuspešan kao kolonizator, Guliver zakazuje i ne ostvaruje nalog nadindividualnog kodeksa kom izvorno pripada. Dok Robinson Kruso „civilizuje“ Petka, čineći od njega svog roba, Guliver ne uspeva da načini makar i najmanji upliv na strukture liliputanskog društva: za vreme boravka u Liliputu on je u ropskom položaju. Bežeći na Blefusku, Guliver implicitno negira aksiološku vrednost svog prvobitnog izbora: putovanje u Liliput ne samo što mu ne donosi ništa dobro, već ga dovodi u središte smrtne opasnosti. Spas mu ne dolazi od nadindividualnog prosvetiteljskog kodeksa, već od njemu prirođenog, individualnog kukavičluka, i nesposobnosti za ma kakvo herojsko delo.

Sviftovo postupanje kod konstituisanja aksiološkog sveta Liliputa sastoji se u neprekidnom ironizovanju tačke modalnog saglasja. Kad god se učini da je ta tačka stabilna i da možemo imati poverenja u konstatovani aksiološki obrazac, on biva urušen i njegovo mesto zauzima drugačija aksiološka matrica, često kompletno suprotstavljena onoj koja joj prethodi. Lik Gulivera u takvom aksiološkom podneblju trpi u pogledu koherencije, otud obimne teorijske nedoumice koje dovode u pitanje ontologiju Sviftovog protagoniste kao književnog junaka. Po mišljenju Denisa Donahjua (Denis Donoghue) Guliver „striktno govoreći, i nije književni junak“ (Donoghue 1971: 19). Za nas, misli Donahju, mnogo veću važnost ima „ono što se dešava, od činjenice da se to dešava Guliveru“ (*Ibid.*). Donahju nastavlja s tezom da je karakter ili književni junak ništa drugo do „lična oznaka koju možemo primeniti na neke od fikcionalnih okolnosti, ali ne na sve“ (*Ibid.*). Urušavanje Gulivera kao književnog junaka Donahju pripisuje njegovim vezama sa stvarnim svetom: „Guliver je snažnije povezan sa savremenom engleskom politikom nego s fikcijom“ (*Ibid.*). U gotovo pa sporednoj napomeni pronalazimo tvrđenje slično nekima koja sami zastupamo, o tome kako su „stvarni događaji prevedeni, transformisani u svoje fikcionalne ekvivalente“ (*Ibid.*). Načini ovakve transformacije postaće naša tema u narednom poglavlju. Pored Donahjuovih teza s kojima smo u saglasju, primećujemo kako metodično ironizovanje aksiološkog sveta očevitno zahteva nepouzdanog

tumača/naratora takvog sveta, pa je smišljena nedoslednost jedino u čemu je autor *Guliverovih putovanja* decidirano dosledan.

4. 2. 3. Epistemički svet (Liliput)

Nije lako odrediti granice narativnih modaliteta, odnosno fikcionalnih svetova, u skladu s Doleželovim zamislama. Nema apsolutne autonomije fikcionalnih svetova, pre je moguće govoriti o njihovoj koegzistenciji koja uključuje i mesta transsvetovnih susreta. „Transformisanje neznanja (ili pogrešnog verovanja) u znanje“ (Doležel 1997: 85) odvija se čitavim putem koji Guliver prelazi. *Guliverova putovanja*, posmatrana iz epistemičkog ugla, dosta duguju postulatima obrazovnog romana Grimelshauzena (Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen) i Getea (Johann Wolfgang von Goethe), s tim što ishodište Sviftovog teksta ne govori epistemologiji u prilog; ono što bi čovek na ovom svetu mogao da sazna, na istom tom svetu mu neće biti ni od kakve koristi, svet i njegovi stanovnici jesu beznadežni negatori svakog saznanja i njegove upotrebne vrednosti.

Argumenti teksta čine tezu o Guliverovom progresu⁴⁴ neoborivom. Vratimo se epizodi Guliverovog bekstva iz Liliputa. Kada stigne u Liliput, Guliver nema nikakvu predstavu o civilizaciji s kojom se susreo. Konstatovali smo, skromni Sviftov lekar postaje istraživač i misionar bez ikakvog učešća svojih sposobnosti na tom planu. Epistemička inicijativa dolazi od slučaja, neočekivanog sticaja okolnosti. Posle vremena provedenog s Liliputancima, Guliver uči o njima, uči njihov jezik, običaje i navike, upoznaje se s njihovom istorijom i politikom, i to je više nego dovoljno da ga natera na konačni beg kada, ponovo, sazna o njihovim krajnjim namerama. Da nije došao do pouzdanih saznanja o Liliputancima, Guliver bi postao žrtva njihovog nasilja. Epistemički napredak u pogledu liliputanskog društva uzrokuje aksiološki čin bekstva kao kretanju k dobru a od zla. Radnja je aktivirana transsvetovnom interakcijom.

Polazeći na putovanje čija će krajnja i nevoljna destinacija biti Liliput, Guliver poseduje epistemički geografski kod prirodan svom dobu. Vrlo brzo se ispostavlja da je taj kod prevaziđen i neupotrebljiv, a Guliveru pripada uloga onog koji će ga ispraviti i

⁴⁴ Jedna od privlačnih teorijskih studija o Sviftovom kapitalnom delu upravo se ovako zove, *Guliverov progres*, autora L. Dž. Morisija (L. J. Morrissey), napisana 1978.

učiniti tačnim za račun nove epistemologije ljudske vrste. Na putu kući, Gulivera spasava jedrenjak koji će ugledati „dvadeset i četiri morske milje udaljen od Blefuskaa“ (Swift 2002: 133). Prethodna Guliverova ideja o spasenju podrazumevala je želju za dospećem „[...] do jednog od onih ostrva za koje sam verovao da leže severoistočno od Van Dimanove Zemlje“ (*Ibid.*). Ovakvim tvrđenjima Guliver menja geografsku epistemologiju, ucrtavajući nove toponime na postojeće karte, što je postupak kojim će Fokner „stvoriti“ svoj Džeferson. Doživljaji iz Liliputa koje prepričava jednom od članova posade jedrenjaka ovom ne izgledaju ni najmanje verodostojno, te je Guliver primoran da posegne za dokazima:

„Na to ja izvučem svoja goveda i ovce iz džepa; prvo se svemu mnogo čudio, ali ga to uveri da govorim istinu. Potom mu pokažem zlato koje mi je dao liliputanski car, kao i sliku u prirodnoj veličini njegova veličanstva i neke druge retkosti te zemlje. Dadoh mu kese s po dvesta spruga i obećah da ću mu, kad stignem u Englesku, pokloniti kravu i ovcu s mladuncima“ (*Ibid.*, 134).

Neznanje/nepoznavanje koje je anticipacija svakog pojedinačnog putovanja nije ekskluzivno Guliverovo, on to neznanje deli sa svojom civilizacijom i njenom naukom, tačnije s čitavom svojom vrstom. Guliver se iz Liliputa ne vraća jedino kao lekar i pomorac, već i kao istaživač, donosilac novih istina koje doprinose novoj epistemološkoj celovitosti. Guliver koji je krenuo na put razlikuje se od onog Gulivera koji se s puta vraća upravo po epistemičkim uzusima; Guliver povratnik zna ono što na početku nije znao. Možda u njegovom obrazovanju, ako se usudimo da Swiftovom tekstu pripišemo ovakvu ambiciju, nema izrazitog logičkog reda i možda njegov razvoj nije uravnotežen i jasno svrhovit, ali ne bi bilo uputno prenebregnuti okolnost da svaki geografski pokret koji Guliver napravi korespondira s adekvatnim epistemičkim pokretom. Guliverovo polazište (Velika Britanija, Evropa, ljudska civilizacija) zasnovano je na samozadovoljstvu zablude, i po tom se ne razlikuje od zemalja koje Guliver otkriva: Liliputanci nemaju nikakvu predstavu o zemljama drugačijim od njihove, oni ne pokazuju preveliku želju da o njima doznaju nešto više, njihov se patuljasti car prozvao radošću i užasom vasiona, što ga čini neznaicom evropskog tipa. Guliverovo otkriće Liliputa nije izvedeno tek na korist novouspostavljene geografske toponimije, već i

čovečanstvu do tad nepoznate ontologije.⁴⁵ To nas dovodi do sledećeg transsvetovnog preklapanja, gde se ukrštaju granice epistemičkog i aletičkog sveta.

4. 2. 4. Aletički svet (Liliput)

U teorijskom delu našeg rada posvetili smo pažnju protivčinjeničnim stavovima, onima koji nisu kompatibilni sa stvarnim činjenicama, ali sugerišu moguće situacije. Na primer protivčinjeničnog stava naišli smo još u toku ispitivanja deontičkih perspektiva uvodnog dela *Guliverovih putovanja*. U tom delu izdavač se predstavlja kao Ričard Simpson. Kako istorija objavljivanja Swiftove knjige ne prepoznaje ovakvog izdavača, konstatovali smo da je u pitanju fiktionalni identitet čije je ime Ričard Simpson. Nema stvarne osobe (činjenice o njoj) koja odgovara navedenom imenu, postoji tek moguća situacija u kojoj saučestvuje fiktionalni identitet Ričard Simpson, čineći od te situacije osnovu fikcionalog sveta.

U prvom putovanju koje Guliver preduzima, a koje će rezultirati otkrićem Liliputa, ovakva zabluda ostaje održiva sve do epizode buđenja Swiftovog junaka. Od ove scene čitalačka kalkulacija mora da usvoji model natprirodnog, koje Doležel određuje kao nesklad prema svetu u kom živimo, njegovom fakticitetu i zakonitostima. Naime, Guliver će se posle buđenja na nepoznatom kopnu suočiti s postojanjem stvorenja koja u svemu podsećaju na ljude, osim što su visoka manje od „šest palaca“ (Swift 2002: 70). Upravo faktor prepoznavanja čovekolikosti Liliputanaca, pored ljudske prepoznatljivosti njihove arhitekture i načina života, pa čak i društvenog uređenja, od Liliputa čine dvostruki aletički svet „koji sadrži i prirodnu i natprirodnu komponentu“ (Doležel 1997: 85). On je primarna dvostruka struktura aletičkog tipa koju Doležel naziva „mitološkim svetom“ (Doležel 2008: 139).

⁴⁵ Liotar u *Raskolu* piše kako „realitet nije ono što je *dato* tom i tom *subjektu*, to je jedno stanje referenta (onoga o čemu se govori) koje proističe iz sprovedenih procedura ustanovljavanja realiteta, definisanih jednodušno prihvaćenim protokolom, uz mogućnost ponuđenu bilo kome da ih sprovede kad god hoće. Štampanje je jedan od tih protokola, istorijska nauka drugi“ (Liotar 1991: 10-11). U Swiftovom tekstu Guliver nije ništa drugo od Liotarovog *bilo koga*, naročito u otkrivalačkom domenu. U nastavku, Liotar će osporiti tzv. *Forisonov argument* koji glasi: „Ja sam bio tamo, mogu o tome da govorim/da li je neko stvarno video, svojim očima“ argumentom *autopsije*: „Niko ne može da vidi vlastitu smrt“, odnosno „niko ne može da vidi *realitet* u pravom smislu“. Liotar kripkeovski poentira tvrdnjom da „realitet ima vlastito ime a vlastito ime se ne može videti“ (*Ibid.*, 40).

Granica između dva domena mitološkog sveta u *Guliverovim putovanjima* postavlja pomenuto međusobno nepoznavanje, odnosno neznanje. Guliverov ulazak u natprirodni domen mitološkog sveta (Liliput) izazivaju njegova radoznalost i slučaj, a nikako promišljena strategija ili eventualni trag o postojanju neke od civilizacija koje otkriva. Guliver će iz Liliputa pobeći s dokazima (goveda, ovce, zlato) koji verifikuju i legitimišu natprirodnost ove polovine mitološkog sveta prvog putovanja, s namerom da dojučerašnju natprirodnost uračunaju u opštu prirodnost planete Zemlje. Ono što je pre putovanja bilo moguće, posle njega postaje nužnost, kao i bilo koja stavka enciklopedijskog priručnika. Pored izmena u registru epistemologije, Guliver čini aletičke izmene svetske ontologije neprestano insistirajući na njihovoj plauzibilnosti. Guliverova tendencija je da natprirodno i fantastično (odnosi i razmere u Liliputu) pretrpe perceptivni obrt i da od njegovog povratka budu posmatrane kao novoosvojeni prostor i prilog kompleksnijoj fizikalnosti sveta.

Po Guliverovom povratku, a na osnovu faktičkih koordinata koje on poseduje, svakom bi trebalo da bude omogućen dolazak do Liliputa, nema natprirodnosti koja bi takav poduhvat pokušala da zaustavi. Daleko veći problem za Gulivera postaje odlazak iz Liliputa, bekstvo koje ponovo ne inicira natprirodni udeo u civilizaciji Liliputanaca, već upravo njena prirodnost. Ono što je do Guliverovog otkrića tretirano kao aletički nemoguće, transformiše se u moguće, nakon čega poprima obrise nužnosti prirodne postavke stvari.

Aletički svet *Guliverovih putovanja* autentizovan je posredstvom dva pripovedača, izdavača Simpsona i Lemjuela Gulivera. Njih su dvojica saglasni po pitanju istinitosti zapisa, jedan kao svedok i učesnik u događajima, a drugi kao svedok istinosnih kapaciteta i integriteta centralnog pripovedača. Međutim, pošto Ričard Simpson nije izdavač *Guliverovih putovanja*, bar to nije u svetu koji nastanjujemo, verodostojnost Guliverovog teksta takođe biva dovedena u sumnju. Guliver će se u više navrata potruditi da potkopa pripovedački autoritet koji mu pripada, a eskalacija ove metodologije primetna je na poslednjoj stranici liliputanske avanture. Izlaganje o sudbini liliputanske stoke koju je poneo u zavičaj, Guliver završava sledećom rečenicom: „Sad, kad sam se vratio s poslednjeg putovanja, vidim da se ovaj soj stoke dosta razmnožio, osobito ovce, što će, nadam se, zbog finoće runa biti od velike koristi za vunenu industriju“ (Swift

2002: 135). Ovaj primer, uz čuvenu pripovest o dvorskoj dami optuženoj zbog navodnih ljubavnih odnosa s divovskim Guliverom (*Ibid.*, 118–119), na mesto pripovedane istine postavlja insistiranu istinitost grotesknog apsurdna, ali i ironiju. Usiljena razložnost i mirno prenebregavanje konvencionalne logike Gulivera kao naratora u aletičkom svetu Liliputa čine bliskim plejadi paradoksalnih predlagača iz Swiftovih satira, ali i Kafkinim Jozefu K. ili Gregoru Samsi, junacima otpornim i neosetljivim na nenadane transpozicije iz jedne u drugu komponentu mitološke prostornosti.

4. 3. Deontički svet (Brobdingnag)

Istrajavanje na putovanjima i pored umalo pa smrtonosnog ishoda liliputanske avanture, Guliver pripisuje „prirodi i sudbini“ (Swift 2002: 139), na taj način dvojako motivišući svoje naredne kretnje. Huard Erskin-Hil primećuje kako „Guliver ne vidi svoje izbavljenje kao delo Proviđenja, već mračno navodi *zlu sudbinu* koja ga je ponovo odvela na more“ (Erskine-Hill 2001: 47). U Guliverovom delovanju nesumnjiv je nedostatak i najneznatnijih tragova religioznosti. Odlučan i nepokolebljiv u pogledu sopstvene budućnosti, on najmanje vremena posvećuje periodima provedenim s porodicom, između dva putovanja. U nekoliko rečenica koje koristi da opiše svoj boravak u Engleskoj pred put za Surat, okončan na Brobdingnagu, ne pronalazimo navode eksplicitnog sukoba između Gulivera i njegove žene; ona ni na kraju ovog, niti u kasnijim poglavljima neće biti voljna da suprugu izrekne blagoslov/dozvolu pred novu ekspediciju, svesna mogućeg nepovoljnog, čak i fatalnog završetka.

Za razliku od prvog putovanja, kada „priroda i sudbina“ u vidu elementarne nepogode izazivaju brodolom, posle kog dolazi do Guliverovog slučajnog otkrića neistraženog kopna, iskrcavanju na Brobdingnag prethodi dozvola koju brodski lekar mora da izdejstvuje od kapetana: „Zamolim ga za dozvolu [I desired his leave] da i ja pođem s njima kako bih malo razgledao zemlju, a možda i nešto otkrio“ (*Ibid.*, 141). Ulazak u fiktionalni svet Brobdingnaga odobren je od strane kapetana broda na kom se Guliver nalazi. Odobrenje stiže pošto su već odabrana dvanaestorica mornara koja bi trebalo da na nepoznatom kopnu pronađu vodu za ostatak posade. Guliver dozvolu dobija

kao trinaesti, simbolički suvišak, i za razliku od ostalih on želi da je iskoristi kako bi zadovoljio svoju radoznalost/prirodu.

Deontički čin dozvole koju će Guliver dobiti od kapetana *Avanture* obezbediće otkriće Brobdingnaga. Činu dozvole prethodi radoznalost (učesće Guliverove prirode), a sudbina (slučaj) brod navodi na brobdingnašku obalu. Slučaj kom prethodi Guliverova istraživačka priroda čine da on bude taj koji ostaje zatočenik lokalnog divovskog naroda. Izdajući dozvolu, kapetan Džon Nikolas povlađuje Guliverovoj prirodi, a pogoduje onolikom učesću fatalizma koliko sam Guliver „prepoznaje“ u događajima svog života.

Činjenica traženja dozvole čini da Gulivera još jednom vidimo kao vrlo revnosnog poštovaoca ustanovljenih pravila, disciplinovanog unutar pretpostavljenih hijerarhijskih matrica, bez iskazane težnje ka anarhičnom ili revolucionarnom delovanju. Obuzet neprestanom istraživačkom čežnjom, Sviftov junak ne pokazuje dovoljno kreativnih inicijativa, čini se da je manično ponavljanje putovanja najviše što bi on u tom smislu mogao da učini. Otkrića ka kojima stremi nisu rezultat njegovih izvanrednih sposobnosti ili istraživačke lucidnosti, već su najpre izazvana mehanikom slučaja, često na granici fantastičnog. Malograđansko poštovanje autoriteta Guliveru će biti od ogromne pomoći u okolnostima koje su po njega fizički nepovoljne, kada se u Brobdingnagu susretne sa stvorenjima neuporedivo snažnijim i moćnijim.

U trećoj glavi, kada ga seljak prodaje kraljici Brobdingnaga, Guliver moli vladarku koju je tek upoznao „za milost [I must beg the favour] da primi i Glumdalklić u svoju službu“ (*Ibid.*, 159). Svestan pozicije koju zauzima u društvu Brobdingnaga, Guliver u seljakovoj kćeri vidi mogućeg zaštitnika, te ponovo reaguje proračunato i s neskrivenom poniznošću. Poniznost je ovog puta opravdana „ponižavajućim okolnostima u kojima se Guliver obreo“ (Downie 1984: 271), ona je razložna i argumentovana, jedini preostali egzistencijalni izbor. Pokorno traženje milosti/dozvole od vladarke Brobdingnaga dokazuje da Guliver bezuslovno priznaje njenu kraljevsku vlast i autoritet, iako poreklom nije njen podanik.

U sklopu iste epizode Guliver će se kraljici predstaviti kao „rob svoga gospodara“ (Swift 2002: 159), seljaka koji se nalazi prilično nisko na socijalnoj lestvici Brobdingnaga. Logika ove epizode će u dva navrata biti ozbiljno poremećena. Iako sam priznaje da je rob običnog seljaka koji se bogati na račun zdravlja i života svoje

novostečene žrtve, Guliver se kraljici preporučuje rečima kako bi „s ponosom posvetio svoj život službi njenog veličanstva kad bi sobom raspolagao“ (*Ibid.*). Nesklad je i više nego očevidan; samoproklamovani rob, u očima domaćina ništa više od insekta ili nekakve egzotične životinje, nagoveštava mogućnost „stavljanja u službu“, što je prevashodno viteški prerogativ. Ostaje nejasno zašto bi Guliver doživeo izmenu statusa na mestu koje podrazumeva njegovu još izrazitiju ništavnost, kao i kakvu bi službu on mogao da vrši u civilizaciji koja kontinuirano potencira njegovu opštu inferiornost. Čim nagovesti moguću izmenu statusa, Guliver će biti prodat „za dobre pare“ (*Ibid.*), što ne govori nimalo afirmativno o brobdingnaškom državnom ustrojstvu.

Potvrdu o ne do kraja demokratskom uređenju Brobdingnaga nalazimo i u priči o Guliverovoj dadilji, devojčici Glumdalklič. Mada nije ništa više od dvorske lude ili igračke, zabave dokonih dvorskih dama⁴⁶, Guliver tvrdi da je „postao nevino ali nesrećno oruđe nemilosti u koju je Glumdalklič pala“ (*Ibid.*, 153). Dvorska dadilja koja je to zanimanje zadobila nakon što je Guliver izmolio dozvolu od kraljice, odgovara za život svog nekakog šticećenika. Nigde u tekstu nisu iskazane mere kojima bi mogla da bude sankcionisana eventualna nemarnost ili neodgovornost dadilje, ali Guliver iz nekog razloga podrazumeva njihovu drakonsku prirodu: „Istinu govoreći, usred svoje nesreće nisam mogao da ne žalim jadnu moju dadilju, pomišljajući na njen bol kad sazna da me je izgubila, na nemilost u koju će pasti kod kraljice i na njenu upropašćenu budućnost“ (*Ibid.*, 204). Kako je Guliver jedini izvor informacija i samozvani poznavalac prave prirode brobdingnaškog društva, njegovo „siranovsko“⁴⁷ (Erskine-Hill 2001: 13, 47) napuštanje kraljevstva divova izgleda neće proći bez neugodnih reperkusija po devojčicu koja nije prekršila neku od društvenih zabrana, ali istovremeno nije nastupila u skladu sa svojim odgovornostima.

⁴⁶ Postoji čitava tradicija izučavanja uticaja Swiftove lektire na njegova dela. U sklopu takvog opredeljenja, Brajan Tipet (Brian Tippet) ponavlja ranije iznete stavove o važnosti *Komične istorije Meseca* Sirana de Beržeraka za drugo Guliverovo putovanje. Tipet posebno naglašava Siranovu ulogu patuljka i ljubimca koja korespondira s Guliverovim položajem u Brobdingnagu. (Tippet 1989: 42) Dok boravi u zemlji divova, „Sirano je nateran da izigrava cirkuskog patuljka, na dvoru je kraljičin ljubimac, a lokalni filozofi ne mogu da se slože po pitanju njegovog porekla i vrste“ (*Ibid.*).

⁴⁷ U drugom delu *Komične istorije Meseca*, Sirano beži iz zatvora uz pomoć leteće mašine koju pokreću talasi vrelog vazduha izazvani posebno usmerenim ogledalima.

4. 3. 1. Aksiološki svet (Brobdingnag)

Još na poslednjoj stranici koja opisuje prvo putovanje pronalazimo informaciju da se Guliver zadržao u domovini ne duže od dva meseca. Sledeće putovanje ponovo inicira aksiološka teza o putovanjima kao dobrom (vrednom, poželjnom). Krećući na novi put Guliver udovoljava svojoj „nezajazljivoj želji da vidi strane zemlje“ (Swift 2002: 135), implicirajući da se u pozadini te želje ne nalazi ništa što nije dobro i korisno.

Prvi susret sa stanovnicima Brobdingnaga odigrava se u sistemu aksiološkog nesklada; Guliver, ali i ostatak posade *Avanture*, konstatuju otkriće divovske rase koja naseljava pronađeno kopno, što je signal pozitivne aksiologije *per se*, a izvor negativnog aksiološkog određenja otkrića ovakvog sveta jeste osećanje straha i opasnosti koje gorostasni Brobdingnažani izazivaju svojom veličinom. Otud gradacija u Guliverovom poimanju: džinovsko stvorenje-čudovište-varvarin (*Ibid.*, 142–143), kao i pokušaj bekstva koji će uspeti svim članovima posade osim Gulivera. Motiv bekstva spaja dva odvojena fiktionalna sveta, s tom razlikom što iz Liliputa Guliver beži pošto tamo provede nekoliko godina, a neuspešnim bekstvom otpočinje boravak u Brobdingnagu.

Komentarišući vezu Liliput-Brobdingnag, Huard Erskin-Hil se oslanja na ono o čemu u trenutku suočavanja s džinovima razmišlja sam Guliver⁴⁸ (Erskine-Hill 2001: 39). Panično strahujući za svoj život, on vreme provedeno u Liliputu vidi kao prostor superiornosti koja mu je nadasve prijala, dok mu se njegova brobdingnaška budućnost čini *a priori* aksiološki lošom, usled efekta poniženja koje su Liliputanci morali da iskuse pri susretu s toliko većim posetiocem (Swift 2002: 143). Skoro poslovična opštost Guliverove tvrdnje kako su „ljudska bića utoliko više divlja i svirepija ukoliko su veća“ (*Ibid.*), ne odnosi se na njega samog, jer se on prema Liliputancima ponaša i više nego dobronamerno, ni u jednom momentu ne zloupotrebljavajući silu koja je evidentno na njegovoj strani.

Budući nesposoban da angažuje i usmeri empirijska zapažanja i kapitalizuje ih u vidu konsekventnog racionalnog suda, Guliver zapada u raznovrsne aksiološke kontradikcije. Skriven od pogleda brobdingnaških divova, on lamentira: „Žalio sam svoju

⁴⁸ Određene svoje zaključke Guliver neretko duguje dobrom obrazovanju koje poseduje. Tako je i s tvrdnjom da „ništa nije veliko ili malo samo po sebi već samo u poređenju“, koju Erskin-Hil ispravno prepoznaje kao izvorno Berklijevu (George Berkeley) (Erskine-Hill 2001: 39).

nesrećnu udovicu i siročad, jadao se na vlastitu ludost i svojeglavost što sam, uprkos savetu prijatelja i rođaka, pošao na drugo putovanje“ (*Ibid.*). Ono što je primarno smatrano aksiološkim dobrom, najednom biva percipirano kao sopstvena suprotnost. Zlo ljudske prirode o kom ranije nije govorio, Guliver sada pridodaje nepoznatim stanovnicima nepoznatog sveta, ne nadajući se ničim dobrom od njih, što je polazište koje se nalazi u sveobuhvatnoj koliziji s duhom otkrivalaštva. Variranje Guliverovih aksioloških stavova problematizuje njegov položaj pripovedača. Ukoliko ne postoji plauzibilnost u rangu aksioloških stavova, tada se ne pitamo da li je narator pouzdan, nego smo prinuđeni da dovedemo u sumnju njegovu funkcionalnu ontologiju.

Opisujući brodingnaške pustolovine, Guliver će izneti i nekoliko zapažanja o aksiologiji, ali i epistemologiji žanra putopisa. Na to ga navodi serija verističkih detalja kojima on nalazi žanrovsko opravdanje:

„Nadam se da će mi blagonamerni čitalac oprostiti što se zadržavam na tim i sličnim pojedinostima, koje će, ma koliko se neznčajne činile niskim prostačkim dušama, jednom filozofu svakako pomoći da obogati svoje misli i svoju maštu i da ih primeni na korist javnog i privatnog života; a to i jeste jedini moj cilj kad svet u opisujem ovo i ostala svoja putovanja“ (*Ibid.*, 150).

Imperativ putopisne proze, ako je verovati Guliveru, ne nalazi se u lepoti izraza ili estetičkoj autentičnosti, njegova je priroda utilitarna, održava se uz pomoć specifičnog obrasca korisnosti. Putopisna proza bi trebalo da bude emanacija ideala ostvarivosti praktičnog dobra, njeni ciljevi ne nalaze se u tekstu, već u aksiološki dobro ustrojenom društvu. Skoro istovetnu tezu izneće Tomas Vilokoks, kapetan broda koji će Gulivera spasti i vratiti u Englesku. Vilokoks smatra da će Guliver, ako napiše i objavi putopisnu knjigu, „zadužiti čovečanstvo“ (*Ibid.*, 210), odnosno proizvesti aksiološko dobro.

Preduslov dobrog putopisa jeste preovlađujuća istinitost teksta: „Uvek sam težio da budem istinit, ne mareći za učene ili stilske ukrase“ (*Ibid.*, 151). Guliver nas podseća na ono što je u predgovoru najavio Ričard Simpson, „izdavač“, na isti način na koji je on to izveo, dobro poznatom igrom insistiranja istine, povremenim podsećanjem čitaoca na verodostojnost totaliteta teksta. Istinitost putopisa prethodi njegovom formalnom uobličenju jer bez nje takav tekst nije zamisliv. Kako istinito uslovljava ostvarivost korisnosti u najvećem mogućem obimu, Guliver nas poziva da ne procenjujemo estetsku

vrednost njegovog dela, već aksiološku. Najviše što Guliver može da učini za svoj zapis s formalne strane jesu skromna skraćivanja (i Simpson tvrdi da je izvršio nekolicinu takvih intervencija), pošto se plaši čitalačkih zamerki kako je „dosadan i sitničav“ (*Ibid.*), i to je jedinstveni narativni ustupak koji će on upriličiti.

U razgovorima s kraljem Brobdingnaga Guliver će zapasti u situaciju izrazitog modalnog nesaglasja. Nadindividualni kodeks koji on pokušava da promoviše u Brobdingnagu pretrpeo je znatne ironijske intervencije i neodoljivo podseća na aksiološke strukture iskazane u Sviptovim kraćim satirama, pre svih *Jednom skromnom predlogu*, ili *O prirodi, korisnosti i nužnosti ratova ii raspri*. Tako će, nakon što podnese kralju „vrlo koristan predlog“ (*Ibid.*, 194) koji se tiče tehnologije proizvodnje baruta kao oružja za masovno uništenje, Guliver doživeti temeljit neuspeh. Razočaran stavom koji kralj izriče prema ponuđenom aksiološkom dobitku, Guliver konstatuje modalno nesaglasje:

„Ali čovek mora imati mnogo prezrenja prema jednom kralju koji živi potpuno odvojeno od ostalog sveta, pa su mu sasvim nepoznati običaji i naravi koji vladaju u drugim narodima. To neznanje uvek stvara mnoge predrasude, kao i izvesnu skučenost mišljenja, koje smo mi, kao i obrazovanije zemlje Evrope, potpuno lišeni“ (*Ibid.*, 195).

Aksiološko nerazumevanje između Gulivera i kralja Brobdingnaga prisutno je i u vladarevoj žustroj reakciji na predloženo:

„Kralja obuze užas od opisa ovih strašnih sprava, a isto toliko i od mog predloga. Bio je zaprepašćen kako tako nemoćna i gmizava buba kakva sam ja (to su bile njegove reči) može da ima tako nečovečne misli, i još da mi one budu toliko prisne i obične, da se nimalo ne uzbuđujem pri opisu svih prizora krvi i pustoši koje sam dao kao obične posledice upotrebe ovih rušilačkih mašina“ (*Ibid.*).

Ukoliko usvojimo mišljenje da su obojica sagovornika reprezentivi civilizacijskih dosega svojih naroda, primećujemo da modalno nesaglasje obuhvata dva nadindividualna kodeksa, engleski (evropski) i brobdingnaški, što aksiološki jaz čini još produbljenijim.

Preporučujući kralju Brobdingnaga dostignuća svoje civilizacije, Guliver kao fikcionalni identitet „gubi simpatije čitalaca“ (Erskine-Hill 2001: 46). Njegova politička doktrina se ukazuje kao apsolutno nekoherentna i primedba kako torijevca iz Liliputa

zamenjuje „ratoborni vigovac“ (*Ibid.*, 47) iz Brobdingnaga deluje suvislo i prihvatljivo.⁴⁹ Ovo bi mogao biti još jedan dokaz u prilog Donahjuovoj tvrdnji o labilnosti Gulivera kao književnog junaka, koga pre možemo posmatrati kao jedan fikcionalni identitet na osnovu kog sam Swift rezonuje prema različitim vidovima političke stvarnosti u kojoj je živeo. Guliverove procene aksioloških dometa njegovog političkog svrstavanja takođe su u funkciji stvaranja logičkog nereda pri karakterizaciji ovog junaka. Guliver je ratoboran/vigovac u okolnostima ropske potčinjenosti, a miroljubiv/torijevac tamo gde bi ratobornošću mogao da izdejstvuje više koristi za sebe.

4. 3. 2. Epistemički svet (Brobdingnag)

Bitna komponenta brobdingnaške civilizacije svakako je njena samoniklost. Dok se Liliputanci nalaze u društvu susednog Blefuskuia čiji su stanovnici njihov fiziološki pandan, džinovi s Brobdingnaga ne poseduju saznanja o ma kojoj drugoj civilizaciji osim sopstvene. I pored ovako elementarnog nedostatka, društveno uređenje Brobdingnaga nepobitno podseća na ono koje su postigli osamnaestovekovni Evropljani, što Guliveru omogućava nemerljivo lagodniji ostanak u Brobdingnagu i lišava ga epistemičke obaveze saznavanja originalnih socijalnih činjenica, koje ga na poslednja dva putovanja neće mimoći.

Radoznalost koju Guliver pokazuje i pre polaska na svako od putovanja adekvatna je radoznalosti Brobdingnažana prema njemu. Nasuprot indiferentnim Liliputancima, džinovi su istinski zainteresovani za pojavu, a kasnije i poreklo neobičnog gosta. Prva epistemička reakcija stanovnika Brobdingnaga dolazi od seljaka koji pronalazi Gulivera. Kako bi doznao više o fizionomiji patuljastog stvora s kojim se susreo

„on uze jednu slamčicu veliku otprilike kao štap, i njom podiže skutove moga kaputa, misleći, rekao bih, da je to neka vrsta pokrivala koje mi je sama priroda podarila. Onda mi duhnu u kosu da mi bolje vidi lice, pa dozva svoje slugu i zapita ih (kao što sam kasnije saznao) da li su već ranije viđali na njivama ovakva mala stvorenja“ (Swift 2002: 144).

⁴⁹ Podjednako je efektna opaska o kralju Liliputa kao vigovcu posmatranom torijevskim očima, te kralju Brobdingnaga kao torijevcu onakvom kakvog ga vide drugi torijevci. (Erskine-Hill 2001: 47)

Napomena „kao što sam kasnije saznao“ nagoveštava da je Guliver u predstojećem periodu ponovo naučio lokalni jezik, što je preduslov svake zamašnije epistemičke operacije. Učenjem jezika proširuje se krug mogućih Guliverovih sagovornika, odnosno osigurava prodor u prostornost fikcionalnog sveta Brobdingnaga. Pored pragmatičnosti i radoznalosti epistemički čin učenja jezika čuva deo Guliverovog prosvećenog karaktera.

Epistemički svet Brobdingnaga konstituisan je na osećanju gađenja pred uveličanim ljudskim telima, jer su Brobdingnažani, nalik Liliputancima, ljudske figure u drugačijim razmerama. Guliver, kom se činilo kako Liliputanci „imaju najlepši ten na svetu“ (*Ibid.*, 148), sablažnjen je pred prizorom dadiljine dojke: „Štrčala je šest stopa ispred grudi, a u obimu nije mogla imati manje od šesnaest. Bradavica joj je bila kao pola moje glave, kpža tako išarana mrljama, pegama i bubuljicama, da ništa nije moglo izgledati gadjnije“ (*Ibid.*). Zapanjen ovim saznanjem o Brobdingnagu kao svetu fizičke rugobe, Guliver uz pomoć reminiscencija saznaje i o sebi u Liliputu. Poredbena strategija rezultira analogijom iz koje proizlazi da su sva ljudska tela ružna, a da njihovu odbojnost dokazuje izmena perspektive i razmera.

Nagoveštena samoniklost kod Brobdingnažana uzrokuje isti tip epistemičke pogreške kakav smo primetili kod Liliputanaca, a pre njih kod Evropljana. Evropljani ipak imaju razvijen nagon za otkrivanjem neotkrivenog, Guliver ga slavno reprezentuje, koji Liliputancima naglašeno nedostaje. Brobdingnažani će pristupiti saznavanju nepoznatog tek kada im ono postane dostupno, sami se neće truditi da ga iznađu, što ih na epistemičkoj skali smešta negde između Evropljana i Liliputanaca, za podeok dalje od Guliverovih prvih domaćina. Neupućeni u tačnu planetarnu geografiju, u Brobdingnagu prestonicu nazivaju „Ponosom Vasiono“ (*Ibid.*, 157), što je komična kontekstualna omaška, bezazlenija i manje smešna od slične liliputanske onoliko puta koliko je prosečan Brobdingnažanin veći od prosečnog Liliputanca. „Kosmička“ metafora ističe epistemičku zabludu koja je indikacija pretenciozne gluposti, netipične za svet Brobdingnaga, ali i ironija koja je u vezi s evropskim kolonizatorskim duhom.

Scenu u kojoj monarh poziva tri naučnika kako bi analizirali i ispitali Gulivera označićemo kao još jednu saznavnu zabludu i nesporazum ravan epistemičkom apsurd. Naučnici iskazuju suprotstavljena mišljenja o Guliveru, mada postižu konsenzus oko toga

da je on zasigurno *lusus naturae* (*Ibid.*, 161–162). Naučnici zapadaju u epistemičku nevolju jer je za njihova izučavanja referentna jedino priroda Brobdingnaga, njihova nauka i nastaje kao (pseudo)intelektualna reakcija na zakone koji vladaju u toj prirodi. Vladar Brobdingnaga će samostalno prevazići epistemički manjak koji naučnici nisu sposobni da nadomeste, tačnije učiniće to kroz niz razgovora s Guliverom kom će dopustiti široku slobodu izlaganja, u maniru prosvećenog monarha liberalne orijentacije. „Kralj je bio mnogo umniji“ (*Ibid.*, 162), zaključuje Guliver, kog će tek aksiološki sukob s vladarem Brobdingnaga pokolebati i naterati na spoznaju o tome kako je „učenost ovog naroda veoma skučena“ (*Ibid.*, 197).

Efekat Guliverovog izlaganja o evropskoj epistemologiji jeste kraljeva radikalna aksiološka indignacija. Procesi saznavanja uzrokuju modalno aksiološko nesaglasje koje izaziva naknadno Guliverovo preispitivanje i prevrednovanje civilizacijskih ostvarenja Engleske kakva su političko uređenje društvenog sistema, načini rešavanja međunarodnih sukoba, kolonijalna vladavina i njene posledice, obrazovanje i zakonodavstvo. Iz sveta koji epistemički ne nalikuje njegovom⁵⁰ Guliver će izaći aksiološki izmenjen, što će se pokazati tek po povratku s četvrtog putovanja. Ovo demantuje Donahjuovu teoriju koja Guliveru odriče svaki psihološki ili etički atribut, čineći ga beslovesnim oruđem Swiftove manipulacije tekstem.

Nanovo će, posle spasenja iz Brobdingnaga, Guliver pledirati na epistemičke geografske izmene, te će predložiti popravku modernih mapa. Po liliputanskom šablonu, on negira i najmanju fantazijsku komponentu sveta Brobdingnaga i pokušava da je nametne kao deo opšte svetske epistemologije: „Površina države ovog vladara prostirala se oko šest hiljada milja u dužinu i tri do pet u širinu, iz čega zaključujem da su naši evropski geografi u velikoj zabludi kad smatraju da je između Japana i Kalifornije samo more“ (*Ibid.*). Brobdingnag bi u geografskoj terminologiji trebalo da označava toponim ravnopravan Japanu i Kaliforniji, što je princip koji će se proširiti tokom opisa trećeg putovanja; geografsko sravnjivanje dovodi do utvrđivanja nove svetske mape. Travestija putopisne amblematike i obilje igara insistiranja istine korozivno deluju na aletička svojstva novootkrivenih svetova, nemoguće zauzima mesto mogućeg koje gubi

⁵⁰ Još jednom: izvor prosvećenosti u Brobdingnagu jeste kralj, seljaci, dvorske dame i kepec svojim delovanjem i ponašanjem prema Guliveru ne čine nam se reprezentativnim predstavnicima ovog ideala.

dotadašnji identitet i trpi transformaciju njegovih osnova. Transsvetovna interakcija je i u drugom Guliverovom putovanju ključ razumevanja načela fikcionalnog strukturisanja.

4. 3. 3. Aletički svet (Brobdingnag)

Aletički model prisutan u Liliputu doživeće vernu rekonstrukciju u Brobdingnagu. To je, Doleželovom terminologijom rečeno, dvokomponentni mitološki svet, sazdan od prirodne i natprirodne jedinice. Naglasili smo da nema razlika u prirodnosti jednog Evropljanina i jednog Brobdingnažanina, potonji su podobni svakom ljudskom biću, razlike je teško zabeležiti i na planu socijalnog sistema, te svakodnevnog života i životnih navika. Druga, natprirodna komponenta mitološkog sveta, inicirana je vladajućim veličinama u Brobdingnagu.

Pri susretu s natprirodnom komponentom iskazanom u veličini stanovnika Brobdingnaga Guliver reaguje impulsivnim kvalifikacijama: „džinovsko stvorenje-čudovište-varvarin“ (*Ibid.*, 142–143), ali će od njih odustati pošto prvobitno shvaćenom natprirodnom odobri prirodnost, odnosno kada nemoguće prihvati kao moguće. Ta operacija je postepena, odvija se u etapama i u jakoj je vezi s epistemičkim činom učenja jezika.

„Siranovski“ komički efekti u drugom poglavlju *Guliverovih putovanja* u značajnoj su meri isprovocirani mitološkim određenjem fikcionalnog sveta Brobdingnaga. Epizode u kojima se suprotstavlja pacovima, majmunu, kepecu, scena u kojoj ga obara grad, ili baštenska nezgoda s psom, moguće su u fantastičnim okolnostima Guliverove konstitucionalne sićušnosti. Epilog jednog broja ovih prizora jeste isticanje Guliverove neuglednosti, njegove nesaobraženosti prilikama, njegovo nepripadanje Brobdingnagu je ontološko, nije predviđeno da stvor nalik njemu uopšte preživi jer uslovi za preživljavanje nisu ponuđeni i tu su lokalni naučnici u pravu kada ga katalogizuju kao *lusus naturae*: Guliver će prepoznati natprirodnu komponentu Brobdingnaga, ali će i sam biti prepoznat kao takav. Smešan usled nemoći, Guliver je izvor zabave svojim domaćinima, njih ne zabrinjava njegovo poniženje ne iz urođene zlobe i podlosti, već zbog toga što ga ne smatraju sebi ravnim. Kada pokuša da načini herojski napor, odupre se predatorima koji na njega kidišu. Guliver će opet ostati smešan, tada smeh dolazi od

čitalaca knjige, Guliverovih „zemljaka“, koji se smeju onoj bergsonovski neočekivanoj situaciji čije posledice nisu tragične. Dok se nalazi u „svom“ svetu, Guliver takvu vrstu podsmeha ne doživljava, jer su potencijali tog sveta aletički antagonizam fikcionalnom svetu Brobdingnaga.

4. 4. Fikcionalni svetovi u trećoj knjizi *Guliverovih putovanja*

Pun naziv trećeg Guliverovog putovanja glasi: *Putovanje u Laputu, Balnibarbiju, Lugnag, Glubdubdrib i Japan*. Jasno je i iz naslova da ovoga puta nema jedinstva lokacije, onog odavno zaboravljenog klasicističkog pravila koje je donekle važno za prve dve knjige, koncepcija ovog putovanja je fragmentarna i „vidljivo nekoherentnija od ostalih“ (Downie 1984: 281). Zbog toga smo se opredelili da fikcionalne svetove prisutne u trećoj knjizi podelimo tako što ćemo pojedinačno analizirati svih pet navedenih lokaliteta, uključujući tu i nenadano pojavljivanje Japana.

Danas nema nikakve nedoumice u vezi s datiranjem nastanka treće knjige *Putovanja*, u pitanju je 1725. godina, godinu dana pre prvog (Motovog) izdanja kompletnog teksta (Rawson 2014: 97), a ima nagoveštaja da su neke epizode iz treće knjige napisane mnogo pre no što će Swift započeti rad na svom najpoznatijem delu (Damrosch 2013: lok.⁵¹), mada ovakvi navodi gotovo po pravilu ostaju nepotkrepljeni faktičkim argumentima (Erskine-Hill 2001: 48). Malo je pravih poklonika treće knjige *Putovanja*, ona je oduvek bila meta opsežne kritike koja je ovaj deo teksta smatrala umetnutim i mnogo slabijim od ostala tri (*Ibid.*), što je mišljenje s kojim se ne slažemo i koje ćemo pokušati da osporimo u narednim segmentima rada.

4. 4. 1. Fikcionalni svetovi Lapute

Deontički svet: Spisak Guliverovih nedaća umnožava se sa svakim sledećim putovanjem koje preduzima. U toku trećeg putovanja, čiji je pravi cilj istočna Indija, kapetan *Hopvela* Vilijem Robinzon dodeljuje Guliveru komandu nad šalupom (barkom) koju je na putu kupio, i ovlašćuje ga da trguje u naredna dva meseca: „A mene postavi

⁵¹ Oznaku „lok.“ koristimo kada je u pitanju elektronska knjiga bez paginacije.

[appointed me] za komandanta šalupe, i dade mi punomoć [gave me power]“ (Swift 2002: 218). Po ustaljenoj paradigmi, putovanje će poprimiti neželjeni tok. Dva broda s japanskim gusarima napadaju Guliverovu šalupu, te će se deontički čin odobrenja pokazati kao naročito loš izbor. Gusari odlučuju da ne ubiju Gulivera odmah, nego mu obezbeđuju čamac i hranu za četiri dana, dozvoljavajući mu [it was determined] da ode (*Ibid.*, 219). Nizu otkrića do kojih Guliver dolazi prethode dve deontičke dozvole: kapetanova, koja je izraz poverenja u Guliverove pomorske veštine, i dozvola gusara da živi još nekoliko dana. Iza jedne dozvole nalazi se autoritet većeg znanja, iskustveni kredibilitet, a iza druge superiorni neprijatelj.

Laputijanske Guliverove perspektive dovode do njegove rehabilitacije pred čitaocima, jer ga u ovoj zemlji zatičemo jedino kao „posmatrača“ (Erskine-Hill 2001: 51) koji izriče vrednosno neutralne sudove o svetu u kom se nalazi. Guliver je na Laputi gost u izvornom značenju te reči, nikako zarobljenik ili dvorska luda. Nastrani Laputijanci obuzeti matematikom i muzikom nemaju od njega nikakvih očekivanja, a njihov kralj mu dopušta svu moguću slobodu kretanja: „Zamolio sam kralja za dopuštenje [leave] da razgledam znamenitosti ostrva. On mi je to milostivo odobrio [pleased to grant], a mom učitelju je naredio da me prati“ (Swift 2002: 232). Stoga u trećoj knjizi ne primećujemo da se Guliver emotivno ili socijalno saživljava s Laputijancima, deluje da mu je to, zbog posebnosti njihovog načina života, nedostupno, pa čitava njegova poseta poprima obrise slučajnog i bezazlenog turističkog izleta. Inače bezgranično opasni po svoje okruženje i posede kojima upravljaju, Laputijanci ni najmanje ne ugrožavaju Gulivera, niti pokušavaju da mu nametnu svoj civilizacijski kod. Kraljeva dozvola kao deontička radnja dozvole uzrokovana je odsustvom praktičnih interesa za Gulivera, a ne slobodoumnim i progresivnim političkim praksama.

Aksiološki svet: Malo je toga što doznajemo o liku Guliverove supruge, kao uostalom i ostatku njegove porodice. Ovi sporedni, ali nikako nevažni generatori radnje, ukazuju se u tekstu pri svakom Guliverovom boravku na engleskom kopnu. Kako bi pošao na svoje treće po redu putovanje, Guliver mora da uveri svoju suprugu u ispravnost započinjanja novog poduhvata. Kontinuirano prisutna u formi glasa koji osporava avanturističke naume i planove svog supruga, žena će stavove promeniti prostom

pragmatikom finansijske dobiti: „Jedina teškoća koju sam još imao bilo je kako da nagovorim svoju ženu, no i ona najzad pristade, jer se nadala da će naša deca i od toga imati koristi“ (*Ibid.*, 218).

Aksiološka procena Guliverove žena da je dobro analogno materijalno isplativom („ubeđivanje“ u tekstu nije duže od jedne rečenice), stvara efekat humorno intonirane gramzivosti nevešto prikrivene decidiranom brigom za voljenog čoveka i kratkoročnim snebivanjem, i u službi je moralne diskvalifikacije. Podsetimo se, još pred polazak na drugo putovanje Guliver je izneo niz tvrdnji o tome kako mu je porodica sjajno situirana te zbog toga od kuće odlazi bezbrižan.

Razmere poniznosti s kojom se Guliver obraća gusarima odgovaraju karakternoj/aksiološkoj crti koju smo registrovali u Liliputu i Brobdingnagu. Odabir opcije uslužnosti ovog puta se pokazuje uzaludnim i pogrešnim, jer u komunikaciji s gusarima, Holanđaninom i Japancem, ona ne dovodi do ishoda koji je moguće prepoznati kao aksiološki dobar.⁵² Guliverovo kretanje u trećoj knjizi nije uzrokovano silama prirode ili slučajem, kao ni natprirodnim okolnostima, već njegov smer opredeljuje sučeljavanje sa zlom koje je čoveku inherentno. Incident s gusarima jeste prva neporeciva sugestija opravdanosti svakog pesimizma u pogledu ljudske vrste.

Život na Laputi Guliver objašnjava i u vidu trajnog rodnog aksiološkog sukoba. Supruge laputijanskih zanesenjaka nisu sklone viđenju koje iznosi Guliver, o svojoj postojbini kao „najlepšem kutu sveta“ (*Ibid.*, 230). Netrpeljivost koju osećaju prema muževima one kompenzuju tako što se odaju preljubi sa svakim strancem koji zabasa na Laputu. Lenjost i blagostanje u kojima ove dame provode vreme prati neograničena sloboda volje koju one zloupotrebljavaju tako što čine deontički prestup kršenja kraljeve zabrane odlaska u prestonicu (Lagado) bez dozvole. Neki primeri pokazuju kako odbegle supruge odbijaju da se vrate svojim domovima i porodicama po cenu zlostavljanja koje trpe u dubokoj oskudici i ponižavajućoj bedi. Swiftov prikaz laputijanskih žena reinterpretira starozavetnu priču o izgnanstvu iz raja izazvanom ženskom slobodnom voljom.⁵³ Osamnaestovekovne verzije pramajke Eve, ove žene dejstvuju u skladu s

⁵² Neki komentatori karakterizaciju Holanđanina tumače Swiftovom poznatom mržnjom prema Holanđanima zbog njihove visoke tolerancije verskih sekti (Morrissey 1978: 44).

⁵³ „Tebi ću mnogo muke zadati kad zatrudniš, s mukama ćeš djecu rađati, i volja će tvoja stajati pod vlašću muža tvojega, i on će ti biti gospodar“ (Post 3, 16).

negativnom aksiologijom sličnoj mazohizmu, opirući se životu u svetu scijentističkih apstrakcija koji su osnovali njihovi supruzi.

Drugi aksiološki konflikt odvija se između vladajućih laputijanskih struktura predvođenih kraljem i delova stanovništva, ponekad i čitavih gradova, koji odbijaju poslušnost. Kroz navedeni sukob pokazuje se da je laputijanski način vladavine najsiroviji oblik tehnološkog terora. Sledeći kraljeve naredbe, Laputijanci mogu da posegnu za različitim modelima obračuna s neistomišljenicima, od zaklanjanja sunčeve svetlosti i kiše takvim naseobinama, preko napada kamenjem iz vazduha, do spuštanja čitavog ostrva na pobunjene građane i njihove posede. Laputijansko nasilje nije uporedivo s onim na koje Guliver nailazi u Liliputu iz razloga tehnoloških okolnosti koje Laputijancima idu na ruku. Ukoliko se, pak, setimo namera liliputanskog monarha koji je želeo da, (zlo)upotrebljavajući Gulivera, izvrši invaziju na Blefusku, uviđamo kako je u pitanju ista vrsta nehumanosti, realizovana u skladu s dostupnim sredstvima agresije.

U savremenim izdanjima *Guliverovih putovanja* obavezno se nalazi i epizoda u kojoj je opisan otpor grada Lindalina, drugog po veličini u kraljevstvu, laputijanskim napadima iz vazduha. Ovih pet pasusa ne nalaze se ni u Motovom ni u Foknerovom izdanju knjige, i danas ne znamo ko je zaustavio štampanje ovog odeljka, neko od pomenute dvojice izdavača, ili je Džonatan Svift pribegao autocenzuri nevoljan da se suoči s očekivanim reperkusijama (Erskine-Hill 2001: 52–53, Damrosch 2013: lok.).

Ako „Lindalino“ pročitamo kao „Dablin“, jer Dablin je bio drugi grad po veličini u Britaniji, tada se opasnost po autora sledeće rečenice nebrojeno puta uvećava: „Jedan veliki ministar uveravao me je da su građani bili odlučili da ostrvo, kad priđe tako blizu da se više zbog magnetu ne može uzdići, zauvek zadrže, kralja i sve njegove pobiju i izvrše državni prevrat“ (Swift 2002: 239). Naknadno uvedena, ova epizoda simbolizuje trijumf opozicionih snaga i revolucionarnog otpora, nasuprot svetovima Liliputa i Brobdingnaga gde su vladajuće elite delovale monolitno i neuništivo. Bizaran i militantan, fiktionalni svet Lapute podrazumeva i autonomni pod-svet Lindalina.⁵⁴

⁵⁴ Nepokoreni Lindalino i otpor njegovih stanovnika anticipiraju pojavu francuskog strip-serijala *Asteriks*, autora Renea Gošinića (René Goscinny) i Albera Uderca (Albert Uderzo), čiji junaci su stanovnici izmišljenog galskog sela iz vremena 50. godine pre nove ere. Selo, koje se nalazi na severozapadu Galije (Bretanje), ostaje jedino koje rimski legionari Julija Cezara nisu u stanju da osvoje, zbog veštog odupiranja visprenih meštana.

Epistemički i aletički svet: Kada kapetan Vilijem Robinzon poseti Gulivera, nameran da ga navede na novo putovanje, jedan od njegovih centralnih argumenta biće pohvala iskazana povodom Guliverovih pomorskih sposobnosti i iskustava: „A kako mu je poznato da se razumem u moreplovstvo bar koliko i on, bio je, veli, gotov da se obaveže da će slušati moje savete kao da imam udela u komandovanju“ (*Ibid.*, 218–219). Kapetan Robinzon uzima u obzir Guliverov epistemički napredak koji ničim ne obrazlaže. Njegovo je poverenje u Guliverove mornarske veštine toliko da najavljuje njegovu upravljačku ulogu, što će se i dogoditi u epizodi s barkom i gusarima. Dva neuspešna putovanja, čiji su pravi ciljevi ostali nedosegnuti usled brodoloma i slučaja Robinzon ne smatra Guliverovim nedostacima, za njega je Guliver izvrsna solucija, nepatvoreni šampion pomorske epistemologije.

Da se Guliver nalazi u središtu epistemičkog kontrasta vidimo desetak stranica kasnije, tokom scene prijema na dvoru. Laputijance, „obuzete dubokim mislima“ (*Ibid.*, 223), iz meditativnog polusna bude „udarači“, zaduženi da po ustima udaraju onoga koji bi trebalo da progovori, a po desnom uhu one kojima se govornici obraćaju (*Ibid.*, 224). Guliver odbija učešće u ovoj proceduri, na osnovu čega Laputijanci dolaze do zaključka o njegovim skromnim intelektualnim moćima (*Ibid.*, 225). Zabeležićemo na ovim primerima dva skretanja u epistemičke pogreške. Vilijem Robinzon veruje u izvanredne sposobnosti Gulivera kao moreplovca, mada takav uvid nije saznanjno potkrepljen. Laputijanci, čija egocentričnost umnogome nadilazi viđeno u Liliputu, a kamoli Brobdingnagu, Gulivera smatraju intelektualno ništavnim zbog *drugosti* koju oličava. Oni o Guliverovoj civilizaciji ne žele da saznaju bilo šta, ali ih to ne sprečava da ga diskvalifikuju u poređenju sa sobom.

Laputijanci Guliveru namenjuju učitelja jezika uz čiju pomoć i sopstveni talenat ovaj veoma brzo napreduje. Učenje jezika kao početni epistemički korak pomaže nesuđenom pomorcu da saznanjno protumači svet letećeg ostrva. Samozvani poznavalac mnoštva stranih jezika, Guliver pokušava da izvede etimološku operaciju kako bi razotkrio pravi smisao naziva zemlje u kojoj se našao. Na starom laputijanskom jeziku, o savremenom čujemo da je „dosta sličnom italijanskom“ (*Ibid.*, 222) reč „Laputa“ nastaje kao morfološki spoj reči „lap“ čije je značenje „visoko“, i reči „untuh“ što znači „guverner“ (*Ibid.*, 226). Guliver ne vidi uverljivu analogiju i ne prihvata ponuđena

objašnjenja lokalnih tumača, već nudi originalan doprinos rešenju ove nedoumice. Po njegovoj teoriji, zemlja je naziv dobila od konstrukcije „lap auted“ čiji prvi činilac znači „igranje sunčevih zraka po moru“, a drugi „krilo“ (*Ibid.*). Od ovog urnebesnog tumačenja Guliver se ograđuje „ostavljajući razboritom čitaocu da sam prosudi“ (*Ibid.*).

Sviftova ironija instalirana je u reči „razborito“ (razumno). Ako će stvar rešiti razboriti čitaoci, onda je predstavljena teorija nerazborita (nerazumna), kakvom je čini nerazborit autor (pripovedač). Istom tom lingvističkom znalcu izmiče „španska mogućnost“, on je čak i ne nagoveštava, mada je konstrukcija „La Puta“ prevodiva s čistog španskog jezika, uz svu nepovoljnost onoga što se njome izriče.

Opis Guliverovog etimološkog ogleđa dobar je uvod u potpuniji epistemčki opis Lapute. Ono što saznaje o svom novom odredištu, Guliver će probati da obrazloži služeći se pseudonaučnom aparaturom koja daje epistemčko potkrepljenje aletički nemogućem, izmenjujući ga k mogućem, pa čak i nužnom. U trećoj glavi Guliver daje iscrpan i temeljan izveštaj o „jednoj prirodnoj pojavi koju su moderna filozofija i astronomija rešile“ (*Ibid.*, 232), a na osnovu kog čitaoci saznaju o konstituciji zemljišta Lapute i magnetnom kamenu koji uzrokuje kretanje/let ostrva. On navodi zaključke lokalnih astronoma, jer je astronomija, zajedno s astrologijom, na Laputi tek nešto manje popularna od matematike i muzike, o limitima delovanja magnetnog kamena usled kojih se „ostrvo ne može kretati izvan granica donje države, niti se uzdići preko četiri milje u visinu“ (*Ibid.*, 235). Magnetni kamen je suštinska konstanta laputijanske prirode, ali i epistemčka konstanta ove civilizacije, njegova snaga definiše granice laputijanskog kraljevstva, tačnije fikcionalnog sveta Lapute, trećeg fikcionalnog identiteta integralno konkretizovanog u Sviftovoj knjizi. Okvirima magnetnog delovanja sprečene su globalne invazivne aspiracije Laputijanaca, koji teror vrše jedino na svojim podanicima.

Aletički svet Lapute, mehanika letećeg ostrva ili fizički izgled Laputijanaca, objašnjeni su parascijentističkim hipotezama, svojsvrskom racionalizacijom besmislenog i neodrživog teoretisanja. I pored toga što u ovom odeljku nauka spasava Gulivera sudbine Robinsona Krusoa, ono je u celosti posvećeno posledicama izopačenja čovekove racionalne komponente. Opsednutost apstraktnom matematikom kod Laputijanaca prerasta u maniju katastrofičnih dimenzija, te oni više nisu sposobni da izvedu

najelementarnije poduhvate kakvi su izgradnja kuće ili šivenje odela; njihove teorijske sheme i koncepti nisu adekvatni logici stvarnosne prakse.

4. 4. 2. Fikcionalni svetovi Balnibarbije

Deontički svet: Kada istraži Laputu onoliko koliko to želi, Guliver od laputijanskog vladara traži dozvolu [leave to depart] da poseti kontinentalni deo kraljevine čije je ime Balnibarbija, a prestonica Lagado (Swift 2002: 241). Guliver nastavlja da se strogo pridržava dvorskih konvencija i nepisanih zakona gostoprimstva. Deontički čin dozvole deluje nepotrebno izvan opredeljenja za poštovanje etikecije, jer je njegova uloga pasivnog posmatrača na Laputi osetno drugačija od uloga koje je imao u Liliputu ili Brobdingnagu. Na Laputi Guliver svojim delovanjem ne izaziva nikakve promene, niti uspeva da postane predmet interesovanja svojih domaćina, pa je traženje dozvole stvar ceremonijalnog karaktera.

Za vreme posete Balnibarbiji Guliver će bar jednom postupiti na identičan način, nakon čega će mu biti dopušteno [permitted] da vidi Akademiju u Lagadu (*Ibid.*, 247). Kada razmotrimo ono što u Akademiji zatiče, onda su sva ozbiljnost i tajnovitost koja ovu instituciju okružuju izazvane zarad intenziviranja efekta grotesknog humora. Deontičke dozvole i odobrenja propuštaju Gulivera dalje, omogućavaju mu prolaz iz jednog fikcionalnog sveta u drugi, ili ga vode u delove fikcionalnih svetova kojima je otežan pristup.

Aksiološki svet: Distinktivno svojstvo laputijanskog sveta je aksiološki obrt prema evropskom mišljenju i njegovim tekovinama. Guliverov jednostavan odlazak s Lapute potpomoći će jedan kraljev rođak, koga su „svi smatrali za najveću nezalicu i glupaka“, iako je bio „vrlo darovit i obrazovan, pun časti i poštenja“ (*Ibid.*, 241). Ovaj čovek je jedini Laputijanac koji će se otvoreno interesovati za Guliverovu domovinu, što ga više čini dobro obrazovanim i uglađenim Evropljaninom no tipičnim ostrvljaninom.

I gospodin Munodi, nekadašnji guverner Lagada i Guliverov vodič kroz prestonicu, živi u suprotnosti s modama kojima su podlegli ostali članovi zajednice, pridržavajući se ostvarenja čija je valjanost empirijski i istorijski potvrđena. Munodijevo

imanje je u najvećoj dobrobiti, dok ostatak zemlje tavori u siromaštvu zbog „nerazumljivih i besmislenih“ (*Ibid.*, 243) metoda obrađivanja zemlje. Žrtve naopakih modernih ideja, Lagađani ne priznaju logičko prvenstvo Munodijevom aksiološkom konzervativizmu⁵⁵ nego iznose optužbe na račun njegove starosti, svojeglavosti i slabosti (*Ibid.*). Na jednoj strani lagađanske stvarnosti pronalazimo negativne aksiološke primere delovanja modernosti koja je sveprisutni i nametnuti ideal, dok se na drugoj nalazi konkretna blagodet usled apliciranja prethodno proverenih naučnih i ideoloških hipoteza.

Aksiološko izvrtnje do paroksizma je dovedeno u prizorima Guliverove posete lagađanskoj Akademiji. Interakcija nakaradno implementirane aksiologije i ironije nigde nije vidljivija nego u sledećoj sceni: „Bio je tu i jedan neobično oštrouman arhitekt koji je pronašao nov način zidanja kuća počinjući od krova pa naniže do temelja. Dokazivao je ispravnost svoje metode primerima dveju pametnih buba, pčele i pauka“ (*Ibid.*, 248). Aksiološki loše/nenormalno u lagađanskoj Akademiji pojavljuje se kao vrhunsko dobro/normalno. Otud i Guliverov (Swiftov/Munodijev) stav o Balnibarbiji kao zemlji gluposti i dosade u kojoj se nema smisla zadržavati: „U ovoj zemlji nisam video ništa što bi me moglo zadržati da i dalje u njoj ostanem. Zato naumim da se vratim kući u Englesku.“ (*Ibid.*, 260) Ovaj stav implicira dve bitne konsekvence, od kojih prva govori o Guliverovoj domovini kao aksiološki boljoj tvorevini od Balnibarbije, a druga će se aktivirati posle finalnog putovanja koje Guliver preduzima.

Epistemički i aletički svet: Epistemičke inovacije u Balnibarbiji prisutne su u vidu neuspešnih eksperimenata kojih se Lagađani slepo pridržavaju. Jedan deo takvih eksperimenata konkretizovan je i njihov učinak je uočljiv u svojoj pogubnosti, dok drugi deo ostaje potencijalno ostvariv. Epistemički imperativ i vera u progres koji će proizvesti pronalazači i profesori u Akademiji najavljuju jedan mogući svet, prostor aletičke sumanutosti. U tom svetu bilo bi moguće dobijati sunčevu svetlost od krastavaca, slepi bi mešali boje za slikare, a svinje bi pomagale pri oranju zemlje. Epistemologija lagađanske Akademije zaslužna je za inauguraciju jednog mogućeg sveta čija je dokazivost temeljno besmislena u naučnom pogledu.

⁵⁵ Ovde uočavamo slaganje mišljenja Džonatana Swifta, Gulivera i trećeg fikcionalnog identiteta/Munodija (Donoghue 1971: 14-15).

Možda nam se može učiniti kao Swiftov previd to što nigde ne saznajemo o fizičkom izgledu Lagađana. U tekstu nema pomena o udaračima, pa dolazimo na pomisao da je fiziološka devijantnost usklađena s intelektom vladajuće kaste Laputijanaca, a da Lagađani i ostali kontinentalci izgledaju kao i ma koji stanovnik Evrope. Ovaj uvid potkrepljuje kasnija informacija o saradnji japanskog i lugnaškog cara, iz koje proizlazi da nisu svi svetovi u trećoj knjizi *Putovanja* nepoznati ljudskoj vrsti kao što su to bili svetovi Liliputa i Brobdingnaga.

4. 4. 3. Fikcionalni svetovi Glubdubdriba

Deontički svet: Gostoljubivost u trećoj knjizi postaje opšta kada Guliver, odlučan da se vrati u Evropu, shvati kako mesec dana neće biti prevoza iz luke Maldonado, te se opredeli da, po savetu novostečenih poznanika, poseti ostrvo Glubdubdrib, svet volšebnika i čarobnjaka. Odmah po iskrcavanju na Glubdubdrib, jedan od narečenih ljudi dobiće dozvolu uz koju Guliver kao stranac [admittance for a stranger] može da „učini podvorenje njegovoj visosti“ (*Ibid.*, 262), lokalnom guverneru. Narednog dana Guliver će se s pratnjom vratiti povodom novog podvorenja jer je guverner tako „izvoleo da naredi [was pleased to command us]“ (*Ibid.*, 263). Efektne smene vladarskih dozvola i njihovog poštovanja utiču na Guliverovo kretanje i vreme koje on provodi na svakoj lokaciji, deontički ih uslovljavajući.

Aksiološki svet: Pruženu priliku da u Glubdubdribu saobraća sa svetom mrtvih Guliver koristi kako bi se utvrdio u aksiološkom konzervativizmu. Kada ugleda izvornu sliku rimskog Senata i uporedi je sa stanjem u aktuelnom engleskom parlamentu, ta će komparacija biti učinjena na štetu potonjeg. Epistemička informacija iz Glubdubdriba posreduje aksiološki negativitet na savremenu britansku političku instituciju. Na ovom mestu izvedena je konverzija sistema označavanja, povod za kritiku savremene britanske politike i njenih institucija.

U Glubdubdribu se Guliverov aksiološki konzervativizam čak i pojačava, te kod njega uzrokuje gađenje na modernu istoriju (*Ibid.*, 268–269), što je krucijalna uvodna naznaka kasnijeg pada u mizantropiju i pesimizam. Mada nije moguće filtrirati aksiološke

konstante samog Glubdubdriba, ovo je mesto aksiološki radijantno, ono će izmeniti i one Guliverove stavove koji su izgledali neopozivi.

Epistemički svet: Geografske postavke koje Guliver iznosi pred put na Glubdubdrib epistemički su okrnjene. One bi trebalo da isprave dotadašnju geografsku percepciju Evropljana, ali nemaju globalnu vrednost. Kada opisuje svoje viđenje granica kontinenta na kom se nalazi, Guliver na evropske mape uvodi veliko ostrvo Lugnag (*Ibid.*, 261), o kom doznajemo sledeće: „Između japanskog cara i lugnaškog kralja sklopljen je prisan savez, i otud česte prilike da se odjedri s jednog ostrva na drugo“ (*Ibid.*). Ostajemo uskraćeni za informaciju da li su i ostatak Balnibarnije s Laputom, ili Glubdubdrib takođe poznati Japancima, i zbog čega nisu, ako je odgovor negativan. Za teoriju fikcionalnosti malo šta može biti uzbudljivije od treće knjige *Guliverovih putovanja*, u kojoj se na jednom mestu nalaze fikcionalni identiteti čije je uporište objektivna stvarnost i koji delimično preuzimaju njenu istinitost (Japan), i fikcionalni identiteti striktno podređeni autonomiji teksta kao fikcionalne tvorenine i nad-identiteta (matičnog identiteta teksta).⁵⁶ U slučajevima svih putovanja geografske datosti su se nalazile u funkciji igara insistiranja istine, a samo u trećoj knjizi ovi procesi dopuštaju prožimanje dva različita tipa fikcionalnih identiteta.

Epistemički svet Glubdubdriba podrazumeva i autohton jezik koji Guliver neće stići da nauči, usled kratkog trajanja obilaska ostrva. Komunikacija je neometana, jer guverner govori balnibarbijskim jezikom koji je Guliver dobro savladao. Sklon etimološkim radnjama, Guliver će se pozabaviti etimologijom imena Glubdubdrib koje, po njegovom mišljenju, označava ostrvo čarobnjaka i volšebnika. Guliver otpočinje kratak izlet u etimologiju malom ogradom: „Ukoliko sam u stanju da protumačim tu reč“ (*Ibid.*, 262), ne objašnjavajući čitaocima odakle mu sposobnost tumačenja reči iz jezika

⁵⁶ U Kvajnovoj nomenklaturi dobro su poznati primeri izraza „Pegaz“ i „jednorog“. „Izrazi kojima nedostaju predmeti“, piše Kvajn, dovode nas u specifičnu vrstu neprilike (Kvajn 1999: 269). Problem nastaje tako što „bivamo zavedeni obrascem usmerenosti na predmet u našem mišljenju“, odnosno „svaku rečenicu nastojimo da vidimo kao da je o nekim predmetima“ (*Ibid.*). Pošto fikcionalni identiteti, a veoma često su u pitanju „izrazi kojima nedostaju predmeti“, svoju referenciju pronalaze u nekom od matičnih identiteta teksta, početni obrazac usmerenosti vrši transpoziciju iz odabranog matičnog identiteta ka mišljenju, nakon čega „Glubdubdrib“ zaista vidimo kao da je o nekom predmetu, što suspenduje svaku proizvoljnost u njegovoj identifikaciji. Sam Kvajn se, na žalost, u svojim analitičkim pretpostavkama ne bavi fikcijom.

koji nikada ranije nije čuo. Ovakvim primerima nastavlja se diverzija nad Guliverovim pripovedačkim autoritetom i poverenjem u epistemičku istinitost njegove priče.

Sposoban da prizove mrtve, guverner Glubdubdriba će ispunjavati Guliverove želje, i upriličiti mu susrete s velikim brojem istorijskih ličnosti. Njihovo sučeljavanje iniciraće neretko i suštinske izmene istorijskih istina koje Guliver donosi iz svoje domovine. Epistemičke izmene koje nanovo stižu iz Glubdubdriba kao radijantnog polja učiniće da se „ugled pojedinih od ovih ličnosti uruši“ (Rawson 2014: 121), kao na primeru Aleksandra Velikog: „Uveravao me je, na časnu reč, da ga nisu otrovali, već da je umro od groznice izazvane prekomernim pićem“ (Swift 2002: 264).

Intervencije na istorijskim istinama i njihovo prevrednovanje vrše se uz manipulaciju protivčinjeničnim stavovima. Uzmimo poznati Kripkeov primer: „Nikson je čovek koji je pobedio na izborima 1968. godine.“⁵⁷ (Kripke 1997: 52) Ovo je činjenični stav, po svemu onome čemu nas uči politička istorija dvadesetog veka. Nema nikoga ko bi danas tvrdio suprotno, a da ne ostavi utisak neobaveštene neznalice. Guliver stiže na Glubdubdrib pretpostavljajući sledeći činjenični stav: „Aleksandar Veliki je otrovan“. Guliver nije tvorac ovakvog stava, iako je to često voljan da bude, bar u dva navrata etimološki, on je donosilac stava koji je u njegovoj zemlji opšteprihvaćen. Kada se u Glubdubdribu ukaže Aleksandar Veliki, upravo on donosi stav koji je protivčinjenični u odnosu na prethodni. Taj stav glasi: „Aleksandar Veliki je umro od groznice izazvane prekomernim pićem“. Pošto u fikcionalnom svetu Glubdubdriba nije moguće protivrečiti Aleksandru Velikom, stavovi menjaju epistemički položaj; do momenta Aleksandrovog ukazanja uvrežena istina zauzima mesto protivčinjeničnog stava, dok je epistemička činjenica nešto sasvim drugo. Operacija supstitucije zahteva uspostavljanje apsolutno nove svetske istorije, jer je postojeća lažna prema sopstvenim unutrašnjim zakonitostima, ona i nije istorija već skup epistemičkih proizvoljnosti i netačnosti.

Istovetan obrt činjeničnog u protivčinjenično prepoznavamo u epizodi Aristotelovog priznanja filozofskih grešaka koje je počinio (Swift 2002: 267). Neposredno pre priznanja Aristotel će se obrušiti na loše tumače njegovih spisa, koji ne izvrću činjenice, već onemogućavaju njihovo ispravno razumevanje, što je još jedan, ne

⁵⁷ Naravno, da ublažimo metonimijska dejstva, u pitanju su bili izbori za predsednika Amerike.

manje težak, epistemički prestup.⁵⁸ Taj prestup učinjen je kako prema istini, tako i prema intelektualnim sposobnostima čoveka, dopuštajući gluposti da se interferira u ravan apstraktne discipline duha kakva je filozofija.

U Glubdubdribu Guliver preživljava promenu epistemičkog obrasca sopstvenog sveta, što garantuje novi prostor za neotklonjivo preinačenje u sklopu njegovog karakternog određenja: od ovog putovanja „Guliverov progres“ postaje sve izvesniji.

Aletički svet: Konvencija čarobnjaštva primarna je u opisu aletičkog sveta Glubdubdriba. Ona dolazi iz usmenog predanja i literature i njihova je tradicionalna tema. Svojstva čarobnjaka su takva da može učiniti/omogućiti nemoguće, ono što ne-čarobnjak nije u stanju da izvede. Čarobnjaštvo obavezno ostvaruje jedan novomogućći svet integralne neravnoteže s aletičkim granicama postojećeg sveta. Svet Glubdubdriba tako ostvaruje aletičko proširenje; u njemu ravnopravno deluju živi i mrtvi/duhovi, a kategorija vremena gubi oznaku neprolaznosti usled osiguranog kontakta između pripadnika udaljenih istorijskih epoha.

4. 4. 4. Fikcionalni svetovi Lugnaga

Deontički svet: Lugnag je kraljevina precizno uređena zakonima i po tome nalikuje svim ostalim Guliverovim destinacijama. Znajući da su Holandani jedini kojima je odobren [permitted] pristup Lugnagu, Guliver se lažno predstavlja kao jedan od njih, koristeći znanja koja je stekao na studijama u Lejdenu, što neće sprečiti njegovo hapšenje: „Činovník mi reče da će morati da me pritvori dok ne dobije naredjenja s dvora, koja će odmah pismeno tražiti“ (*Ibid.*, 274). Prvobitna zabrana kretanja biće ukinuta dvorskom naredbom o oslobađanju [warrant of conducting me], te će Guliver i njegov prevodilac dobiti i dve mazge posle pokorne molbe [humble request].

Guliverovo hapšenje nije sprovedeno zbog rigidnog političkog uređenja Lugnaga, već je pre akt proceduralne prirode. Guliver će se saglasiti s deontičkim ustrojstvom

⁵⁸ Swiftov prezir prema tumačima književnih i filozofskih tekstova, ali i njihovoj brojnosti, izvesno bi kulminirao ispred podataka koje je pre dvadeset i pet godina izneo Brajan Tippet. Grubim prebrojavanjem bibliografskih jedinica posvećenih Džonatanu Sviftu i njegovim delima, Tippet je došao do broja većeg od hiljadu. Možemo samo da nagađamo o broju koji je danas relevantan. (Tippet 1989: 11)

Lugnaga, smatrajući lokalnog vladara i njegove podanike domaćinima blage i jednostavne naravi, potpuno prijateljski naklonjenim strancima. Slaganje je prisutno i u pogledu naizgled nehumanih zakona prema besmrtnim struldbruzima od kojih pojedini zaprepašćuju sadržinom: „Čim napune osamdeset godina, struldbruzi se po zakonu smatraju za mrtve; njihovi naslednici ulaze u posed njihovih imanja, a njima se ostavlja mala renta za izdržavanje, dok se siromašni izdržavaju o trošku države“ (*Ibid.*, 283). Čitav sistem deontičkih zabrana za struldbruge Guliver smatra nužnim, ne pokazujući empatiju prema bićima koja ga isprva impresioniraju.⁵⁹

Aksiološki i epistemički svet: Dvorske ceremonije na Lugnagu, koliko god ponižavajuće bile za Evropljanina (lizanje prašine, gmizanje pred kraljem, lizanje poda...), nailaze na Guliverovo opšte odobravanje. Iako dolazi iz zemlje koja je kolonijalna imperija, Guliver nam se ni ovde ne otkriva kao biće s bilo kakvim kolonizatorskim pretenzijama. On upija i usvaja postojeću aksiologiju iz putovanja u putovanje, iz sveta u svet, sve dok se ona ne okrene direktno protiv njega, kako se dogodilo u Liliputu. Aksiološki ravnodušan, prilagodljiv svemu i svačemu, Guliver se retko ili nikad kritički odnosi prema zatečenom stanju, a uprkos permanentnoj bliskosti s različitim vladarima on svoj uticaj i ne pokušava da iskoristi kako bi popravio svet u kom gostuje, s izuzetkom Brobdingnaga gde su njegovi predlozi i saveti protumačeni kao beskorisni i amoralni. U trećoj knjizi *Guliverovih putovanja* on se prekratko zadržava u svakoj od oblasti, funkcija mu je, kako smo istakli, prevashodno posmatračka, i zbog toga je njegov nastup pred čitaocima mahom deskriptivan a ne kritičko-proceničjski.

Ipak, i u takvim prilikama Guliver će uspeti da počini aksiološku grešku, koja će ga koštati intelektualnog kredibiliteta kod domaćih vodiča. Kada sazna da na Lugnagu obitavaju struldbruzi, oni koji žive večno, Guliver reaguje euforično: „Srećna zemlja u kojoj svako dete ima bar izleda da postane besmrtno! Srećan narod koji uživa u tolikim živim primerima drevne vrline i ima učitelje sposobne da ga pouče mudrosti svih minulih vremena! Ali, neuporedivo naj srećniji ti divni struldbruzi koji, rođeni bez opšteg

⁵⁹ Ovde ćemo dati tek nagoveštaj zamisli o deontičkim zabranama za struldbruge kao analogiji Hitlerovom „konačnom rešenju“ jevrejskog pitanja.

prokletstva ljudske prirode, žive slobodni, nesputana duha, bez one duševne utučenosti koju kod ostalih ljudi uzrokuje stalni strah od smrti“ (*Ibid.*, 278).

Guliverova aksiološka greška je dvostepena. Polazeći od aksiološkog stava „Besmrtnost je dobra“, Guliver tvrdi nešto o čemu ne poseduje empirijski dokaz. Kako u Evropi nema struldruga, niti se neki Evropljanin bilo kada susreo s jednim od njih, Guliverova teza je formulacija straha od smrti koji oseća svaki prosečan čovek. Taj strah poprima aksiološki atribut, te bi tvrdnja mogla da glasi i ovako: „Smrt je loša“. Guliver i u pohvali struldrubuzima koju smo citirali navodi moguće prednosti besmrtnosti, ali ponovo bez empirijske verifikacije.

Guliver greši na još jednom nivou. Njegova kalkulacija o besmrtnosti je izvedena bez obzira na doba života u kom se besmrtnik nalazi. Guliver zaboravlja da nije svejedno živeti večno u mladosti ili u dubokoj starosti. Večni život u večnoj starosti (Erskine-Hill 2001: 58, Rawson 2014: 122) struldbruzi provode u izolaciji, mukama i rugobi. Oči u oči sa struldbruzima, pre toga odlično obavešten o njihovoj jezivoj sudbini, Guliver u celosti prihvata lugnašku epistemologiju koja potkrepljuje tezu o smrti kao aksiološkom dobru.

Aletički svet: U Lugnagu mitološki svet trpi suživot dve komponente, prirodnu i natprirodnu, te pored ljudi standardnog trajanja životnog veka pronalazimo i besmrtnike. Natprirodna komponenta trpi getoizaciju i suspenziju prava na život od strane prirodne komponente, a na to ne može da joj uzvрати iz razloga očite nemoći. Zbog toga ova simbioza zavisi od relacije gospodara/onih koji su dominantna većina, i senilnih i bezopasnih slugu. Scene iz Lugnaga pripremaju čitaoce za još snažniju tenziju između Jahua i Vinima u četvrtoj knjizi (Rawson 2014: 123), uz opasku da obe komponente koje tvore aletički svet zemlje Vinima dele isto, natprirodno polazište.

4. 4. 5. Fikcionalni svetovi Japana

O referentnim odlikama fikcionalnog sveta Japana nećemo doznati dovoljno, čak ni toliko da bismo sa sigurnošću mogli da ga poistovetimo sa stvarnim, objektivnim Japanom. Japan u trećoj knjizi jeste tek stanica u kojoj se Guliver slučajno i kratko zadržava, u pokušaju da se domogne engleskog kopna. O posledicama Sviftove odluke da

Japan uvrsti na spisak zemalja koje Guliver posećuje bilo je reči na prethodnim stranicama rada.

Bez argumenata uz čiju bismo pomoć konstituisali sliku fikcionalnog sveta Japana, bilo kog tipa, nismo sposobni da to uradimo ni kada je u pitanju epistemički svet. Jedino s čim raspoložemo su utisak epistemičke praznine koji smo nagovestili i radijantne karakteristike Japana koja epistemički posreduje Holandiju i Holandane. Epistemičku prazninu uzrokuje čitalačko neznanje o tome da li Japanci znaju za Laputu ili struldbruge? Saznajemo da su do Lugnaga doprle glasine o letećem ostrvu, kao i da su međudržavni odnosi između Lugnaga i Japana sjajni, ali ostajemo epistemički uskraćeni upravo za podatke koji bi bolje osvetlili veze fikcionalnog identiteta koji ima uporište u objektivnoj stvarnosti s onima koji takvo uporište nemaju.

Sve što Guliver u Japanu saznaje o Holandanima kongruentno je s epistemičkom slikom koju je ranije izgradio. Ukoliko bismo destilirali fikcionalni mikro-svet naseljen Holandanima iz *Guliverovih putovanja*, on bi bio sazdan na nezapamćenoj neljudskosti, zlu i, kako vidimo u japanskoj epizodi knjige, antihrišćanskom predlošku i poretku. Tek kada je okružen Holandanima, Guliver se predstavlja i kao fikcionalni identitet čija je orijentacija hrišćanska.

Po izvršenoj analizi fikcionalnih svetova u trećoj knjizi *Guliverovih putovanja* trebalo bi da bude donekle jasnije zbog čega ne podržavamo kritike koje jedan broj autora upućuje ovom delu teksta. Naše je mišljenje blisko onom koje je izneo Huard Erskine-Hill, ono u trećoj knjizi nalazi strukturu drugačijeg reda, ne manje uspešno realizovanu od onih koje joj prethode, organizovanu svesnom i promišljenom autorskom procenom (Erskine-Hill 2001: 60).

4. 5. Fikcionalni svetovi zemlje Vinima⁶⁰

Deontički svet: Kada se četvrti put opredeli da isplovi, Guliver će završiti u zemlji koja nema određeno ime i kojom upravljaju razumni konji, Vinimi (smatramo da je izraz „razumni“ daleko bezopasniji od izraza „mudri“, na koji često nailazimo u literaturi o *Guliverovim putovanjima*). Vinimi su prastanovnici ove zemlje, od jednog istorijskog momenta izloženi prisustvu Jahua, gnusnih bića koja nalikuju čoveku u poslednjoj fazi evolutivne regresije i degeneracije. Ovaj svet ispunjen je neprestanim tenzijama između dominantnih Vinima i podređenih Jahua. Vinimi svoju zemlju nisu uredili zakonima, sama reč „zakon“ njima je nepoznata, i svi njihovi deontički činovi u službi su distanciranja prema Jahuima. Guliverovi pokušaji da zajaše nekog od Vinima, kasnije potkrepljeni pričom o tome kako je to u Evropi svakidašnja i očekivana pojava, doživeće neuspeh ne zbog eventualno postojeće deontičke zabrane, već usled podele sveta Vinima na domene gospodara i slugu, nižu i višu rasu, razumna bića i nerazborite zveri: „Pošto prvo izrazi svoje gnušanje, moj gospodar zapita kako se mi usuđujemo da se popnemo na leđa jednog Vinima“ (Swift 2002: 313).

Ni lokalnim Jahuima nije eksplicitno zabranjeno da jašu Vinime, ali takva opcija je nemoguća u ustrojstvu sveta koji su naselili. Između Vinima i Jahua postoji korelacija istovetna onoj kod čoveka i životinje. Mesto dozvole i zabrane zauzeli su razum i njegov neotklonjivi nedostatak.

U svetu Vinima najvažnije zaključke donosi velika skupština, što ovo mesto razlikuje od prethodnih Guliverovih destinacija. Vinimi su „primitivni republikanci“ (Erskine-Hill 2001: 74; Damrosch 2013: lok.) sposobni da sprovode svedene forme

⁶⁰ Velike su komplikacije izazvane transkripcijom reči „Houyhnhnm“ na srpski jezik. U Marićevom prevodu *Guliverovih putovanja*, decenijama starom ali skoro besprekornom, svakako najboljem koji imamo, konji iz četvrtke knjige nazivaju se „Huinhmi“. Izenađuje da se Sretenu Mariću, blistavom eruditi, potkrao ovakav propust. Naime, postoje mnogobrojne teorije o tome kako su pojedini narodi u Swiftovom delu dobili svoje nazive. Reč „Jahu“, recimo, nema predistoriju niti genealogiju, ona je autentični izum svog autora. Ta činjenica nije bez značaja, jer koren fikcionalnog identiteta Jahua pronalazimo u matičnom identitetu teksta *Guliverovih putovanja*, a ne u aluzivnom satiričnom ili aluzivnom sadejstvu. Dogodilo se, vekovima kasnije, da je reč „Jahu“ iz Swiftovog teksta ušla u svakodnevni govor Iraca, kao oznaka nečijeg besprizornog karaktera (Damrosch 2013: lok.). Etimološki, reč „Houyhnhnm“ nastaje od engleskog glagola „whinnying“, u prevodu „rzati“, što nas upućuje na transkripciju „Vinim“ koje ćemo se u radu pridržavati. (*Ibid.*, lok.) Damroš se poziva i na rad „Vinimi, Jahui i istorija ideja“ (*The Houyhnhms, Yahoos and the History of Ideas*, 1962) Ronalda Salmona Krejna (Ronald Salmon Crane), jednog od osnivača znamenite Čikaške škole. Krejn je pronašao materijalne dokaze u vidu Swiftovih zabeleški, gde je čovek definisan kao *animal rationale*, dok je konj *animal hinnibile*, „životinja koja rže“. (*Ibid.*, lok)

demokratskih procedura. Pojava Gulivera u jednom vinimskom domaćinstvu izazviva masovno podozrenje, jer Vinimi svog gosta smatraju tek malo naprednijim Jahuom. Zbog toga velika skupština zabranjuje Guliveru dalji boravak u zemlji Vinima, i naređuje mu da napusti njihovu domovinu.

Zabrana izrečena Guliveru menja deontički opis sveta Vinima. Opis je inicijalno izmenio sam Guliver svojim neočekivanim dolaskom, pa je mera zabrane pokušaj povratka u pređašnje stanje. Nova situacija zahteva novu reakciju, a ona je oličena u deontičkom činu kog nije moguće opovrgnuti. Iz perspektive Vinima Guliver je opasan uljez. Opasnim ga čini njegova nedorečena priroda; iako po svemu sudeći Jahu, Guliver pokazuje zametke razumnog ponašanja, on nije tipični Jahu, već nešto drugo od ove vrste. Nedorečenost Guliverove *drugosti* kod Vinima razvija sumnju, oni nisu sigurni šta bi mogle biti konačne konsekvence njegovog dolaska u njihov svet, da li bi taj svet mogao biti modifikovan i na koji način?

Neprijatelj lišen razuma unapred je hendikepiran, zato Vinimi ne provode vreme strahujući od Jahua. Jahui nisu u stanju da naprave plan otpora i suprotstavljanja, da podignu pobunu ili revoluciju, takve pokrete onemogućava njihov tupi egoizam. Suparnik koji poseduje razum, makar to bilo u simboličnim količinama, istinski zabrinjava Vinime. Mada nema nikakvog nagoveštaja o mogućoj zloupotrebi gostoprimstva od strane Gulivera, Vinimi se plaše njegove nepopravljivosti. Jahu je biće po definiciji nesposobno za evoluciju i unapređenje, zaključak se odnosi na pojedince i vrstu u celini:

„Kao razlog su naveli da imam, pored izopačenosti urođene tim životinjama, i izvestan začetak razuma, te postoji bojazan da bih mogao da namamim ostale Jahue u brdovite predele zemlje i odatle noću da s njima silazim i uništavam stoku Vinima, pošto smo po prirodi od roda grabljivaca i mrzimo rad“ (Swift 2002: 357).

Vinimski autizam i predostrožnost odnose se na očuvanje *statusa quo* fikcionalnog sveta koji naseljavaju. *Drugost* Gulivera je strano telo u tom svetu, sitna čestica malignog karaktera čiji uticaj Vinimi žele da preduprede. Svet Vinima ne podrazumeva izuzetak Gulivera, njihovo je mišljenje da on ne može biti prihvaćen ontološki, te da je zbog toga bolje likvidirati ga deontičkom zabranom.

U četvrtoj knjizi prvi put će se dogoditi da Guliveru bude onemogućen boravak u jednom fikcionalnom svetu. Dok su u Liliputu želeli da iskoriste prednosti njegove

veličine, u Brobdingnagu ga smatrali izvorom zabave, a bili mahom indiferentni prema njemu u svim zemljama treće knjige *Putovanja*, Vinimi mu ne dopuštaju ostanak, u njihovom svetu nema mesta za Gulivera. Ironično, zemlja Vinima je jedino mesto na kom Guliver zaista želi da se zadrži, bez obzira na porodicu i domovinu, što njegov konačni povratak čini nevoljnim a njega samog čini mrzovoljnijim i manje naklonjenim ljudskom rodu.

Aksiološki svet: Guliverov polazak na novo putovanje uzrokovan je ukrštanjem nekoliko aksiološko-epistemičkih činova. Prva rečenica u ovom poglavlju predstavlja nepatvoreno i neveselo aksiološko-epistemičko priznanje: „Ostao sam kod kuće sa ženom i decom oko pet meseci i vrlo bih srećno živeo da sam naučio da budem svestan kad mi je dobro“ (*Ibid.*, 293). Učinjeno priznanje Gulivera kvalifikuje kao aksiološkog neznalicu, onog koji ne prepoznaje vlastiti aksiološki interes (dobro, korisno, vredno), odnosno diskvalifikuje sve ranije aksiološke izbore i procene. Naravno, i dalje se upinjemo da o Guliveru govorimo kao o ma kom drugom književnom junaku, što u perspektivi može da pokaže znatne mane.

Na brodu koji se ponovo zove *Avantura* (tako se zvao brod u drugoj knjizi) Guliver je kapetan. Ironijska igra dovodi malopređašnjeg aksiološkog neznalicu u poziciju izrazitih aksioloških izbora; onaj koji nije sposoban da izabere za sebe, sada po nužnosti bira za druge. Guliver napušta svoju „jadnu ženu“, a za prihvatanje uloge kapetana dovoljno mu je to što se „dobro razumevao u navigaciju“ (*Ibid.*). Samo sedam dana po polasku, *Avantura* će naići na brod kapetana Pokoka koji će imati ovakvu sudbinu: „Šesnestog nas je razdvojila bura, i kad sam se vratio u Englesku, čuo sam da je njegova lađa tada potonula, i da se, osim jednoga dečaka, niko nije spasio“ (*Ibid.*). Guliver *en passant* kontemplira o kapetanu Pokoku: „Bio je to pošten čovek i dobar pomorac, ali malo i suviše samouveren, zbog čega je i propao, kao što su propali i mnogi drugi. Da je poslušao moj savet, bio bi sad zdrav i čitav kod kuće sa svojom porodicom kao i ja što sam“ (*Ibid.*). „Savetodavac“ Guliver odmah u narednoj rečenici opisuje gubitke: „Nekoliko ljudi na brodu umre od skorbuta“ (*Ibid.*), zbog čega je primoran da regrutuje nove članove posade. I ovaj se izbor pokazuje kao aksiološki promašaj, pošto su novi članovi posade većinom gusari, organizatori pobune na brodu. Prva žrtva pobune

biće kapetan, Guliver, bez čije loše aksiološke procene pobuna ne bi bila moguća. Ulazak u fiktionalni svet Vinima posredno aktivira Guliver i oni koji su ga kao kapetana angažovali, smatrajući to aksiološki ispravnim i dobrim.

U jednom od razgovora tokom kojih pokušava da gospodaru Vinimu predoči suštinske crte civilizacije kojoj pripada, Guliver će naići na drugačije shvatanje svog napredovanja u pomorskim poslovima: „Ovde se moj gospodar umeša i zapita me kako sam mogao nagovoriti strance iz raznih zemalja da pođu sa mnom posle svih gubitaka koje sam pretrpeo i svih nevolja kroz koje sam prošao“ (*Ibid.*, 316). Eto još jedne potvrde Guliverovog jahuuovskog svojstva; nijedan čovek neće izreći prethodni komentar, neće to učiniti ni Guliverova žena, niti jedan od nekolicine iskusnih kapetana s kojima on saobraća prilikom odlazaka i povrataka, osudu aksiologije sveta u kom Guliver može da prosperira izreći će jedan Vinim. Ta kritika je odsudni dokaz modalnog nesaglasja između sveta ljudi i Vinima, ono što je u jednom prirodno, poželjno i moguće, u drugom se odbacuje s gnušanjem i rezignacijom.

Guliverova naknadna čežnja za ostanom s Vinimima ne može biti protumačena kao element modalnog saglasja zato što je jednostrana. Guliver rezonuje i smatra da je aksiološko modalno saglasje moguće i ostvarivo, te da je on kadar da ujednači svoje interese i moralne stavove s vinimskim. Njegova je vizija modalnog saglasja nedostatna jer ne uzima u obzir odbijanje druge, vinimske strane. Vinimi su u sveopštoj konfrontaciji s Jahuima a Gulivera smatraju tek nešto pitomijim primerkom, ukoliko bi se ostvarilo modalno saglasje to bi označilo premodelovanje čitavog sveta, što Vinimi ni po koju cenu ne žele.

Samodovoljni u sterilnoj „pastoralnoj utopiji“, Vinimi žive lišeni tehnoloških izuma, na vrlo niskom stepenu razvitka. Guliver će se još jednom uključiti u etimološke rasprave, navodeći kako „Reč Vinim u njihovu jeziku označava konja, a etimološko mu je značenje: savršenstvo prirode“ (Swift 2002: 308). Život u skladu s prirodom i razumom (Rawson 2014: 125) dovodi do toga da se Vinimi ne stide golotinje, i da obučenog Gulivera smatraju za pobornika neshvatljive i neopravdane neprirodnosti, čijoj se aksiologiji oni otvoreno suprotstavljaju.

I među Vinimima, u društvu za koje smo rekli da je blisko republikanskom, opstojavaju razlike u socijalnom položaju. Nisu to klasične klasne razlike koje je moguće racionalizovati partikularnom socijalnom osobenošću, već nepovoljno genetsko svojstvo:

„Rekao mi je da među Vinimima belac, dorat i sivač nisu istoga stasa i oblika kao alat, zelenko i vranac, niti su, pak, rođeni s istim duhovnim svojstvima ili sposobnostima da ta svojstva usavrše. Zato oni uvek ostaju sluge, ne težeći da se sparuju van svoje rase, što bi se u ovoj zemlji smatralo čudovišnim i neoprirodnim“ (*Ibid.*, 331).

Ovakvi, naizgled neočekivani aspekti fikcionalnog sveta o kom se Guliver izražava najbiranijim rečima, podstakli su jedan broj autora da o Vinimima iskažu još negativniji sud od onog o Liliputancima. Leo Damroš u svojoj aktuelnoj studiji o Sviftu ubedljivo kritikuje takva gledišta (Damrosch 2013), čime daje doprinos nešto ekstenzivnijoj kritici Kloda Rousona (Claude Rawson), verovatno najvećeg živog poznavaoца Sviftovog dela.

Damroš piše o šoku koji je kod savremenih čitalaca isprovociran surovošću Vinima prema Jahuima (Damrosch 2013: lok.). Današnji čitalac putovanja koji se zgražava nad kastracijom ili dranjem kože Jahua zaboravlja da Vinimi smatraju Jahue životinjama, te ne rade ništa drugo od onoga što ljudi sprovode nad kozama, ovcama, i naravno konjima. Postupanje Vinima stoga ne može biti okarakterisano kao zverstvo ili zločin, a Vinimima ne možemo pridodati atribut nacizma (Rawson 2014: 128). Esenciju crnog humora Rouson uočava u sklonosti čitalaca (ljudi) da u animalnim Jahuima ne vide zveri, kako to rade Vinimi, već sebi srodna bića (*Ibid.*, 127).

Kada Guliverova projekcija o aksiološkom modalnom saglasju i ostanku u zemlji Vinima doživi krah, njegovi planovi se prilagođavaju okolnostima: „Namera mi je bila da, ako je ikako moguće, pronađem neko nenastanjeno ostrvo, dovoljno da mi s mojim radom pruži što mi je za život potrebno“ (Swift 2002: 361). Guliver ovde pledira na robinzonski status, sam prohteva usamljениčki izgon, aksiološki ga pravdajući: „Smatrao bih to za veću sreću nego da postanem predsednik vlade na najuglađenijem dvoru evropskom, tako je za mene bila užasna pomisao da opet živim u društvu i pod vlašću Jahua“ (*Ibid.*). Nema ničega u ostatku teksta *Guliverovih putovanja* što bi nas uverilo da se Sviftov junak okanuo ovakvih ocena, on će se u Englesku vratiti nevoljno, portugalski mornari će morati da primene silu kako bi ga obuzdali i povelili sa sobom, a vreme u

domovini provodiće u duševnom rastrojstvu i mržnji na ljudski rod. Swiftovo nepovoljno mišljenje o Danijelu Defou i njegovom delu s vekovima je poprimilo anegdotske razmere. Netrpeljivost je bila tolika, da je Swift odbijao čak i da napiše Defoovo ime, smatrajući *Robinzona Krusoa* upotrebljivim isključivo u parodijske svrhe i odričući mu svaku vrednost (Rawson 2014: 76). U tom svetlu, jedna od poslednjih Guliverovih odluka ponovo je ismejana od strane autora koji ga je, kako izgleda, posmatrao očima Vinima.

Epistemički svet: I svet Vinima pati od epistemičke samoživosti. Izolovani u svojoj zemlji sa samo jednim jezikom na raspolaganju, Vinimi ne raspolažu saznanjima o drugim civilizacijama, pre dolaska Gulivera nisu upoznali *drugost* osim one koju predstavljaju Jahui. Istorija pojave Jahua u zemlji Vinima nije utemeljena na jasnim dokazima, oni jesu pridošlice a ne autohtoni stanovnici ovih prostora, i vremenom je priča o njihovom dolasku poprimila razmere mita.

Nenaviknuti na *drugost*, a upadljivo nadmoćniji od Jahua, Vinimi sebe smatraju „savršenstvom prirode“ (Swift 2002: 308). Jednostavnost njihove percepcije omogućena je time što su svi negativni ontološki aspekti pripisani Jahuima. Kako su ovi jedina *drugost* poznata Vinimima, Guliverovo četvrto putovanje aktualizuje sartrovsku tezu o drugima kao paklu. Epistemički defekt koji Vinimi ispoljavaju sadržan je u pogrešnom shvatanju sopstvene situacije. Vinimi jesu savršenstvo prirode, ali one koja podrazumeva jedino njih i Jahue, toliko je i liliputanski monarh „radost i užas vasion“ – granice njegovog kosmosa ne dosežu dalje od Blefuskua.

Vinimi su radoznali i zainteresovani za Gulivera, njegova ih fizionomija zanima ne manje od njegove predistorije. Neke njegove komponente ih podsećaju na Jahue i zbog toga izostaje efekat iznenađenja kakav je Guliver priređivao u Brobdingnagu ili Liliputu, dok je njihova pažnja usmerena k razlikama, faktorima koji su ga unapredili i učinili „dobrim Jahuom“.

U komunikaciju s Vinimima Guliver mora da uloži neuporedivo više napora nego ranije, jer im nedostaju znanja o konkretnim pojavnostima koje sačinjavaju svakodnevnicu ljudske vrste:

„Ja sam pošao, kao što sam već pokušao da mu ispričam, iz vrlo daleke zemlje s oko pedeset drugih bića svoje vrste. Putovali smo preko mora u velikom šupljem sudu načinjenom od drveta, većem nego kuća njegove

milosti. (Pri tom mu opišem lađu najboljim izrazima koje sam znao naći, i objasnim, pomoću raširene maramice, kako se brod kreće na vetru.)“ (*Ibid.*, 311).

Daleko veće nedaće upriličene su vinimskim nerazumevanjem apstraktnog pojma laži:

„Sećam se kako je moj gospodar, koji je inače neobično brzo shvatao, teško uspeo da razume šta mislim kad sam u našim čestim razgovorima o prirodi ljudi u drugim delovima sveta imao prilike da spomenem laganje i izvrtanje istine. On je, naime, ovako sudio: jezik je za to da jedan drugog razumemo i da se obavestimo o činjenicama; sad, ako neko kaže stvar koja nije, ti ciljevi su osujećeni, jer se onda zapravo ne može reći da sam ga razumeo, i ne samo što nisam dobio obaveštenje nego sam stavljen u gore stanje no što je neznanje, jer sam naveden da verujem da je nešto crno kad je belo, kratko kad je dugačko“ (*Ibid.*, 312).

Ovome bi trebalo pridodati leksički manjak zbog kog Vinimi uz mnogo naprezanja shvataju na šta se odnose reči kakve su porok, moć, vlast, zakon, rat, kazna (*Ibid.*, 317).

Neskloni duhovitosti i lišeni smisla za humor, Vinimi su nemilosrdni promoteri stoičkog ideala, njihova očekivanja su utilitaristička, oni ne shvataju hedonizam poroka jer nije objašnjen politikom korisnosti. Vinimi su nesumnjivo racionalni, ali „nisu ljudi“ (Downie 1984: 283), i zbog toga Guliver greši kad pomisli da je s njima moguće ostvariti praktični sklad. Vinimskom društvu hiperracionalnosti kao da prethodi u tekstu nezabeleženo potiskivanje emocionalnosti, strastvenosti i naklonosti k imaginativnom.

Obračun sa „stvarima koje nisu“ Vinime predstavlja kao daleke nastavljache i baštinike Platonovih razmišljanja o mestu umetnosti u idealnoj državi. U dijalozima *Fedar* i *Država* Platon će predstaviti koncepciju umetnosti kao iracionalne i bliske stanju pijanstva ili čovekovom snu. Zbog toga Platon nastoji da „protera“ pesništvo iz utopijskog društva koje zastupa, makar to pesništvo bilo monumentalnih razmera, kakvo je Homerovo. O utilitarističkoj funkcionalizaciji poezije kao idealu kome bi trebalo stremiti govori i Guliver, impresioniran pesništvom inače nepismenih Vinima: „Mora se priznati da u pesništvu prevazilaze sve ostale smrtnike. Podesnost njihovih poređenja, i podrobnost i preciznost njihovih opisa zbilja su nedostižni. Stihovi im obiluju figurama, i obično sadrže uzvišene misli o prijateljstvu i dobroti, ili pohvalu pobediocu u trkama i ostalim telesnim vežbama“ (Swift 2002: 350). Karakter vinimske umetnosti izraženo je

prigodan i edukativan, svaku fikcionalizaciju unapred je odstranila netolerantnost prema „onome što nije“, a samim tim i „onome što bi moglo da bude“.

Vinimi obitavaju u sumornom jednodimenzionalnom svetu onoga što jeste, oni apsorbuju utopijski kliše o dosezanju savršenog sveta nakon čijeg usvajanja dalja evolucija nije moguća. Savršeni svet podrazumeva konačnu naučenost, nema više ničega što bi moglo da se sazna, a da će proizvesti veće aksiološko dobro od postojećeg. Utopijski misaoni konstrukti eliminišu istoričnost budućnosti koja je viđena kao permanentna sadašnjost. Kako bi fikcionalnost otelotvorila optiku novog mogućeg, onog što se ne slaže s već stvorenim „najboljim od svih mogućih svetova“, ona mora biti što efikasnije represirana i ugušena. Utopijska epistemologija Vinima iz ovih razloga Gulivera vidi kao narušioca, uljeza kom u njihovom svetu nije mesto.

Aletički svet: Svet Vinima je dvokomponentni mitološki prostor čija su oba činioca natprirodna. Sličnost ovog sveta sa svetom ljudi je aluzivna, a uloge subjekata koji u njemu borave zamenjene su beskompromisnom inverzijom. „Vinimi nisu ljudi“, piše Dauni, „a njihov način života nije nužno idealan za čoveka“ (Downie 1984: 285). Vinimi svakako nisu ljudi, ali nisu ni konji. Atribut *konjstva* im nije pripadajući do kraja; oni izgledaju kao konji, kreću se kao konji, ali se sporazumevaju kao ljudi, sposobni su da organizuju i uredе društvo, da ga upodobе aksiološki i epistemički. Vinimi su, daćemo im neobavezno određenje, konji sa suficitom razuma.

Onoliko koliko Vinimi nalikuju evropskim konjima, Jahui se razlikuju od Evropljana. Jahui, da parafraziramo Daunija, takođe nisu ljudi, oni su Jahui, autonoman fikcionalni identitet, poput Vinima. Svi fikcionalni identiteti koje Guliver na putovanjima sreće razvijaju se u odnosu prema figuri čoveka, ljudskog bića, oni su *mogući* kao manje ili više obimna transformacija pripadnika ljudskog roda ili, kada govorimo o Vinimima, sveta u kome ljudi žive. Specifičnost vinimske zemlje je u tome što se njeni natprirodni stanovnici od Gulivera najviše fiziološki razlikuju.

Guliver ni za trenutak ne dovodi u pitanje aletički svet Vinima. On čak pravi previd koji smo maločas obeležili – za njega su gospodari ove zemlje konji, njegove kasnije simpatije prema evropskim konjima proističu iz tog previda: „Prvi izdatak koji sam učinio bilo je da kupim dva mlada pastuva, koje sam držao u dobroj staji. Posle njih,

moj najveći ljubimac je konjušar; kad osetim od njega miris koji dobija u staji, razvedrim se. Moji me konji sasvim dobro razumeju; s njima razgovaram bar četiri časa dnevno. Za uzdu ili sedlo oni ne znaju; sa mnom i međusobno žive u velikom prijateljstvu“ (Swift 2002: 369).

Kompletna fiktionalna strukturiranost Vinima moguća je u njihovoj zemlji, fiktionalnom identitetu koji bismo mogli da nazovemo „Vinimija“ (Houyhnhmland), u Evropi od tog identiteta preostaje jedino konjska fizionomija. Guliver je u zabuni jer, saglasno sa svim svojim domaćinima, kompleksnost sveta sagledava iz perspektive mnogo skućenijeg civilizacijskog podneblja iz kog dolazi. Konji, u Guliverovom umu, prethode Vinimima, oni su u Evropi dokazano mogući kao biološka konstanta vrste, zbog toga Guliver Vinimima momentalno pripisuje konjstvo. Ovaj postupak neće istom brzinom ponoviti kada su u pitanju analogije između Jahua i Evropljana, što je stvar crnog humora i ironije: Guliver ne prepoznaje čovekolikost Jahua jer, sve do posete poslednjoj zemlji, ne vidi ljudsku vrstu na objektivni način. Iskustvo života u zemlji Vinima izrodiće obrt: „Kad mi padne na um da sam snošajem s jednom ženkom jahuskog roda postao otac nekoliko novih Jahua, obuzmu me krajnji stid, pometnja i užas“ (*Ibid.*).

Vinimi, kao da potvrđuje Guliver, nisu mogući u Evropi, niti u bilo kom delu sveta naseljenom ljudima, jer bi u suprotnom bila sprečena dominacija ljudske/jahuske vrste. Tamo gde su Vinimi na vlasti, jahuskog uticaja u stvarima presudnim po organizovani život nema ni u naznakama. Jahui i ljudi su pripadnici iste vrste, možda se simbolično razlikuju u stepenu degeneracije, ali je suštinski, jahuski sastojak njihovog bića jednak. Ukoliko zamislimo nepoznatog evropskog znatiželjnika željnog da dozna kakav bi bio svet u kom vladaju Jahui, dovoljno je da se osvrne oko sebe. Racionalna vinimska *Ultima Thule* neostvariva je izvan granica „Vinimije“, što je saznanje fatalno po Guliverovo mentalno zdravlje.

Vinimi su, a da o tome ništa ne znaju, usled neobaveštenosti i fokusiranosti isključivo na svoju civilizaciju, uspeali da aktiviraju stoičko društvo. U Evropi prisutan tek u apstraktnim okvirima i teorijskim spekulacijama, stoicizam je bitno određenje inače mitološkog vinimskog sveta. Bez vere, religije, osećanja empatije, žaljenja koje prati smrt, bez brakova iz ljubavi, vinimska civilizacija učinila je stoicizam praktično mogućim i izabrala ga za imanentnu nužnost. Sledeći put desetina ranijih tumača i

komentatora u pokušaju iznalaženja odgovora na pitanje o pravom Sviptovom stavu prema vinimskoj utopiji, Dauni dokazuje kako je autor *Guliverovih putovanja* smatrao stoicizam „vulgarnom greškom“, „nemogućim načinom života i lažnom koncepcijom ljudske psihologije“ (Downie 1984: 285). Ako je Svipt u pravu, vinimska utopija se kosi s hrišćanskom dogmom, pošto prenebregava ljubav kao vrlinu.

Daunijevo obrazloženje nije lako izložiti kritici, ono pokazuje da nijedan od fikcionalnih svetova *Putovanja* ne zadobija Sviptovu punu naklonost, uključujući tu i zemlju Vinima. Svaki od svetova opterećen je defektima koji ga ne čine mestom u kom bi čovek mogao da pronađe istinski ideal za sebe. Pravi primeri humaniteta i etike nalaze se na različitim mestima, kralj u Brobdingnagu, gospodar Munodi u Balnibarbiji, pa čak i kapetan Mendez u ljudskoj/jahuskoj zajednici. Guliverov progres okončava u mizantropskom ludilu, bez konačnog rešenja, sistema ili poverenja koje bi čovek ukazao bilo kojoj od postojećih doktrina. U našem se radu ne bavimo finalnim filozofskim i životnim zaključcima Džonatana Svipta, ali ćemo dati za pravo onim autorima koji poslednje Guliverove reči čitaju kao poslednje što je autor *Guliverovih putovanja* imao da kaže o ovakvom svetu i našem mestu u njemu (Donoghue 1971: 14–15).

4.6. Dodatak: Guliverovo pismo Simpsonu

Tekst *Guliverovih putovanja* završava se narednom, opštepoznatom rečenicom: „Zadržao sam se malo duže na ovoj stvari jer želim da mi društvo jednog engleskog Jahua bude koliko-toliko podnošljivo, zato sada ovde molim sve one koji imaju ma i truna ovog besmislenog poroka da mi ne izlaze na oči“ (Svipt 2002: 376). U srpskom izdanju koje u radu koristimo, smatrajući ga najrelevantnijim postojećim, pismo kapetana Gulivera svome rođaku Simpsonu pisano 1727. godine smešteno je iza navedene rečenice, posle okončanog četvrtog putovanja. U ovakvom položaju pismo dobija funkciju pogovora ili rezimea, što nimalo ne utiče na „prirodnost“ i logiku putopisnog proznog teksta. Knjigu otvara obraćanje izdavača Simpsona čitaocima, a završiće je protagonista i autor, Lemjuel Guliver. Ipak, ne zadržavamo se bezrazložno na Guliverovom pismu, intrigira nas njegov položaj u srpskom izdanju, dijametralno različit od onog u svim modernim izdanjima Sviptovog klasika.

Guliverovo pismo objavljeno je u izdanju *Putovanja* iz 1735. godine (Rawson 2014: 110) i njegovo ustaljeno mesto je odmah iza Simpsonovih uvodnih reči. Ne znamo ništa o namerama priređivača ovog srpskog izdanja, ali su one najlakše objašnjive konvencionalnom logikom pravolinijskog pripovedanja. Veći deo Guliverovog pisma ostaje nejasan čitaocu koji se prvi put nalazi pred Swiftovom knjigom, sva imena, toponimi i aluzije postaju poznati tek po prvom čitanju. Možda se priređivač odlučio za ovakav raspored kako bi čitaocima poštedeo naknadnog čitanja istog teksta, povratka na prve stranice, ne bi li ostvarili smisla celinu knjige, to možemo tek da naslućujemo. Šta god motivisalo priređivača da učini izmeštanje jednog dela teksta na drugo mesto ne može da opravda ovakav postupak, jer takvo izmeštanje ruši matični identitet teksta.

Ako izbegnemo primedbu koju smo učinili, ostajemo s drugom, ne manje važnom. Povod Guliverovog oglašavanja je izgled teksta: „Ne sećam se da sam Vas ovlastio da se ma šta izostavi, a još manje da se nešto umetne“ (Swift 2002: 377). Nezadovoljan Simpsonovim intervencijama (koje je ovaj hrabro priznao u uvodu), Guliver žestoko reaguje, upozoravajući Simpsona da strogo povede računa o narednom izdanju koje bi moralo da bude u duhu izvornog teksta, što je verodostojnije moguće, jer prvo, Simpsonovo izdanje, Guliver nije deontički odobrio. Guliver Simpsona indirektno optužuje za laž, tvrdeći da je „originalni rukopis posle pojave knjige potpuno uništen“ (*Ibid.*, 379), dok Simpson u uvodu kaže da će zainteresovanima na uvid dostaviti Guliverov rukopis (*Ibid.* 66).

U pasusu koji čitamo kao autopoetički, Guliver iznosi tezu da se „manje stara o lepoti stila nego o istinitosti“ (*Ibid.*, 370), što Simpsonov prekršaj čini prestupom protiv prirode dela koje je objavio. Čitalac koji prvo pročita Guliverovo pismo Simpsonu, onako kako to nalažu originalna savremena izdanja *Guliverovih putovanja*, svestan je da knjiga koju čita izneverava Guliverovu nameru, i čitalačka procedura u kojoj učestvuje mora biti iskustvo determinisano neotklonivom skepsom. Poremećaj redosleda delova teksta kakav smo konstatovali u srpskom izdanju *Putovanja* može biti poguban po njenu parodijsku mehaniku, što će biti razrešeno u delovima rada koji slede.

5. Problem referencijalnosti i konteksta u *Guliverovim putovanjima*

5. 1. Igre insistiranja istine

Svoju zbirku priča *Devojčica neobične kose* Dejvid Foster Volas (David Foster Wallace) započinje napomenom:

„Ove priče su stoprocentno plod mašte. Neke od njih projektuju imena *stvarnih* javnih ličnosti na izmišljene likove u izmišljenim okolnostima. Tamo gde se koriste imena korporativnih, medijskih ili javnih ličnosti u ovoj knjizi, namera je da ona samo označe ličnosti, prizore, sadržaj kolektivnih snova; ona ne označavaju stvarne 3-D osobe, žive, mrtve ili nešto treće, niti pretenduju na privatne informacije o njima“ (Volas 2014: 5).

I pored toga što se u svim Volasovim knjigama javlja neskriveno interesovanje za teoriju proze, njegova napomena nema opšte teorijsko dejstvo, ona je kratka i efektna, ali dovoljna da pokrene pitanja referencijalnosti i konteksta u njegovoj knjizi.

Prva rečenica, „Ove priče su stoprocentno plod mašte“ ima i svoju drugu stranu; izgleda da postoje priče koje nisu plod mašte, ili to nisu u celosti. Volas nas uverava da se u njegovim pričama, „plodovima mašte“, javljaju imena stvarnih ličnosti, ona kojima imenujemo istorijske identitete. Letimičan pogled na njegovu knjigu daje mu za pravo; u priči *Lindon* nailazimo na ime Lindona B. Džonsona (Lyndon B. Johnson), trideset i šestog po redu američkog predsednika, rođenog 1908. godine, u gradu Stounvol, država Teksas, umrlog 1973. godine u neposrednoj blizini mesta rođenja. U svakoj iole obimnijoj enciklopediji naići ćemo na mnoštvo informacija o Lindonu B. Džonsonu, a isto se odnosi i na brojne monografije, istorijske publikacije i naučne radove, što je upravo stvar koju Volas napominje. Njega, ako mu je verovati, ne interesuje kompletan istorijski identitet trideset i šestog američkog predsednika, već isključivo njegovo ime. Pošto smo skloni da se složimo s „možda najstarijom idejom o značenju“, po kojoj „jezički simbol *reprezentuje* nešto; na primer, osnova značenja od *Regan* leži u činjenici da reprezentuje dobro znanog bivšeg predsednika Sjedinjenih Država“ (Devitt, Sterelny 2002: 19), jasno je da jezički simboli koje nazivamo istorijskim identitetima reprezentuju neke od delova polja istorijskog fakticiteta.

Nećemo zalaziti u tekst Volasove priče *Lindon*, to je posao koji drugi autori veoma uspešno obavljaju, nego ćemo ispitati Volasovu napomenu u nasumično odabranim okolnostima. Ime „Lindon“, za koje se Volas opredelio, možemo dodeliti bilo kome, recimo fikcionalnom identitetu beskućnika. Izmišljene okolnosti o kojima Volas govori jesu kontekstualna predrasuda, stoga beskućnika Lindona, o njemu govorimo, možemo smestiti u fikcionalni svet u kom vlada zima, te mu je neophodno pronaći topao smeštaj ili prenoćište. Dok traje njegova grozničava potraga, iz nekog od zamislivih izvora dobijamo informaciju da je puno ime našeg fikcionalnog junaka „Lindon B. Džonson“, ni manje ni više. Volas u svojoj napomeni pokušava da zaustavi svaku našu primisao, i poručuje kako bi trebalo da imena, onako kako ih on upotrebljava, „samo označe ličnosti, prizore, sadržaj kolektivnih snova; ona ne označavaju stvarne 3-D osobe, žive, mrtve ili nešto treće, niti pretenduju na privatne informacije o njima“.⁶¹ Međutim, mi smo dobro informisani čitaoci i pri pomenu imena „Lindon B. Džonson“ u nama se aktivira čitavo jedno polje prethodnih predstava čiji je izvor istorijski identitet trideset i šestog američkog predsednika. To se ne bi događalo u ovolikoj meri da se trideset i šesti američki predsednik zvao „Majk Smit“, a u slučaju koji preuzimamo od Volasa naša pažnja trenutno će biti usmerena ka istorijskom identitetu Lindona B. Džonsona. Nije najvažnije, ali mislimo da bi se čak i prosečnom američkom čitaocu ista stvar dogodila pri susretu s imenom „Lindon“, kako Volas naziva svoju priču, jer ovo ime ne poseduje izrazitu frekvenciju kao anglosaksonska imena „Džon“, „Robert“ ili „Džejms“. Rezultat sličan Volasovom dobili bismo ukoliko u prvi plan istaknemo ime sadašnjeg američkog predsednika, četrdeset i četvrtog u nizu.

Daćemo Volasu za pravo i reći da jeste moguće imenovati, kako on to kaže, izmišljeni lik stvarnim imenom, ali će u tom slučaju novonastali identitet morati da preuzme, makar na nivou asocijacije ili predrasude, deo istorijskog identiteta po kom je imenovan. Ako taj, novostvoreni identitet, ponese ime Lindona B. Džonsona, izvesno će se dogoditi izmena čitalačke perspektive, i tekst u kom obitava ovakav fikcionalni

⁶¹ Moguće je, nesumnjivo, govoriti o *privatnim informacijama* kao učešću u ukupnosti referencijalnog izvora ma kog istorijskog identiteta. Savremena filozofija uma, opet, obuzeta je drugim pitanjem: „Ako ne verujemo da Ana Karenjina postoji, zbog čega je žalimo, ili se nadamo, ili priželjkujemo da se izvuče iz njene tragične situacije?“ (Camp 2009: 107) Da se filozofija ranije zapitala o prednostima implementacije fikcije u opseg vlastitog promatranja (Autorka ovog teksta navodi kako je to konačno počelo da se dešava), ne bi se tek sada suočila s postojanjem referencijalne iluzije.

identitet postaće jedan od onih u kojima „moralna, politička, istorijska i filozofska pitanja imaju vodeću ulogu prilikom adekvatnog razumevanja“ (Mikkonen 2009: 19). Volas zaboravlja, ili smišljeno prenebregava, Kripkeovu tezu o imenima kao krutim označiteljima koji označavaju isti predmet kroz sve moguće svetove. Primer fikcionalnog identiteta „Lindon“ upotrebljiv je i kao dokaz Kripkeove teze o pomicanju referencije s izmišljene na stvarnu. Naš fikcionalni beskućnik ni u jednom od mogućih svetova neće postati američki predsednik, ali on s takvim istorijskim identitetom deli isto ime; fikcionalni identitet je imenovan istorijskim, što je postupak čije su posledice neopozive. Opređelićemo se za ne preterano komplikovan primer: čitaocima naše zamišljene priče o beskućniku Lindonu B. Džonsonu čije je političko osećanje neprijateljsko prema istorijskom liku i delu trideset i šestog američkog predsednika mogla bi da prija ovakva fikcionalna situacija u kojoj se našao njegov imenjaka, Volasove napomene u takvim situacijama ne pomažu. Svakako smo i više nego uvereni da je i on to dobro znao, a da je autorska napomena jedna od tipičnih metatekstualnih igara koje je preuzeo od Lorensa Sterna i njegovih dvadesetovekovnih sledbenika Barta (John Barth), Bartelmija (Donald Barthelme) i Kuvera (Robert Coover).

Primer iz Volasove proze takvog je kapaciteta da nam može pomoći pri razrešenju onih pitanja kojima Lubomir Doležel, ali i semantika uopšte, nisu posvetili adekvatnu pažnju. Oštar antimimetički stav Doležela je doveo do toga da odbaci referencijalnost i kontekstualnost, čime je bitno ograničio svoju teoriju i lišio je primenljivosti na tekstove kakvi su Volasova priča *Lindon* i *Guliverova putovanja* Džonatana Svifta. „Odbacivanje referencije i realizma“ Devitt i Sterelny vide kao nasleđe strukturalizma koje će naknadno pronaći svoje mesto u poststrukturalizmu (Devitt, Sterelny 2002: 290–291). Ovo mišljenje se odnosi i na Doležela, imajući u vidu njegove neskrivene strukturalističke početke.⁶² Njegova semantika fikcionalnih svetova ne uočava da izvesna referencijalnost imena „Lindon B. Džonson“ sa sobom donosi specifičnu kontekstualnu crtu, jer neko može biti američki predsednik tek u određenom istorijskom vremenu i političkom

⁶² „Najčudnija i najproblematičnija karakteristika strukturalizma“ za Devitta i Sterelnija jeste „ispuštanje referencije“ (*Ibid.*). Njih dvojica oštro napadaju Sosirove teze poput one da je „jezik sistem čiji su svi termini solidarni i gde vrednost jednog proističe iz istovremenog prisustva drugih“ (Sosir 1977: 188). Devitt i Sterelny smatraju da je za značenje reči *smeđe* „najvažnije to da referira na smeđe stvari“, dok prioriternim vide „*eksternalne* relacije jezika prema nejezičkom svetu“ (Devitt, Sterelny 2002: 293). Neopozivo neslaganje sa strukturalizmom njih dvojica ozvaničavaju kroz stav da „odbacivanje referencije ujedno dovodi do stava da u lingvistici nema mesta za pojam istine“ (*Ibid.*, 296).

mandatu i pod uslovima i pravilima važeće političke proceduralne igre. Izmeštanjem imena „Lindon B. Džonson“ izvan prirodnog konteksta, stvaraju se uslovi za utvrđivanje fikcionalnih svetova satire, kao i parodije. Pokušaćemo da uspostavimo teoriju fikcionalnosti na širim osnovama od Doleželovih, kako bismo kroz određenje funkcije i prirode referencijalnosti i kontekstualnosti dobili na obuhvatnosti i teorijskoj vrednosti.

U odličnoj studiji *Šta je fikcija?*, Žan-Mari Šefer (Jean-Mari Schaeffer) pokušava da izvrši rehabilitaciju mimeze kao tehničkog postupka. Njegova knjiga nije nam od pomoći u potpunosti, pošto zastupa uverenje da je postignuća semantike potrebno zameniti pragmatikom, pre svega onom u interpretaciji Džona Serla. Ipak, ne svi, ali pojedini aspekti Šeferovog tumačenja pojma fikcije, sasvim dovoljan broj, korespondiraju s našim viđenjem i najavljuju one vidove unapređenja Doleželove teorije do kojih nam je posebno stalo.

Šefer polazi od stava kako se „jedino za fikciju može reći da se suprotstavlja stvarnosti“ (Šefer 2001: 8), ali se od ovog mišljenja istovremeno ograđuje. Ono je za njega, a to je i naša teza, uvodno mesto opsežne rasprave o odnosu fikcije i stvarnosti, s tim što naš proklamovani cilj podrazumeva i ispitivanje činjenične i fikcionalne istine, kao posledične ovom odnosu. Treće poglavlje Šeferove knjige, posvećeno pojmu fikcije, donosi priču o nemačkom piscu Volfgangu Hildeshajmeru (Wolfgang Hildesheimer), autoru, između ostalih dela, Mocartove (Wolfgang Amadeus Mozart) biografije, koji je 1981. godine objavio knjigu, takođe biografskog tipa, o engleskom estetičaru i likovnom kritičaru, Ser Endrjuu Marbotu (*Ibid.*, 138). Marbot je, tako stoji u Hildeshajmerovoj knjizi, rođen 1801. godine, dok je 1830. godine izvršio samoubistvo koje se objašnjava na dva načina: prvi je incestuozna veza s majkom, a drugi snažan uticaj Šopenhaurove (Arthur Schopenhauer) pesimističke etike. Za vreme svog kratkog života, Marbot se sreo s nekolicinom velikana epohe kakvi su bili Bajron (George Gordon Byron), Gete, Šeli (Percy Bysshe Shelley) i Delakroa (Ferdinand Victor Eugène Delacroix). I pored oduševljenja publike i kritike još jednim izvrsnim biografskim spisom koji je Hildeshajmer objavio, pokazalo se da je nemački autor svoje čitaoce svesno doveo u zabludu: „Ser Endrju Marbot nikada nije postojao, osim kao mentalna predstava koju je stvorio Hildeshajmer, a rekonstruisao svaki čitalac knjige. Drugim rečima, i pored

žanrovskog određenja koje krasi omot, *Marbot* je izmišljena biografija, fikcionalni tekst“ (*Ibid.*, 139).

Šefer konstatuje četiri sredstva koja su dovela do zablude prilikom recepcije Hildeshajmerove knjige i pored toga što bi svaki čitalac (to je i sam Hildeshajmer isticao u svoju „odbranu“) letimičnim pregledom nekog od enciklopedijskih priručnika shvatio da „stvarnog“ Marbota nikada nije bilo. Sredstva ćemo opisati na najjednostavniji način, u njihovoj osnovnoj funkciji:

- a) Kontekst autoriteta (pošto su ga čitaoci poznavali kao pisca Mocartove biografije, nije bilo razloga da posumnjaju u Hildeshajmera kao Marbotovog biografa)⁶³
- b) Paratekst (celokupan okvir izdanja koji „podražava okvir faktualne biografije“ (*Ibid.*, 149); oznaka žanra kao podnaslov, ikonografija, reprodukcije slika, indeks imena)⁶⁴
- c) Formalni mimezis (pripovedač se nalazi u položaju biografa, psihološko zaključivanje se izvodi na osnovu svima dostupnih podataka, upotreba citata, pisama i izjava koje se pripisuju stvarnim autorima)
- d) Prodiranje fikcionalnog sveta u istorijski (susreti Marbota s istorijskim identitetima, ispričani događaji nadovezuju se na istorijski svet: opisi i tumačenja slika, razmišljanja o muzici)

Šefer smatra kako Hildeshajmerova knjiga ne može da funkcioniše kao fikcija: „Pošto je preneglasio mimetičku komponentu, Hildeshajmer je stvorio priču koja je počela da funkcioniše kao faktualna“ (*Ibid.*, 148). Nesvakidašnji Hildeshajmerov slučaj Šefer će rešavati u pragmatičkom okviru, delimično kritikujući Dorit Kon i njeno insistiranje na „dovođenju do maksimuma formalnog mimezisa“ (*Ibid.*, 148). Formalni

⁶³ Opisujući kontekst autoriteta, Šefer daje doprinos našem malopredašnjem kratkom osvrtu na imenovanje fikcionalnih identiteta kod Dejvida Foster Volasa: „Zaista, sama pojava ličnog imena navodi čitaoca na mišljenje da je ta ličnost postojala: samo eksplicitna odlika fikcionalnosti može, ako ne sprečiti ovu projekciju, koja mi se čini neodvojivom od same upotrebe ličnih imena, onda barem ograničiti polje njene suvislosti tako da se dotično lično ime ne može pomešati sa imenima koja označavaju ličnosti za koje (sa pravom ili bez razloga) pretpostavljamo da zaista postoje“ (*Ibid.*, 142). Šefer, na žalost, ne govori o Volasovoj situaciji pri kojoj fikcionalni identitet preuzima ime istorijskog.

⁶⁴ U indeksu imena nalaze se kako istorijski, tako i fikcionalni identiteti. Šefer ovakvo postupanje vidi kao prodor fikcionalnog sveta u istorijski: „Istorijske ličnosti koje stupaju u interakciju sa fiktivnim vrše radnje koje nisu mogle vršiti u *stvarnom životu*, jer ih one povezuju sa izmišljenim ličnostima. Ovim su one fikcionalizovane. Međutim, kako njihova lična imena, pored toga, ostaju vezana za stvarne ličnosti, one predstavljaju šav između istorijskog i fiktivnog sveta“ (*Ibid.*, 144).

mimezis, nastavlja Šefer, „omogućava priči da funkcioniše kao obmana“, ali „nije mimezis ono što je sprečava da funkcioniše kao fikcija“ pošto ga je „Hildeshajmer proširio do pragmatičkog okvira svoga dela“ (*Ibid.*). Umesto u mimezisu, Šefer rešenje vidi u paratekstu.

Kako smo prethodno utvrdili, postoje znatne razlike između *Memoara kapetana Džona Krajtona* i *Guliverovih putovanja*. U *Memoarima* nema elemenata satire niti parodije, kao ni fantastičkih eskapada kojima *Guliverova putovanja* obiluju. Realizam Krajtonovih *Memoara* netipičan je za Svifta i jednim svojim delom doseže do granica naturalizma. Žan-Mari Šefer nas je obavestio o istoriji zablude do koje je došlo prilikom recepcije knjige *Marbot* Wolfganga Hildeshajmera. Ta je zabluda bila kolektivnih razmera, u njoj su saučestvovali kritičari, prevodioci, ali i čitaoci, svi u dubokom uverenju da je Hildeshajmerovo delo biografija. Pisac pogovora za jedino srpsko izdanje *Memoara kapetana Džona Krajtona* bio je Tihomir Vučković. Previd koji je Vučković napravio pronašli smo u narednoj rečenici: „Kapetan Krajton, koga ćemo upoznati u ovoj knjizi, izmišljena je ličnost“ (Vučković u Svift 1969: 133). Greška je ozbiljna, čime god bila izazvana (najuverljivije zvuči pomisao da je reč o čudnom slučaju neobaveštenosti), jer počiva na bazi konteksta autoriteta: kako da ne poverujemo piscu pogovora koji je univerzitetski profesor i autoritet u pojedinim oblastima, čije smo kritičke tekstove često čitali? Kapetan Džon Krajton je istorijski identitet i nema potrebe da još jednom iznosimo osnovne podatke iz njegovog životopisa. Kakvi su efekti Vučkovićeve neobaveštenosti?

Kada tvrdi da je Džon Krajton izmišljena ličnost/fikcionalni identitet, Vučković indirektno odgovara na Kvajnovu pitanje „o onome čega ima“ (Kvajn 2007: 207) rečima Donalda Dejvidsona: „Možemo da zamislimo beskonačne opise stanja stvari – maksimalno konzistentne opise – koji ne opisuju naš svet“ (Dejvidson 1995: 135). Pošto identitet „Džon Krajton“ jeste istorijski, ne postavlja se pitanje njegove istinitosti. Ne možemo propustiti da, pre samog postupka, konstatujemo kako je Svift jedan od onih autora koji u svojoj prozi insistiraju na istini kao pojmovnosti. Ta, insistirana istina, javlja se na više mesta u *Memoarima kapetana Džona Krajtona*, tekstu koji po razumevanje Sviftove poetike nije od presudnog značaja. U priči o kapetanu Krajtonu, brutalnom škotskom lovcu na jeretike iz vremena Čarlsa II i Džejmisa II, prvi vidljivi narator jeste štampar. On posreduje priču o nastanku teksta, te svedoči kako je Džonatan Svift pristao

da uredi memoare nedovoljno talentovanog i loše obrazovanog kapetana, pod uslovom da mu ovaj ispriča „šta se uistinu [genuine] zbilo“ (Swift 1969: 5). Naredni narator i uvodničar, niko drugi do Džonatan Svift, pojašnjava suštinu memoara: „Mi s uživanjem čitamo memoare mnogog pisca čije nam stranačko opredeljenje nije po volji, samo ako su pisani neizveštačeno i verodostojno [with truth]“ (*Ibid.*, 6). Kapetan je navodio, tvrdi *taj* Svift (zapisničar), isključivo ono što je „istinito“ [believe to be true] (*Ibid.*), „njegova nenakićena pripovest ispravlja mnogo netačna mesta“ [corrects many mistaken passages], a memoari su „iskazani na način koliko neusiljen toliko i uverljiv“ [with equal appearance to truth] (*Ibid.*, 7). Kapetan-pripovedač od svog rada želi da „hotimično ne omaši u pogledu istine“ [if I never willfully fail in point of truth] (*Ibid.*, 9).

Nakon kratkog bavljenja *Memoarima kapetana Džona Krajtona*, ne možemo a da se ne zapitamo odakle ovoliko *istine* na prvih nekoliko stranica teksta? Fikcija, onako kako je određuje Riker iz *mimesis II* vizure, jeste „antonim za pretenziju istorijske priče na istinitost“ (Riker 1993: 87). Da bi uopšte prihvatio zapisivanje Krajtonovih memoara, zapisničar i narator Svift insistira na njihovoj istinitosti. Označićemo to kao prvu igru insistiranja kroz formulu: memoari *jesu*, ako i samo ako su istina.⁶⁵ Istina memoara je njihov vrhunski kvalitet, bez istine memoari *nisu*. Memoari, ako sledimo Rikerovu misao, nisu fikcija, oni pretenduju na činjeničnu istinitost, poput biografije o kojoj je pisao Šefer. Kapetan je istorijski identitet iz čije istoričnosti sledi da *Memoari kapetana Džona Krajtona* jesu memoari, on je centralna pretpostavka istine koja bi ih činila memoarima. Da je Vučković bio u pravu, Swiftov tekst bi ostao *pseudo*-istina, a prva igra insistiranja ne bi bila ništa više od igre.

Druga igra insistiranja bila bi ona koja ukazuje na vezu između verodostojnosti i uživanja: uživanje *jeste*, ako i samo ako je istina. „Stranačko opredeljenje pisca koje nam nije po volji“ dvosmerno određuje sadržinsku dimenziju iskaza, ali i pozicioniranost autora unutar sfere socijalnog. Istina memoara sa sobom nosi korist uživanja, ona je preostali utilitarni kvalitet koji nadrađa ostale segmente memoarskog teksta. Uživanje od istine neizostavno je blisko moralističkom suprotstavljanju ne-istini i nalazi službu svakom tekstu. Pošto su Krajtonovi memoari istina posredovana kapetanovim istorijskim identitetom, u recepciju je uključeno uživanje od istine.

⁶⁵ Iza ove igre krije se i imperativ Swiftove moralnosti: Svift ne želi da učestvuje u zapisivanju ne-istine.

„Ispravljanje netačnih mesta“ funkcionalizuje memoarsku istinu, te treća igra insistiranja glasi: tačno (ispravno) *jeste*, ako i samo ako je istina. Ova igra je najznačajnija, i kroz nju je Swiftov postupak dekonstruisan do ogoljenosti. Ukoliko Krajtonovi memoari nisu istina, oni su „netačno mesto“ i da bi postali istina potrebno bi bilo ponovo ih napisati. Konvencija od memoara traži da prikazuju ono što *jeste*, umesto onog što *nije*.

Potrebno je da pregledno sistematizujemo sve igre insistiranja istine o kojima smo do sada govorili. Volas, na prvi pogled, insistira istinu fikcionalnosti svojih priča. One su „plod mašte“ i pored odabranog sistema imenovanja koji podrazumeva preuzimanje imena istorijskih identiteta i dodeljivanje tih imena fikcionalnim identitetima. Uzmemo li Volasovu napomenu u razmatranje bez distance, ovaj autor će nam izgledati dosta naivno pošto pretpostavlja da preduzeti sistem imenovanja fikcionalnih identiteta ne ostavlja referencijalne i kontekstualne tragove. Čitalački oprez i distanca čine da Volasovu prozu vidimo kao teško opterećenu metatekstom i ironijom; Volas insistira na nečemu za šta izuzetno dobro zna da nije tačno.

Hildeshajmer, čijom „biografijom“ *Marbot* se bavi Žan-Mari Šefer, je „prenaglasio mimetičku komponentu“, te tako „stvorio priču koja je počela da funkcioniše kao faktualna“. Hildeshajmerova priča takođe je „plod mašte“, ali je njena istinitost toliko snažno i vešto insistirana, da je recepcijski efekat dospeo u nesklad prema autorskoj nameri. Kada uporedimo četiri sredstva prenašavanja mimetičke komponente koja koristi Hildeshajmer s napomenom Dejvida Fostera Volasa, primećujemo nekoliko sličnosti i razlikovanja. Volas se, poput Hildeshajmera, oslanja na kontekst autoriteta, što čini svaki autor koji se služi napomenama, uputstvima za lakši prolazak kroz tekst i njegovo ispravno čitanje. Hildeshajmerov autoritet ustanovljen je prethodnom biografijom koju je napisao, a čiji je protagonist genijalni kompozitor Wolfgang Amadeus Mocart. Mocartova biografija *jeste* biografija i čitaoci *Marbota* su olako, pokazaće se, pretpostavili istu žanrovsku odrednicu nakon što im je ona i sugerisana s korica Hildeshajmerove knjige. Važno je ponoviti da se Hildeshajmer naknadno odricao namere da izazove nastalu zabunu, što sigurno nije uticalo na kasniji povratak bezuslovnog poverenja u njegov pripovedački autoritet. Po okončanju zablude koju je *Marbot* izazvao, Hildeshajmer je morao steći auru autoriteta kom ne bi trebalo do

kraja verovati. Poznavaoци opusa Dejvida Fostera Volasa znaju da kontekst autoriteta ovog autora takođe zahteva obazrivost primerenu jednom učeniku Lorensa Sterna. Usled delovanja četiri Hildeshajemerova sredstva, *Marbotu* je pripisan atribut „priče koja nije plod mašte“. Volasova napomena bi da nas anestetizira, učini neosetljivim na efekte formalnog mimezisa uzrokovanog sistemom imenovanja fikcionalnih identiteta, tačnije, ona kao da je u dosluhu s čitalačkom neukošću i kao da joj povlađuje. Nasuprot prodiranju fikcionalnog sveta u istorijski (*Marbot*), u Volasovoj zbirci priča izvršen je prodor istorijskog u fikcionalno.

5. 2. Odnosi činjeničnog i fikcionalnog

Prilikom pisanja *Memoara kapetana Džona Krajtona* obrazovana je veza između matičnog identiteta ovog teksta koji je fikcionalan (roman) i istorijskog identiteta kapetana Krajtona kao generatora činjenične istinitosti priče. Poput biografije, memoari iskazuju žanrovsku pretenziju istinitosti i u to načelno ne bi trebalo sumnjati. Vučkovićevu grešku, pored neobaveštenosti koju smo mu možda i nepravedeno pripisali, naslućujemo u njegovom nepoverenju u kontekst autoriteta Džonatana Svifta kao pripovedača, jer su u njegovom najvažnijem delu, *Guliverovim putovanjima*, izigrane žanrovske konvencije putopisa, a slično se dešava i u ostalim tekstovima ovog autora, po tom maniru ga ne razlikujemo od Sterna ili Volasa, naprotiv. Izuzetak koji Svift pravi u Krajtonovim *Memoarima* učinjen je u korist žanra istorijskog romana.

Vučkovićevu grešku vidimo u drugačijim okvirima nakon Šeferove definicije istorijskog romana: „Žanr istorijskog romana sastoji se u stvari u fikcionalizaciji istorijskih ličnosti“ (Šefer 2001: 146). Da pođemo od određenja kapetana Džona Krajtona kao istorijske ličnosti/istorijskog identiteta. Nagovestili smo kako nije teško informisati se o istorijskom identitetu Lindona B. Džonsona, jednog u nizu predsednika Sjedinjenih Američkih Država. Kapetan Krajton je istorijski identitet znatno nižeg ranga, njegova se istorijska uloga i značaj ne mogu porediti s Džonsonovim. Jedino što statusno izjednačava Džonsona i Krajtona jeste njihova utemeljenost u istoriju; obojica su činjenično istiniti.

Kako se dogodilo da Krajtonovi memoari izgube jedinstvenu memoarsku komponentu i postanu roman? Kapetan Džon Krajton je, čitamo u Sviftovom tekstu, svoje doživljaje „u vidu beležaka stavljao na hartiju“ (Swift 1969: 5). Pošto se kapetan požali da niko osim njega ne može da protumači pomenute beleške, Svift se dobronamerno ponudi da tekst sredi i pripremi za štampanje: „Ne prođe mnogo, a kapetan svrati do dekana sa svojim hartijama i ispripleva mu mnoge doživljaje, koje dekan bejaše dobar da sredi po vremenu kako su se zbili, da im ispravi stil, i da od njih sklopi tanku knjižicu, kojoj dade ime *Memoari kapetana Džona Krajtona*“ (*Ibid.*). Nevešt i nesposoban da sam napiše svoje memoare, kapetan Krajton prepušta Džonatanu Sviftu da obavi taj posao, imajući poverenja u njega. Tako se dogodilo da je Svift pišući *Memoare* ostvario dve dobiti: fikcionalizovao je istorijski identitet Džona Krajtona za račun žanrovskog obrasca istorijskog romana, ali je u isti mah promenio rang ovom istorijskom identitetu. Da Džonatan Svift nije napisao ovu knjigu, istorijski identitet Džona Krajtona bio bi tek jedan od stotina hiljada takvih identiteta koji naseljavaju opskurne istorijske hronike i nedovoljno proučene istorijske arhive.

Kontekst autoriteta Džonatanu Svifta kada su u pitanju *Memoari kapetana Džona Krajtona* ne može biti sporan, usled istorijske zasnovanosti Krajtonovog identiteta. Osnovna paratekstualna oznaka vidljiva je već u naslovu (kod Hildeshajmera smo govorili o podnaslovu) i ona je, uslovno rečeno, realizovana tekstem. Uslovnost dolazi od toga što o memoarima kapetana Krajtona znamo da su posredovani rukom Džonatanu Svifta, na njihovoj istini je intervenisano, ali nemamo načina da razlučimo Sviftov udeo u tekstu. Prisiljeni smo da verujemo Sviftu, kao što Svift veruje Krajtonu. Kapetan je, saznali smo, pravio „beleške“, on ne poseduje nikakve dokumente niti materijalne dokaze koji bi potvrdili ono što priča u memoarske svrhe. S aspekta formalnog mimezisa, Krajtonovi *Memoari* predstavljaju ozbiljan teorijski problem. Kapetan nije funkcionalno nepismen, da jeste Džonatan Svift bi bio prinuđen da zapisuje ono što Krajton diktira.⁶⁶ Ovako, Svift zapisuje ono što Krajton govori, ali „ispravlja stil“ kojim se kapetan služi. Dobra je prilika da se vratimo kritici Doleželove teorije fikcionalnosti koju je formulisao Kornelije Kvas u radu „Činjenična istina i istina fikcije“. Doležel je, kako ga Kvas

⁶⁶ Nepismenost ovde nije isključivi kriterijum. Sofija Andrejevna, Tolstojeva supruga, ili Beket u ulozi sekretara oslepeleg Džojasa to dobro pokazuju.

razume, svoju teoriju izgradio na tematskom kriterijumu, stoga razlika između istorije i književnosti nije u onome „kako (formalni kriterij) nešto predstavljaju, već šta predstavljaju (tematski kriterij)“ (Kvas 2012: 37). Budući da Sviftovi *Memoari* predstavljaju stvarnost koja se dogodila, morali bismo da ih označimo kao istorijski tekst, a to bi demantovalo naše viđenje ove knjige kao istorijskog romana, koji je pre svega fikcionalan. Ovoj ćemo se nedaći ubrzo vratiti.

U Krajtonovoj pripovesti o onome što se „uistinu zbilo“, postoje i ovakve rečenice: „Na kraljevoj strani izgubiše život samo dvojica, gospodin Endrju Ker iz Klaversove čete i neki Mkejb, dragon iz čete kapetana Stjuarta, u kojoj ja bejah poručnik“ (Swift 1969: 31). Izdvajamo četiri identiteta: „Endrju Ker“, „Klavers“, „Mkejb“ i „kapetan Stjuart“. Trebalo bi da su sva četiri identiteta, uz Krajtona, istorijski identiteti, kontakt između njih zaista se istorijski odigrao. Ali, dok postoje izvori koji činjenično potvrđuju istorijski identitet kapetana Džona Krajtona, nema takvih izvora za identitet koji je imenovan sa „Mkejb“. Kada istorijski identitet „Džon Krajton“ ne bi činjenično posredovao „Mkejba“, ovo bi ime ostalo zauvek nepoznato bilo kojoj istorijskoj hronici.⁶⁷ *Memoari* nisu istorijska hronika, to niko i nikada nije dovodio u pitanje, do takve pomisli došli smo tek nakon aplikacije teorije fikcionalne semantike Lubomira Doležela na Sviftov tekst. *Memoari* nisu čak ni memoari u punom pojmovnom smislu, pošto je njihov izvor odlučio da posreduje tekst, da dopusti njegovu fikcionalizaciju. Rečenica koju smo malopre naveli nije zapisana od strane kapetana Džona Krajtona, mi ne znamo ni da li je ona izrečena u obliku sličnom ovom koji danas imamo pred sobom. Nju je zapisao Džonatan Svift, što otvara nove dileme i preispitivanja.

Džonatan Svift se nije opredelio za perspektivu sveznajućeg pripovedača, iako je lako mogao to da uradi; pošto se kapetan Krajton obavezao na strogo poštovanje istinitosti, na Sviftu je bilo da ga uredno dokumentuje. Ono što Svift čini jeste stvaranje istorijskih fikcionalnih memoara. Pojam, u ponešto izmenjenom vidu, preuzimamo iz Šeferove studije, a on ga izvorno pripisuje Dorit Kon (Šefer 2001: 147). Glavna odlika istorijske fikcionalne biografije jeste „život neke ličnosti ispričan jasno fikcionalnim diskursom“ (*Ibid.*). Jedina izmena u ovoj definiciji mogla bi se odnositi na perspektivu

⁶⁷ I Krajton (ukoliko je to zaista on) Mkejba označava sa „neki Mkejb“.

pripovedača koji bi, po diktatu memoarskog žanra, morao da zauzme poziciju prvog lica, što se u *Memoarima kapetana Džona Krajtona* izvesno dešava od početka:

„Kako moj pređašnji život beše skopčan s nekim događajima i zgodama koji nisu baš uobičajeni za ljude moje samotničke i povučene naravi, ja ih (možda pobuđen glagoljivošću svojstvenom starosti) bez mnogo ustručavanja i često kazivah nekolikim uzoritim vitezovima koji činjahu čast da budu moji prijatelji, a nekolicina njih i moji dobrotvori“ (Swift 1969: 9).

Fikcionalni svet koji nazivamo istorijski fikcionalni memoari očigledno nije odrediv uz pomoć Doleželovog tematskog kriterijuma, jer direktno zavisi od saobraćanja grupe istorijskih identiteta koji, to Doležel takođe previđa, sa sobom donose nedvosmislen istorijski kontekst. Možemo, uz bitne ograde, da potvrdimo istoričnost sveta *Memoari kapetana Džona Krajtona*, ali je ta istoričnost fikcionalizovana. Zbog toga „Mkejb“ može da bude i „neki Mkejb“, mada istoričnost i činjenična istina ne poznaju takvu instancu neodređenosti, po kojoj je „neki Mkejb“ isto što i „nekakav Sisoj Pafnučević i Makdonaljd Karlovič, za koje se nikad čulo nije“ (Gogolj 1970: 209).

Najavili smo, na kraju prethodnog poglavlja, da ćemo objasniti kako dolazi do fikcionalizacije istorije i izgleda da za to nema boljeg trenutka od ovog. Kornelije Kvas pravda razliku između istorijskog (dokumentarnog) i književnog diskursa, na taj se način suprotstavljajući teoretičarima postmoderne (Bart, Vajt). Ova razlika za njega nije tematska, kako je vidi Lubomir Doležel, nego je možemo uočiti na nivou dve funkcije jezika: referencijalne i poetske. Kvas poseže za podelom jezičkih funkcija koju je izvršio Roman Jakobson. Ruski teoretičar prvo nagoveštava bliskost emocionalnog i pesničkog jezika: „U emocionalnom i pesničkom jeziku pojmovi (kako fonetski tako i semantički) koncentrišu na sebe veću pažnju, tešnija je i intimnija veza između glasovne i semantičke strane, i jezik je stoga revolucionarniji – pošto se uobičajene kontigentne asocijacije potiskuju u drugi plan“ (Jakobson u Petrov 1970: 101). Ovim se „iscrpljuje srodnost emocionalnog i pesničkog jezika“ jer poezijom „koja nije ništa drugo do izjašnjavanje sa usmerenošću na izraz, upravljaju, da tako kažemo, imanentni zakoni; funkcija komunikacije, svojstvena kako praktičnom tako i emocionalnom jeziku, ovde se svodi na minimum“ (*Ibid.*). Čuvenoj rečenici Romana Jakobsona da je „poezija jezik u njegovoj estetskoj funkciji“ sledi ona o predmetu nauke o literaturi koji „nije literatura nego

literarnost“ (*Ibid.*, 102). Jakobson uslovljava budućnost nauke o književnosti pojmom „književni postupak“, kao elementarno njeno pitanje vidi „pitanje opravdanosti primene književnog postupka“ (*Ibid.*). Jakobsonove ideje Kvas sažima i precizira:

„Referencijalna funkcija jezika dominantna je kada je cilj pošiljaoca poruke saopštavanje činjenica vanjezičke stvarnosti; reči tada gube svoju autonomnu vrednost i postaju sredstvo označavanja referenta koji pripada nekom vanjezičkom kontekstu. Poetska funkcija jezika dominantna je kada je cilj poruka sama; tada postoji usmerenost na samu poruku, referent je jezički, a između elemenata pesničkog teksta uspostavljaju se odnosi ekvivalentnosti“ (Kvas 2012: 39).

Poststrukturalisti nisu u pravu jer previđaju ulogu funkcija jezika dok izjednačavaju istorijski i književni diskurs:

„Zbog dominacije referencijalne funkcije jezika historiografski tekst nikada ne može dostići onaj stepen jezičke organizovanosti na različitim nivoima jezika (fonološkoj, morfološkoj, sintaksičkoj, semantičkoj, tekstualnoj) kao što to može pesnički i književni tekst“ (*Ibid.*).

Primenu svoje zamisli Kvas nalazi u okvirima Tolstojeve proze, gde razlikuje „istorijski sloj i formalnu, umetničku strukturu“ (*Ibid.*). Naša je obaveza da Kvasove kriterijume ispitamo na Sviftovom tekstu tako da, za sada, nećemo odstupati od *Memoara kapetana Džona Krajtona*. „Iskaze istorijskih ličnosti Tolstoj deformiše i oneobičava, ubacujući svoje komentare, i tako na nov način organizuje jezičku istorijsku građu“ (*Ibid.*, 40). Ovaj uslov smo predupredili nešto ranije; čitav tekst *Memoara* je iskaz istorijske ličnosti, odnosno istorijskog identiteta kapetana Džona Krajtona. Krajtonov iskaz je deformisan od strane Džonatana Svifta:

„Ne prođe mnogo, a kapetan svrati do dekana sa svojim hartijama i isripoveda mu mnoge doživljaje, koje dekan bejaše dobar da sredi po vremenu kako su se zbili, da im ispravi stil, i da od njih sklopi tanku knjižicu, kojoj dade ime *Memoari kapetana Džona Krajtona*“ (Svift 1969: 5).

Ne moramo mnogo da lutamo kako bismo pronašli i prepoznali tačke oneobičavanja u Sviftovom/Krajtonovom tekstu. U uvodnom pasusu *Memoara* kapetan navodi kako je često bio u prilici da svojim prijateljima i poznanicima priča događaje iz svog burnog života:

„Ove osobe izjavljivahu da ih moja povest toliko razgaljuje da više puta izraziše želju da je sredim i predam svetu, jer verovahu da bi takav spis,

mnozinom zgoda, ako bi bio napisan jednostavnim nenategnutim stilom, mogao makar malo da razbije brige nepristrasnom čitaocu, da bi kao valjan uzor mogao poslužiti onima koji se žele strogo pridržavati svojih obaveza i rukovodnih načela, i da bi mogao poslužiti da se moj ugled odbrani u Škotskoj, gde me dobro znaju, jer ta kraljevina beše prevashodna pozornica na kojoj se zbivahu moja dela, a tamo me jedna zatucana buntovnička stranka prikazuje kao progonitelja svetih ljudi i krvopiju“ (*Ibid.*, 9).

Čak i ako zanemarimo visokoparni i pretenciozni manir koji odaje dobro poznavanje izvesnih pripovednih konvencija i moda vremena, što kapetanu svakako nije moglo da bude poznato, najupadljivija je primedba o jednostavnom stilu [plain style] koji je decenijama bio narativni imperativ Džonatana Svifta. Neočekivano bavljenje stilistikom neobrazovanog i siromašnog kapetana, uz kasniju parafrazu iz Plutarha koju on navodno čini uverava nas u deformaciju o kojoj Kvas piše, a koja je delo Džonatana Svifta.

Kao potpora istorijske istinitosti Sviftovih *Memoara* u tekstu se javlja „Štampareva najava“. U ovom delu teksta opisani su „događaji stvarnosti preko referencijalne funkcije jezika usmerene na neki vanjezički kontekst“ (Kvas 2012: 24). Na osnovu „Najave“ doznajemo o istoričnosti susreta između Džonatana Svifta i Džona Krajtona, te njihovoj zajedničkoj odluci o zapisivanju *Memoara*. Istorijski identiteti ove dvojice posreduju sve ostale identitete u matičnom identitetu teksta, kao i njegovu kontekstualnost.

Kvas dalje tvrdi da su verovatnost i verodostojnost događaja u romanu *Ana Karenjina* omogućene njegovom „umetničkom konstrukcijom, a ne zato što se nešto slično dogodilo Tolstoju“ (*Ibid.*, 48). Dajemo daleko jednostavniji primer iz *Memoara kapetana Džona Krajtona*; jednostavnost ovog primera koji dokazuje Kvasovu tezu uzrokovana je time što *Ana Karenjina* nije istorijski roman:

„Moj praded, Aleksandar Krajton, iz doma Damfrijevih u Škotskoj, pošto u zavadi između Maksvelovih i Džonstonovih (poglavar Džonstonovih beše lord Džonston, praded sadašnjeg markiza od Anandejla) stade na stranu ovih drugih, i kako usmrti nekolicinu Maksvelovih, beše prinuđen da izbegne u Irsku, gde se nastani blizu Kinarda, pokrajine koja onda beše šumovita, a danas se zove Kalidon: ali posle godinu-dve nekolicini prijatelji i rođaci onih Maksvela koji u kavzi behu izginuli dođoše u Irsku da uzmu krv, sačekajmo moga pradedu u jednoj šumi i iz busije ga na mestu ustrelimo kad iđe u crkvu“ (Swift 1969: 10–11).

Da bi pronašao činjeničnu osnovu odabrane epizode iz *Ane Karenjine*, koja je apsolutno irelevantna po umetničku konstrukciju romana, Kvas je bio prinuđen da se posluži dokumentarnom građom, konkretno *Dnevnikom* Sofije Tolstoj. Da *Dnevnika* nije bilo, nikada ne bismo doznali o istoričnosti odabrane epizode. Onog časa kada smo označili kapetana Krajtona kao istorijski identitet, nama se ukazuje da je istoričnost konteksta prirođena tekstu *Memoara* i bez većih problema se možemo osvedočiti o tome koliko je Swift i Krajton poštuju; u tome je prednost istorijskog romana za naše istraživanje nad onim koji nema istorijsku pretenziju.

Ako nam priča o Krajtonovom pradedi služi za proveru istorijske istinitosti, tada smo zainteresovani jedino za jezik u referencijalnoj funkciji, jer se pitamo o vanjezičkom kontekstu. Međutim, *Memoari kapetana Džona Krajtona* su istorijski fiktionalni memoari, njihova istoričnost je fiktionalizovana uz pomoć poetizacije jezika. Zbog toga smo sposobni da iz odlomka o kapetanovom pradedi dobijemo anticipirajući uvid u ratoborni i beskompromisni psihološki profil njegovog potomka, njegovu sklonost da raspre razrešava nasiljem, ali i običajnu normu krvne osвете koja je deo kontekstualnosti romana.

Kvas završava svoj rad zapažanjem o *otvorenoj granici* „između dokumentarnog i umetničkog sveta, jer je pisac iskoristio događaj iz stvarnog života kao građu za jednu od ključnih scena svog romana“ (Kvas 2012: 48). Kvas ovim potvrđuje da se nije u potpunosti odrekao postignuća Doleželove semantike fiktionalnih svetova koja i sama insistira na *otvorenoj granici*: „On uspostavlja staru opoziciju između istorijskog i fiktionalnog diskursa kao dva tipa mogućih svetova, između kojih postoje razlike, ali i paralele, međuzavisnosti, i neka vrsta otvorene granice“ (*Ibid.*, 35). Česta prelaženja zamišljene granice koja odvaja istorijski i fiktionalni diskurs jesu preovlađujuća odlika fiktionalnih svetova satire Džonatana Swifta, kojima ćemo posvetiti naredne stranice rada.

5. 3. Fikcionalni svetovi satire u *Guliverovim putovanjima* Džonatana Svifta

Ne možemo započeti ovaj segment rada bez teorijskog osvrt na fenomen satire. Satirični književni tekst počiva na nameri da ljudsko društvo i ljudsku prirodu podvrgne kritici uz bitno učešće ruganja i humora. Prinučeni smo da se zaustavimo na prvom koraku, jer nam ovakvo definisanje pojma dopušta proširenje u skladu s teorijskim stavovima koje smo do sada izneli. Fikcionalni svetovi satire nastaju tendenciozno, oni žele da intervenišu u prostoru stvarnosti i ta je veza, kako vidimo, neizbežna. Preduslovi fikcionalnih svetova satire su „društvo“ ili „ljudska priroda“, pojmovi koji postoje činjenično, izvan svake fikcionalnosti, nimalo ne zaviseći od nje. Satira je fikcionalna reakcija na činjeničnu situaciju, lokalnog ili univerzalnog tipa. Ispitaćemo da li ovo tumačenje odgovara ranije izvedenoj konstrukciji prodora fikcionalnog u istorijsko ili je obrnuto.

Ne postoji žanr za koji možemo da kažemo kako je inherentno satiričan. Fikcionalni svet satire može biti formulisan kroz bilo koji žanrovski obrazac, a čak i u slučaju pripovedane fikcionalnosti ne govorimo o stavu pripovedača, koliko god ih u tom svetu bilo, već o stavu pisca, odnosno autora, onog ko pripada stvarnosti.⁶⁸ Da bi satira bila uspešna mora doći do usaglašavanja političkih, etičkih ili ideoloških stavova satiričara i njegovih čitalaca. Ovakav dogovor svakako ne pripada jednom fikcionalnom svetu, ali ga uslovljava kriterijumom uspešnosti; ukoliko čitalac nije na strani autora, uspešnosti nema. U prvom planu više nije konfiguracija strukture fikcionalnog sveta ili efekat njegove estetske realizacije, već jasan društveni pokazatelj.

I Nortrop Fraj (Northrop Frye) u uticajnoj *Anatomiji kritike* od satire ima slične zahteve. Fraj opisuje satiru kao „ratobornu ironiju čije su moralne norme jasne“ (Frye 1979: 252). On ne dovodi u sumnju konsenzualnu prirodu satire i smatra da je slaganje pisca i čitalaca u pogledu predmeta napada satire neizostavno: „Da bi se nešto napalo, pisac i čitaoci moraju se složiti u pogledu nepoželjnosti toga, što znači da sadržaj velikog dela satire zasnovanog na nacionalnim mržnjama, snobizmu, predrasudama i ličnoj netrpeljivosti vrlo brzo zastareva“ (*Ibid.*, 253–254). Osim predmeta napada, satiričar

⁶⁸ I u studiji jednog od savremenih teoretičara satire, Čarlsa Najta (Charles A. Knight) nailazimo na viđenje kako „satira nije samostalan žanr, već eksploatiše postojeće žanrove“ (Knight 2004: 4).

mora da vodi računa o „duhovitosti ili humoru zasnovanom na fantaziji ili na osećaju grotesknog ili besmislenog“ (*Ibid.*, 253).

Moralna norma, kako je Fraj tumači, posreduje odnos autora prema svetu uz pomoć optike fikcionalnog sveta koji takvu normu isijava. Ona je, nastavlja Fraj, „u ratobornom stavu prema iskustvu“ (*Ibid.*). Iskustvo na koje Fraj misli izvesno je izvan fikcionalnog sveta satire koji je, opet, moguć usled tog iskustva; iskustvo kom se satira suprotstavlja stvara satiru. Osećanje besmislenog zahteva satiričku reakciju, „satiričar mora odabrati svoje besmislenosti, a čin biranja jeste moralni čin“ (*Ibid.*). Neznatno ćemo izmeniti ovu Frajevu tvrdnju i na mesto biranja postaviti reagovanje. Onog trenutka kada se opredelio da reaguje i sprovede satirično dejstvo, autor satire nastupa s pretenzijom o popravljanju i uvođenju reda tamo gde on izostaje.⁶⁹ U knjizi *Književnost satire* Čarls Najt opovrgava vezu koju Fraj pronalazi između satire i morala naglašavajući kako „postoji sjajna moralistička satira, ali mnoge kvalitete otkrivene satiričkim predstavljanjem – ružnoću, nezgrapnost, budalaštinu, loš ukus, ili glupost – ne možemo opravdano smatrati nemoralnim“ (Knight 2004: 5). Najt smatra da čak postoji satira koja je „nemoralna, zamišljena tako da krši norme moralnog zakona smatrajući ih restriktivnim ili nastranim“ (*Ibid.*). Posebno važna jeste Najtova primedba o satiri koja „vidi moral kao licemeran, ili kao drzak pokušaj utvrđivanje društvene kontrole na koju moralisti nemaju pravo“ (*Ibid.*).

Frajevo uvođenje groteske u polje teorije satire jedno je od opštih mesta unutar duge istorije ovog pojma. Stilistički, satira počiva na hiperboli uvedenoj zarad efekta lupe, koji posredno uzrokuje pojavu karikaturalnosti. Karikaturalno svojstvo fikcionalnih svetova satire ipak bi trebalo ograničiti na tek pojedine od njihovih identiteta; mada je kompletna karikaturalnost nekih od ovih svetova održiva, ona nikako nije nužna. Iz ovog razloga u *Guliverovim putovanjima* Sviptov junak susreće Munodija (Munodi nije jedini takav primer), čiji identitet nije zahvaćen karikaturalnim dejstvima. U jednom pasusu eseja *Fortunata* čija je tema Petronijev *Satirikon*, Auerbah elegantno zadržava mišljenja o samosvrhovitosti karikature na pravom odstojanju:

⁶⁹ Haris Imamović satiru shvata kao „onaj stepen ironije koji koristi pisac ubeden da se predmet njegove književnosti ne može promeniti nabolje. Pre će biti da satiričar piše kako bi sebi dao oduška, nego što je optimista po pitanju ideološke transformacije društva. Da bi se čitalac složio sa satiričarevim svetonazorom, on se mora slagati s njim pre nego što je i čuo za njegovo ime“ (Imamović 2014: 136).

„Pomislimo ovde za trenutak na realističke pisce 19. veka, na Balzaka ili Flobera, na Tolstoja ili Dostojevskog. Stari Grande ili Fjodor Pavlovič nisu samo karikature, već užasna stvarnost, koju moramo veoma ozbiljno primiti; oni su umešani u tragične zaplete, štaviše sami su tragični, premda su i groteskni“ (Auerbah 1978: 37).

Fikcionalni identiteti nisu „samo karikature“ ni u Swiftovom delu: dok deca, čitaoci priređenog izdanja *Guliverovih putovanja*, u svetovima Liliputa i Brobdingnaga vide tek zabavnu grotesku nesrazmera, odrasli čitaoci se suočavaju sa „užasnom stvarnošću“ moralne niskosti i fizičke grdobe ljudske vrste. Satiričar bi, po svemu što smo saznali, morao biti srodan Tomu Vingfildu iz Vilijamsove (Tennessee Williams) *Staklene menažerije* dok izgovara sledeće: „Ali, nisam mađioničar. On vam pruža iluziju koja izgleda kao istina. A ja vam pružam istinu prijatno prerusenu u iluziju“ (Vilijams 2002: 8).

O satiri se izjašnjavao i Džonatan Svift, nikada s teorijskim ambicijama, već u sklopu nekih od mnogobrojnih prozних tekstova, kao u namenski pozicioniranom radu *Obrana gospodina Geja i Prosjačka opera* kojim pruža otvorenu podršku izvođenju drame jednog od svojih velikih književnih i političkih prijatelja s kojim je, u londonskim danima, osnovao znameniti *Scriblerus Club*. Mada ovaj tekst na prvi pogled ne ostavlja utisak nečeg višeg od pukog svedočanstva o književnim modama vremena u kom je nastao, ozbiljnije čitanje, kako to obično biva, nameće i ozbiljnije uvide po pitanju autorove krajnje namere. Pišući o Gejovoj farsii, Svift se eksplicitno dotiče humora kao apstraktne, ali i literarne pojave: „Ali smisao za humor je na neki način usađen u samu prirodu čovekovu i obično je sasvim dostupan prostome narodu, osim kad se tiče odveć utančanih predmeta, koji prevazilaze njegove moći poimanja“ (Swift 1969: 126).

Iako nas ne izveštava detaljnije o „odveć utančanim predmetima“ o kojima govori, očevidno je da Svift u obzir uzima one predmete koje bismo danas nazvali visokoestetizovanim. Tako smo, u dalekom osamnaestom veku, naišli na zastupnika jedne teorije o elitizmu umetnosti i njenoj dostupnosti za one koji poseduju određenu rafiniranost ukusa, zaseban tip literarnog interesovanja, ali i izraženo obrazovanje. Proverimo da li ovakav stav ima utemeljenje u Swiftovoj umetnosti. U tekstu posvećenom *Guliverovim putovanjima*, Džej Pol Hanter navodi kako su, po objavljivanju Swiftovog remek-dela „čitaoci provodili sate i sate, pokušavajući da proniknu u sve aluzije i

šifrovana značenja u tekstu“ (Hunter 2003: 216). Čak i ako izostavimo ovaj, inače reprezentativan Hanterov istorijski navod, a upotrebimo svoja dosadašnja znanja o prirodi Swiftove proze, u fokus naših opažanja dospeva književnost koja je kodirana, književnost „s ključem“, ponekad veoma zahtevna i stoga nedostupna onim čitaocima čije se čitalačke pretenzije ne nalaze u skladu s potrebnim iskustvom, znanjem i specifičnim senzibilitetom. Tako Swiftovu tezu o „odveć utančanim predmetima“ slobodno možemo uzeti kao potpuno relevantan autopoetički iskaz.

U neposrednom nastavku *Odbrane*, pronalazimo bliže određenje satire. Autor registruje satiru „koja šiba“ i razlikuje je od one koja „smehom ljude izbavlja od njihovih ludosti i poroka“ (*Ibid.*, 126). Predmet satire opisan je rečima kako „ima stvari odveć ozbiljnih, svečanih ili svetih da bi se podvrgle podsmehu“, dok je „izvesno da su njihove zloupotrebe za to prikladne“ (*Ibid.*). Kako vidimo ono što Swift iznosi, izgleda da je ova prva vrsta satire oruđe neumoljive osvete usmerene k nekakvoj socijalnoj mani ili društvu (ako se nalazimo na tlu socijalnog – kasnije ćemo se uveriti da Swift često napušta socijalnu satiru zarad jedne druge, daleko obuhvatnije po opsegu), dok bi ova druga vrsta implicirala ono što se u literaturi od antike naziva utilitarnim. Karakteristika prve vrste satire bilo bi nezlobivo zadovoljstvo koje ista pričinjava svom tvorcu, a druga apeluje na „osećanje za dobro zajednice“ (*Ibid.*) i u ulozi je korektiva nesavršenosti sveta.

Nešto kasnije, Swift se pita:

„Ako ja ruglu izvrgavam ludosti i izopačenosti dvora, ministara ili senata, nisu li oni štedro nagrađeni mirovinama, zvanjima i silom, dok ja ne očekujem drugu nagradu, niti za njom žudim, do li da se sa nekolicinom prijatelja smejem u kakvom prikrajku... ali ako sam nameran da poboljšam čovečanstvo, onda smatram da mi je dužnost, barem sam siguran da je to na dobro istih tih dvorova i ministara, čije ludosti ili poroke izvrgavam ruglu, da me nagrade za moje dobre namere“ (*Ibid.*, 127).

Svedena teorija satire na trenutak ustupa mesto prefinjenoj ironiji, dovodeći čitaoce u neposrednu blizinu apsurdnog: satiričar očekuje nagradu od onih koje ismeva i ponižava, a koji ga višestruko prevazilaze po hijerarhijskoj nadmoći. Eventualna opasnost koja bi mogla da nastupi nakon ispravne interpretacije teksta od strane „dvorova i ministara“ ukinuta je parentezom: „Kad o njima pomislim, to vazda činim s najdubljim štovanjem“ (*Ibid.*).

Sviftov postupak je delo samosvesnog autora, poznavaoca zakonitosti formalnog uobličavanja koje bira za sebi svojstven izraz, i usuđuje se da s prepoznatom formom polemiše i izvodi je iz ravni ustaljenog, deformišući je eksperimentalnim metodama. Svift ojačava uobičajena sredstva satiričnog predstavljanja prisustvom višestruke ironije, ali i autoironije često iskazane parentezom, kao prividnim i navodnim sredstvom prikrivanja, sve do parentetičkog dejstva koje izaziva iznenadni obrt u posmatranju stvari. Uz sve navedeno, Svift preuzima koncept digresivne naracije koji literaturi zaveštava Menip sa svojim mnogobrojnim sledbenicima, pa se tekst o jednoj pozorišnoj predstavi lako pretvara u idiosinkratičnu tiradu cinizma, posvećenu političkim autoritetima koji su se lako odrekli Sviftovih usluga: „Činilo se vrlo pravično da Gej bude kažnjen; jer u ovome najreformisanijem dobu vrline jednog velikog ministra smeju se dovoditi u sumnju koliko i čednost Cezarove supruge“ (*Ibid.*).

Definiciju satire, njenu „radnu verziju“, Čarls Najt pronalazi kod Edvarda Rozenhajma (Edward Rosenheim), ali smatra da ju je potrebno dopuniti: „Satira je indirektni napad na istorijske pojedinosti kom je dodat karakterističan sastojak humora“ (Knight 2004: 13). Ovakva formulacija satire upućuje na do sada nepriznati aspekt indirektnog, koji je presudan po pojedine etape u strukturisanju fikcionalnih svetova satire kakvo je, recimo, imenovanje. Džonatan Svift ni u jednom od svojih tekstova, pa ni u *Guliverovim putovanjima*, ne napada direktno Roberta Volpola; njegovo ime se i ne pojavljuje u Sviftovoj prozi. Svift napada Volpola tako što izvrgava ruglu fikcionalni identitet Liliputanca Flimnapa, zapravo njegovu *volpolovsku* komponentu. Čitaoci *Putovanja* moraju da prepoznaju učešće istorijskog Volpola u fikcionalnom Flimnapu, ukoliko to ne uspeju njihovo čitanje se suštinski ne razlikuje od dečijeg. Između istorijskog identiteta Roberta Volpola i fikcionalnog identiteta Flimnapa nalazi se spona indirektnog prepoznavanja, veza aluzivnog tipa. U Flimnapu mora biti dovoljno *volpolovskog* sastojka kako bi čitalac shvatio da je istorijskom identitetu dato drugo ime. Otkrivanje tog sastojka podrazumeva dobru asocijativnu sposobnost i poznavanje istorijsko-političkog konteksta. Od čitalaca se očekuje da izvedu operaciju asocijativnog prepoznavanja; bizarni liliputanski manir odvija se u domenu političkog delovanja, u njemu učestvuju Liliputanci koji poseduju političku moć, željni da je umnogostruče tako što će se domoći bolje pozicije u dvorskoj hijerarhiji. Pošto je balansiranje uslov

napredovanja, prosperira onaj koji uspješnije balansira, a Robert Volpol je šampion političkog balansiranja u svetu istorijskih identiteta. Metafora „politički balansirati“ u Swiftovom tekstu dobija bukvalno značenje i najsposobniji učesnik liliputanskog života, a da nije monarh, *živi* pomenutu metaforu neretko se izlažući pogibelji: „Pričali su mi da bi, godinu ili dve pred moj dolazak, Flimnap neminovno slomio vrat da jedan kraljevski jastuk, koji je slučajno bio na podu, nije ublažio silinu pada“ (Swift 2002: 89). U svetu koji ispunjavaju istorijski identiteti „kraljevski jastuk“ nije niko drugi do vojvotkinja od Kendala koja je „spasila Volpolovu karijeru“ (Degategno, Stubblefield 2006: 168) nakon jednog nimalo bezazlenog političkog „pada“.

„Oživljavanje“ metafora upisanih u stvarnosni politički diskurs (političko balansiranje, politički pad, političko preživljavanje...), njihovo prevođenje u aktivnost fikcionalnih identiteta, u potpunosti odgovara razlikovanju fikcionalne i činjenične istine po modelu poetske i referencijalne funkcije jezika Romana Jakobsona. Poetizacija je ovde, za razliku od svih ostalih slučajeva, izvršena s tendencijom kritike stvarnosti stvaranjem fikcionalnog sveta, konkretno sveta Liliputa kao integrisanog u matični identitet teksta *Guliverova putovanja*.

U opsežnom ispitivanju pojma satire koje sprovodi Čarls Najt dosta pažnje posvećeno je njenoj referencijalnoj funkciji. Po mišljenju Najta ona „implicira čitaoce dovoljno informisane o kontekstu poruke koju bi trebalo razumeti“ (Knight 2004: 45). Pitanje kontekstualnosti u satiri stvara neosporne teškoće:

„Problem poznavanja konteksta komplikuje otvorenost satiričke referencije. Imaginativna književnost je relativno neodređena; njeno kontekstualno značenje obezbeđuju čitaoci. Istorijski tekstovi su toliko određeni jer njihov diskurs referira na značajan kontekst. Pošto satira insistira na dupliranju diskursa, čitaoci mogu biti nesigurni po pitanju toga da li je istorijska referencija unapred određena i da li je opravdano, s obzirom na vladajuće pretpostavke u određenom tekstu, postulirati identifikaciju“ (*Ibid.*, 46).

Satira ne zavisi od pravilnosti na kakve često nailazimo u ostalim fikcionalnim svetovima, njena „interpretativna pravila mogu se promeniti u sklopu jednog teksta“ (*Ibid.*). Odsustvo konsekventnog sistema normi otežava naše viđenje satire kao celovite alegorije ili sistema lokalnih aluzija. Često se dešava, u najuspešnije realizovanim fikcionalnim svetovima satire, da lokalna aluzija doprinosi celovitoj alegoriji. To bi bio

pun smisao epizode gašenja dvorskog požara u Liliputu, što je poduhvat nakon kog će Guliver biti optužen za veleizdaju. Taj Guliverov čin koji smo odredili kao akt deontičkog prestupa prvobitno je lokalna aluzija: „Caričina nezahvalna reakcija prema Guliverovom uslužnom činu povezuje je s kraljicom Anom, koja nije bila impresionirana *Pričom o buretu*, te je ostala ravnodušna prema Swiftovoj potrazi za privilegijama“ (Degategno, Stubblefield 2006: 170). Pitanje je s koliko znatiželje bismo se bavili lokalnom aluzijom koja izjednačava liliputansku caricu i kraljicu Anu da ova epizoda ne generiše širi alegorijski domen. Guliver biva optužen za veleizdaju iako prestupničkim činjenjem spasava caričin život. Da nije delovao, Swiftov bi junak bi optužen za pasivnost koja je doprinela tragičnim posledicama požara. Aparat političke sile manipuliše zakonima koje je sam doneo i zloupotrebljava ih po potrebama dnevne politike, ne mareći pri tome za razumna i svrsishodna rešenja. Kada postane politički nepodoban, ono što je smatrano Guliverovim podvigom sada je osnov optužnice protiv njega. Dešavanje u fikcionalnom svetu Liliputa upućuje na Swiftov stav o nedorečenostima britanskih zakona svesno napisanih tako da dopuštaju istovremena tumačenja koja nisu kompatibilna što čini da nedužni stradaju. Iza društva kadrog da donosi ovakve zakone nalazi se ljudska vrsta oličena u podmuklosti, verolomstvu i uskogrudim interesima vladajuće kaste spremne na svaku nepodopštinu. Jedan prizor iz fikcionalnog sveta aktivira potencijale najveće moguće opštosti koja se može izvesti na osnovu činjenične istorije ljudskog društva.

Najt nastavlja da se bavi pitanjem čitalačke nesigurnosti pri određenju konteksta i smatra da je ona „ponekad rođena iz neznanja, a ponekad je rezultat izmena imaginativnog i istorijskog diskursa uzrokovanih teškoćama konteksta“ (Knight 2004: 47). Odakle dolazi potreba satiričara da proizvodi ovakvu neizvesnost? „Kada stvari ne mogu biti izrečene svakodnevnim jezikom, one mogu biti izrečene fikcionalnim diskursom“ (*Ibid.*). Fikcionalni svetovi satire nastaju tako što se upotrebom poetske funkcije jezika, preimenovanjem istorijskih identiteta i skrivanjem konteksta satiričar štiti od represije koja dolazi spolja. Poetizacija/fikcionalizacija činjenične istine paradoksalno se nalaze u službi vrhunskog kritičkog obračuna s istom tom istinom. Zbog toga je „referencijalna funkcija dominantna u satiri pošto satira napada stvarne krivce; ona otkriva nered u diskursu koji imitira ili nered u svetu na koji taj diskurs referira“ (*Ibid.*).

Stigli smo do odgovora na jedno od značajnih pitanja fikcionalnosti satire, a da nismo svesno tragali za njim. Pitanje je postavio Majkl Rifater u knjizi *Fikcionalna istina*: „Samo ime fikcija upućuje na njenu artificijelnost, pa ipak ona nekako mora biti istinita kako bi zadržavala interesovanje čitalaca, govorila im o iskustvima istovremeno imaginarnim i relevantnim za njihove živote“ (Riffaterre 1993: XII). Rifater svakako nije mislio na satiru, što ne znači da je u fikcionalnim svetovima satire istinitost zasnovana potpuno drugačije nego u, recimo, fikcionalnim svetovima romantičarskih poema. Nesigurnost pri određenju konteksta u satiri dolazi i od nerazlikovanja dva tipa istine koje ona u sebi sadrži.

Kada kaže da su „evropska i liliputanska sujeta identične“ (Donoghue 1971: 69), Denis Donahju iznosi mišljenje koje nam daje povod za kraće preispitivanje. U *Guliverovim putovanjima* postoji uzročno-posledična veza koju obeležavamo kao „evropsko-liliputansko“. „Evropsko“ nužno postoji pre „liliputanskog“, to čitamo u svakom književnoistorijskom priručniku, gde je Džonatan Svift opisan kao evropski klasik, pripadnik evropske književnosti osamnaestog veka ili, što je najopštija odrednica, stanovnik Evrope. O predikatu „evropski“ znamo dosta toga čak i ako nismo pročitali niti jedan prozni tekst koji je Svift napisao, taj predikat poseduje pojmovnu istinitost. Ona može biti uslovljena geografski, istorijski ili politički i tada govorimo o činjeničnoj istinitosti predikata „evropski“. U tom smislu nema opravdanja za onoga ko bi rekao da je Ekvatorijalna Gvineja evropska zemlja koja je u vekovnom sukobu sa susednom Poljskom. Sviftov Guliver je Evropljanin, stanovnik jedne od zemalja koje pripadaju evropskoj porodici nacija i njegovo prvobitno iskustvo je evropsko; on u fikcionalni svet (matični identitet teksta) *Guliverova putovanja* sa sobom donosi takvo iskustvo i to čini dvojako. Kada kaže da je njegov otac „imao malo dobro u Notingemširu“ (Svift 2002: 67) Lemjuel Guliver, fikcionalni identitet koji zauzima funkciju pripovedača u *Guliverovim putovanjima* u taj matični identitet teksta uvodi činjeničnu istinu istorijskog identiteta Notingemšir koji se nalazi u Engleskoj, evropskoj državi, monarhiji po političkom uređenju. Isto se dešava u narednim fikcionalnim situacijama: „Po crtama mog lica on je odmah poznao da sam Evropljanin, pa je zato naređenja njegova veličanstva ponavljao na holandskom jeziku, koji je vrlo dobro govorio“ (*Ibid.*, 287), ili

„I tako sam mu, pokoravajući se zapovesti njegove milosti, prikazao revoluciju pod oranskim vladarom, drugi rat s Francuskom, što ga je započeo imenovani vladar, a obnovio njegov naslednik, sadašnja kraljica, rat u koji su se umešale najveće sile hrišćanstva i koji još traje. Na njegovu želju izračunao sam da je u celom toku rata ubijeno oko milion Jahua i osvojeno oko stotinu i više gradova i triput toliko lađa spaljeno ili potopljeno“ (*Ibid.*, 318–319).

Istorijski identiteti „Evropljanin“, „holandski jezik“, „revolucija pod oranskim vladarom“, „drugi rat s Francuskom“, „sadašnja kraljica“, „najveće sile hrišćanstva“ („oranski vladar“ i „Francuska“ su istorijski identiteti koji se pojavljuju i u mnogostruko drugačijem kontekstu) dolaze iz iskustva koje je, kako Rifater navodi, relevantno za živote čitalaca, ono je zajedničko ljudskoj vrsti u činjeničnom pogledu. Kada u *Guliverovim putovanjima* čitamo o „sadašnjoj kraljici“ ona je dvostruko istinita, činjenično i fiktionalno. Kako ovo dokazujemo? „U celom ratu“, kazuje Guliver, „ubijeno je oko milion Jahua“. Istorijskom identitetu ratova koje su Vilijam III i kraljica Ana preduzimali protiv Francuske pridružen je fiktionalni identitet „Jahu“ postupkom pomicanja referencije sa izmišljene na stvarnu. Izvorno neželjeni doseljenici u zemlju Vinima, Jahui dospevaju u činjeničnu stvarnost kao žrtve istorijskog spora Engleske i Francuske. Sukob dveju zemalja izvesno je „evropski“, a Jahui to mogu biti jedino kao deo fiktionalnog sveta koji je stvorio jedan od Evropljana.

Guliver je taj koji vrši pomicanje referencije jer „jahuovsko“ svojstvo pripisuje vrsti kojoj i sam pripada; nakon vinimske avanture za Gulivera nema razlike između ljudi i Jauha. Pošto nisu Vinimi, ljudi moraju biti Jahui, Evropljani pre svih, jer o njima Guliver najviše zna, s njima deli opštu istorijsku kontekstualnost. Proces pomicanja referencije svoj začetak ima u fiktionalnom identitetu „Jahu“, potom ovaj identitet postaje predikat apliciran na stanovnike Engleske (istorijske identitete u okviru šireg istorijskog identiteta), da bi se na kraju univerzalnost ostvarila u najširem opsegu a *Guliverova putovanja* postala „satira o Engleskoj, ali i o ljudskoj prirodi“ (Knight 2004: 67). Dok u prve dve knjige *Putovanja* pronalazimo političku satiru, „poslednja knjiga, u kojoj Guliver češće govori o evropskim Jahuima nego o engleskim“ (*Ibid.*), ukazuje na totalitet koji je satirizovan.

Fiktionalni identiteti „evropski Jahu“ i „engleski Jahu“ imenovanjem delimično gravitiraju ka činjeničnoj istinitosti, dok identitet „Jahu“ implicira strogu fiktionalnost, te

je istinit tek u koordinatama fikcionalnog sveta Vinima. Princip pomicanja referencije sa izmišljene na stvarnu uz pomoć *istorizacije* fikcionalnih identiteta funkcioniše veoma jednostavno, te ga je lako opisati. Vratimo se još jednom proceduri koja demantuje Kripkeov zaključak o imenu kao krutom označitelju koji označava isti predmet kroz sve moguće svetove.

Pročitaćemo kratak izveštaj o političkim prilikama u Liliputu koji Guliveru podnosi državni sekretar za tajne poslove, Reldresal:

„Ma koliko da se naše stanje činilo sjajno strancima, mi se borimo s dva velika zla – jedno je žestoka podvojenost u zemlji, a drugo opasnost najezde od strane vrlo moćnog spoljnog neprijatelja. Što se onog prvog tiče, treba da znate da u ovoj carevini postoje već više od sedamdeset meseci dve zavađene stranke – trameksani i slameksani – tako nazvani po visokim, odnosno niskim potpeticama na obući, po kojima se međusobno razlikuju“ (Swift 2002: 99).

Na osnovu citiranog odlomka, Huard Erskin-Hil izvodi sledeću pretpostavku: „Kako Reldresal pomene frakcije i stranke, postaje jasno da Swift, kroz Guliverovu pripovest, čini više od pukog prenošenja uobičajene satire na račun prinčeva i ministara. Sve počinje da zvuči kao istorija Engleske Swiftovog doba, pa i više od toga u nastavku“ (Erskine-Hill 2001: 29). Takav utisak Erskin-Hil podupire izborom ovog citata:

„Ove dve moćne sile, što sam vam hteo reći, zaplele su se u vrlo ogorčen rat, koji traje već trideset i šest meseci. Rat je počeo ovim povodom: opšte je priznato da su se jaja, kad hoćemo da ih jedemo, prvobitno razbijala na širem kraju, na šotki; a deda njegova sadašnjeg veličanstva, još dok je bio dete, htevi da pojede jedno jaje, razbije ga shodno starome običaju i poseče se po prstu. Na to car, njegov otac, izda ukaz kojim naredi da svi njegovi podanici, pod pretnjom teških kazni, razbijaju jaja s užega kraja, s vrha. Narod je bio tako ogorčen zbog ovog zakona, da je, kao što naše istorije vele, tim povodom izbilo šest pobuna, u kojima je jedan car izgubio život a drugi krunu. Vladari Blefuskua neprestano su podsticali ove unutrašnje raspre, a kad bi ove bivale ugušene, onda bi se prognanici uvek sklanjali i nalazili utočišta u toj carevini. Računa se da je u toku vremena jedanaest hiljada ljudi radije otišlo u smrt nego da se pokori i da na vrhu razbija jaja. O tom spornom pitanju objavljeno je nekoliko stotina debelih knjiga, ali su knjige šotkaša već odavno zabranjene, a svim pripadnicima te stranke zakonom je oduzeto pravo obavljanja javnih službi“ (Swift 2002: 100).

Erskin-Hil smatra kako je u Reldresalovom izlaganju čitalac savremen Sviftu mogao da prepozna „referiranje prema istoriji jedne jedine zemlje: Engleske“ (Erskine-

Hill 2001: 29). Ako poverujemo Erskin-Hilu, ponovo smo u okvirima situacije veze Flimnap-Volpol i istoriju Liliputa čitamo kao istoriju Engleske. Fikcionalni identitet „Liliput“ apsorbuje i zaposeda istorijski identitet „Engleska“; pomicanje referencije je izvršeno bez sredstava *istorizacije* predikata ili imenovanja, a Kripkeova teorija o imenu kao krutom označitelju mora da bude izmenjena prema zahtevima fikcionalnih svetova satire: „Engleska“ u matičnom identitetu teksta *Guliverova putovanja* dobija ime „Liliput“, što nije jedino od preimenovanja kojima će ovaj istorijski identitet biti podvrgnut. Čak se ni na nivou verbalne igre ne može pronaći sličnost ova dva identiteta, što se dešavalo s fikcionalnim identitetima „Laputa“ i „Tribanija“. Erskin-Hilovo „sve počinje da zvuči kao“ zahteva strategije prepoznavanja. „Liliput“ je „Engleska“ jer je „samo Engleska bila monarhija s partijama i frakcijama razvijenim do tog stepena, i s brojnijom i tradicionalnijom partijom kojoj je zabranjeno delovanje“ (*Ibid.*). Pomicanje referencije je održivo i uspešno i bez *istorizacije* različitih tipova označavanja, jer je pronađena jedinstvena čestica konteksta, njegova bit koja nije ponovljiva niti ju je moguće legitimno zameniti nekom drugom, sličnom po ustrojstvu strukture.

Ustanovićemo pomicanje referencije prvog reda: „Liliput“ je „Engleska“. Unutar matičnog identiteta teksta *Guliverova putovanja* i njemu pripadajućeg fikcionalnog sveta „Liliput“ ovo pomicanje referencije je elementarno. Ako „Liliput“ nije „Engleska“ već, recimo, „Italija“, onda nijedan fikcionalni identitet u fikcionalnom svetu „Liliput“ ne apsorbuje istorijski identitet „kraljica Ana“ ili „Čarls I“. „Liliput“ je „Engleska“ jeste preduslov lančanog pomicanja referencije koje izdvojeni fikcionalni svet čini fikcionalnim svetom satire. Tek nakon što prihvatimo da je „Liliput“ „Engleska“ istorijski identiteti „britansko-francuski ratovi“, „rat Velike alijanse“ i „rat za špansko nasleđe“ dobijaju svoje fikcionalne parnjake. Erskin-Hil dolazi do sličnog zaključka kada kaže kako

„moramo obratiti pažnju na to da pojedinačna savremena aluzija ne isključuje opštu aluziju. Swift je dobro znao da su dugi ratovi i međunarodni sukobi, ako ne vanremene, a ono prilično učestale pojave u istorijama država. Ono što nam on ovde daje, kroz Reldresalovo obraćanje Guliveru, jeste uopštavanje izoštreno pojedinačnostima“ (*Ibid.*).

Reldresal, fikcionalni identitet liliputanskog državnog sekretara za tajne poslove, jeste onaj ko vrši pomicanje referencije kada su u pitanju konkretne istorijske datosti. Pre

no što Guliveru izloži najupečatljivije trenutke liliputanske/engleske istorije, Reldresal je takođe izložen proceduri pomicanja referencije. Njegov fikcionalni identitet preuzima istorijski identitet Sviftovog prijatelja Džona, drugog barona Kartereta od Hounsa, mada je ovo otkriće u *sviftologiji* nedovoljno potkrepljeno i dokumentovano, te bi ga trebalo uzimati u razmatranje s dozom rezerve (Degategno, Stubblefield 2006: 172). Sada se, kao još jedno od svojstava fikcionalnih svetova satire, javlja obaveza dekontekstualizacije, razotkrivanja nedovoljno istraženih istorijskih identiteta uz pomoć aparata dokumentarne prirode. Publika Sviftovog vremena je bez poteškoća „Blefusku“ pročitala kao „Francuska“, ali je za prepoznavanje Džona, drugog barona Kartereta od Hounsa kao „Reldresala“ potrebno drugačije ulaganje čitalačke energije. Nalik kapetanu Džonu Krajtonu, drugi baron Karteret od Hounsa, ako možemo da s pravom govorimo o njemu, lišen je opšte istorijske prepoznatljivosti, pa se čini da je tek fikcionalizacijom identiteta „Reldresal“ povećan stepen istoričnosti preuzetog modela. Da nema „Reldresala“ imperativ istorijskog opisivanja Džona, drugog barona Kartereta od Hounsa bio bi drastično manje istaknut, što je prvorazredni teorijski kuriozitet: istorijski identitet nižeg ranga svoju *istoričnost* crpi iz fikcionalnog identiteta kom je poslužio kao model.

Gde pronalazimo opravdanje za istorijske identitete nedovoljno iskazane kontekstualnosti, odnosno *istoričnosti*? Nemali napor koji je potrebno učiniti kako bi se u njihovom pogledu ispitala veza činjenično-fikcionalno možemo pokušati da protumačimo željom da novostvoreni fikcionalni svet satire bude ostvaren kao totalitet; sve i svi su podložni dejstvu satire a veza o kojoj govorimo uslovljava aktere tog sveta. Poput fikcionalnih svetova realističkog romana, i u fikcionalnim svetovima satire postoje protagonisti i epizodni junaci, ključna mesta koja usmeravaju radnju i deskriptivne digresije. Pošto je okrenuta ka činjeničnoj stvarnosti, satira joj replicira u obimu, stvarajući referencijalnu ravan teksta zamašniju od one koju proizvodi realistički metod. Ovom opravdanju trebalo bi dodati i jedno apokrifnije, koje satiru promišlja kao internu igru. U nju su, do jedne granice, uključeni svi čitaoci sa sposobnošću otkrivanja većinskog značenja, dok su dopuštena i značenja dostupna nevelikom krugu posvećenih, namenjena njima, a neprozirna za ostale. Ostali, ta ogromna većina, danas ipak mogu da dosegnu *istoričnost* Džona, drugog barona Kartereta od Hounsa, mada udeo takvog

otkrića nije dovoljan da izmeni ontologiju čitavog fikcionalnog sveta, niti perspektive njegovog tumačenja.

U vezi „Reldresal“ je „Džon, drugi baron Kartereta od Hounsa“ nismo prepoznali efekte *istorizacije*. Pol Odel Klark (Paul Odell Clark), autor *Guliverovog rečnika*, prevodi ime ovog fikcionalnog identiteta s „pravi sanjar/real dreamer“ (*Ibid.*). Istraživanje semantike koja stoji iza imena fikcionalnih identiteta često je donosila privlačne rezultate i u vremenima pre Sviftovog, ali i onima koja dolaze nakon njega. Ljubitelji proze Gogolja, Dikensa i Dostojevskog mogu da posvedoče o tome. Posvetićemo se za trenutak još jednoj konstataciji čije su namere slične Klarkovim, dok je ishod različit. „Prema *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* sam Svift je tvorac reči *Jahu* koja je zadobila značenje *osoba lišena civilizovanosti i osećajnosti, malograđanin, glupak, huligan*“ (*Ibid.*, 196). Neki od proučavaoca Sviftovog opusa uporno su pokušavali da „otkriju značenje“ reči *Jahu*, a jedan od njih, Artur Klark (Arthur Clarke) tvrdio je da su „Evropljani Sviftovog doba bili upoznati s postojanjem primitivnog plemena Indijanaca koji su se nazivali Jahuima“ (*Ibid.*). Odbacićemo Klarkovu tezu kao spekulaciju i ostati s dva modela imenovanja: onim koji zahteva referenciju i onim koji to ne čini.

Imena kakvo je *Jahu* svoju referenciju pronalaze u sklopu fikcionalnog sveta kom pripadaju. Ova tvrdnja se posebno odnosi na prve čitaoce *Guliverovih putovanja* koji su reč *Jahu* „naučili“ tek čitajući Sviftov tekst, tako se susrećući s poetskom funkcijom jezika, onakvom kakvom ju je zamišljao Jakobson. Prilikom prvog pominjanja reči *Jahu* (još uvek govorimo o čitaocu koji je Sviftov savremenik) referent jeste strogo jezički, dok svako novo pominjanje dovodi do stvaranja fikcionalnog konteksta, okolnosti u kojima *Jahu* ostvaruje referenciju. Pre no što Džonatan Svift napiše *Guliverova putovanja* reč *Jahu* je za apsolutno svakog ko je vladao engleskim jezikom bila isto što i reč nekog stranog i nepoznatog jezika. Poetska funkcija jezika u svom najogoljenijem vidu primorava čitaoce da „nauče“ i prihvate taj jezik, kako bi se osposobili za ispravno čitanje teksta. Nije nezamislivo da neki od delova jezika u poetskoj funkciji vremenom pronađu referenciju u stvarnom svetu, jednim svojim delom se odvoje od fikcionalnog sveta i matičnog identiteta teksta. Takva operacija „uvodi“ reči kakva je reč *Jahu* u standardne rečnike i leksikone.

Da se ipak slažemo s Arturom Klarkom, ili ako znamo za vezu „Reldresal“ je „Džon, drugi baron Kartereta od Hounsa“, mi priznajemo referencijalnost tamo gde je ne očekujemo – u fikcionalnim svetovima. Jer, dok tvrdimo kako je „Reldresal“ „Džon, drugi baron Kartereta od Hounsa“, mi se opredeljujemo ka vanjezičkoj stvarnosti i istoričnosti, mada smo pošli iz fikcionalnog. U fikcionalnim svetovima satire dolazi do parcijalne depoetizacije visokopoetizovanog jezika, zbog koje se imenima fikcionalnih identiteta označava vanjezički, istorijski i činjenični kontekst.

Hauard Erskin-Hil dopušta još jednu mogućnost odnosa fikcionalnih i istorijskih identiteta u Sviftovoj satiri. Začetak takve mogućnosti on vidi u pitanju „da li vladar Liliputa aludira na neku istorijsku figuru?“ (Erskine-Hill 2001: 35). Ispostavlja se, nakon obazrivog čitanja, da je identitet liliputanskog cara sazdan metodom slaganja, te da „ne predstavlja nijednu istorijsku ličnost posebno: nezasiti i ratoborni vladar izražava određenu tendenciju novije engleske istorije“ (*Ibid.*). U konstituisanju fikcionalnog identiteta vladara Liliputa, Sviftu je pomogla kolektivna crta čitave grupacije vlastodržaca koji dele isti ili sličan politički ideal, transformišući ga u kontekst. Neuporedivo složenija je pozicija Gulivera kao fikcionalnog identiteta od kog se očekuje koherentnost prirodjena književnom junaku, a posebno ako je taj junak istovremeno i pripovedač. Guliver rešava pomorsku bitku između Liliputanaca i Blefuskijanaca u korist prvih, ali ne želi da svoju fizičku premoć zloupotrebljava kako bi porobio Blefuskijanca, a tačno to se od njega zahteva. Guliver u ovoj situaciji „sugeriše one članove Vlade koje je Svift podržavao i koji su za vreme rata pregovarali o miru, a zatim se našli u smrtnoj opasnosti zbog takvog činjenja“ (*Ibid.*). Dok je u Liliputu, Guliver izgleda kao pristalica političkih stavova „torijevske vlade u poslednje četiri godine kraljičine vladavine“ (*Ibid.*). Nismo, ipak, zaboravili, da se isti taj Guliver na brobdingnaškom dvoru predstavio kao ostrašćeni vigovac, nimalo miroljubiv i nenaklonjen nenasilnom rešavanju sporova. U zavisnosti od fikcionalnog sveta u kom se nalazi, a često i u okvirima samo jednog od svetova matičnog identiteta teksta *Guliverova putovanja*, fikcionalni identitet Lemjuel Guliver zaposeda kontekste koji mogu da budu suprotstavljeni, pa čak i da negiraju i pokušaju da ukinu jedan drugog. Kvalitet Gulivera kao književnog junaka ustupa mesto nekoj od ideoloških apstrakcija, neusklađenim političkim sudovima, sve do etičkih zakonitosti koje se sukobljavaju na skali protoka fikcionalnog vremena Sviftovog

protagoniste. Guliver u Liliputu zastupa jedan politički plan, a drugom se priklanja u Brobdingnagu, u njega se nije moguće pouzdati kada dođe do preispitivanja političke, ali i moralne doslednosti. Nedoslednost je kod Gulivera izazvana naglim smenama tačke referencije; ono ka čemu Guliver gravitira nije individualno, niti ga pronalazimo kao analogiju u jedinstvenom istorijskom identitetu, on zaposeda organizovane kontekstualne sisteme čineći tako od sebe političku, moralnu ili etičku propoziciju s kojom se njegov tvorac, Džonatan Svift, ponekad slaže, a surovo je napada ako je smatra nehumanom ili glupom. Mada bi zbog uloge sveznajućeg pripovedača koja mu je namenjena trebalo da bude povlašćen i privilegovan, Guliver (propozicije koje fiktionalni identitet zaposeda) je još jedna žrtva Sviftovog izrugivanja, predodređen da trpi najsvirepije satirične udare. On neće biti napadnut zbog nedoslednosti; satiričnom podsmehu je izložena njegova parcijalna propozicionalna doslednost delovima istorijskog, političkog ili moralnog konteksta koji Džonatan Svift smatra pogubnim.

Ovakva procedura dovodi do oprečnih viđenja Gulivera i Svifta, te su neke od čestih tema „Guliver kao dramski junak, odvojen od Svifta i samim tim objekat Sviftove ironije; ili Guliver kao Sviftov glasnogovornik“ (Donoghue 1971: 174). Donahju ne vidi dovoljno snažno opravdanje za ovakvo razvrstavanje i misli da „postoje prilike u kojima Svift koristi Gulivera kako bi podstakao poziciju za koju je i sam zainteresovan; posebno u drugoj knjizi *Putovanja*“ (*Ibid.*). Istovremeno, „postoje mnoge prilike u kojima je Guliver izložen Sviftovoj ironiji“ (*Ibid.*). Donahju objašnjenje pronalazi u snažnoj propagandi [brainwashing] kojoj će Guliver biti izložen u zemlji Vinima, budući već izložen ideološkoj kampanji sličnog intenziteta u Engleskoj: „dok ne upozna drugačije vrednosti, Guliverov način života je u potpunosti engleski“ (*Ibid.*). Guliver može da bude jedino ono što su „svet i Emanuel koledž u Kembridžu napravili od njega“, on je „proizvod svog vremena i komičkog humora“ (*Ibid.*). Kako je moguće da u fiktionalnom identitetu „Lemjuel Guliver“ pronalazimo obe konstatovane krajnosti? Donahju smatra da je ključ kod Džonatana Svifta, on je taj koji o predstavniku ljudske rase misli kao o smešnom. Pitamo se o tome da li smo i zbog čega primorani da pri razmatranju fiktionalnih svetova satire istorijskom autoru priznamo pravo identiteta koje on ostvaruje unutar sveta koji je stvorio?

Džonatan Svift, sada govorimo o njemu, tvorac matičnog identiteta teksta *Guliverova putovanja* sa svim pripadajućim fikcionalnim svetovima jeste punopravni akter, jedan od identiteta u njima. Pravilo koje primenjujemo na fikcionalne svetove satire nema upotrebnu vrednost kada govorimo o ostalim tipovima fikcionalnih svetova. Nijedna ozbiljna analiza Selinog (Camilo José Cela) romana *Hristos protiv Arizone* neće pokušati da opiše učešće španskog autora ili neki od njegovih stavova pri delovanju nekoliko stotina fikcionalnih identiteta koji se javljaju u matičnom identitetu teksta, niti će se to dogoditi kod fikcionalnih svetova s jednom osobom, kako ih je odredio Lubomir Doležel. Uvlačeći istorijske identitete u fikcionalni svet satire, autor iskazuje svoj stav prema njima i onome što oni zastupaju ili su zastupali u jednom delu svojih života. Guliver nije Svift, ali to nije zaustavilo pojavu, prisutnu pretežno u osamnaestom i devetnaestom veku, kritičkih tekstova u kojima se autori bave Džonatanom Sviftom, a ne njegovim tekstom, „nepažljivo proklizavajući između komentara o tekstu i onih o autoru“ (Tippett 1989: 12). Autore opredeljene za ovakav pristup „mada oduševljene čistim dostignućima Sviftove umetnosti, mnogo više privlači mračnija i više uznemirujuća strana satire – posebno u četvrtoj knjizi – te oni na bazi reakcije šoka nastavljaju da objašnjavaju šta ih je pogodilo, upućujući na ono što se znalo ili pretpostavljalo o Sviftovom životu“ (*Ibid.*).

Mada Tippet ovakav odnos kritike prema Sviftu vidi kao pogrešan, naš malopredložni uvid u identitet tvorca fikcionalnog sveta satire kao onog koji učestvuje u tom svetu govori da se s ovim teoretičarem nećemo do kraja saglasiti. Identitet Džonatana Svifta je istorijski, o njemu saznajemo onoliko koliko smo voljni, zainteresovani i strpljivi. Svaki stav koji pripisujemo Džonatanu Sviftu zahteva činjenično potkrepljenje – njegov identitet je deo stvarnosti koja mora da bude dokumentovana. To ne znači da je moguće jedan zaokružen fikcionalni svet satire objasniti istorijskim identitetom njegovog autora, ali se podrazumeva izvesno učešće takvog objašnjenja. Tamo gde je izrečena kritika mi tragamo za potkrepljenjem i argumentacijom koji pripadaju nikome drugom do Džonatanu Sviftu. Ostali identiteti, o čijem smo statusu zaključili da je složen od fikcionalne i istorijske komponente, predstavljeni su kao ružni, glupi, podmukli, pokvareni ili nemoralni zato što je to ono što istorijski identitet „Džonatan Svift“ misli o njima. Kad god odobrimo kritiku ili ruženje prisutne u delovima matičnog identiteta

teksta *Guliverova putovanja*, našli smo se na strani Svifta, njegovi smo istomišljenici. Zbog toga je u svakom fikcionalnom svetu satire neodložna izmena statusa autora; o Homeru i Šekspiru ne znamo dovoljno i možemo jedino da pretpostavljamo šta je bio njihov stav prema identitetima Agamemnona ili Henrija V, ali bi i takva pretpostavka bila obavezna da su fikcionalni svetovi *Ilijade* ili istorijske drame *Henri V* imali obeležja satire.

Tipet koji ne prepušta ovoliko dominacije Džonatanu Sviftu, istorijskom identitetu autora *Guliverovih putovanja*, ne odriče knjizi „blizak odnos prema vremenu i društvu u kom je nastala“ zbog čega „zahtevamo poznavanje konteksta“ (*Ibid.*, 41). „Za Gulivera i njegove čitaoce“, nastavlja Tipet, „njegova putovanja nisu toliko bekstvo iz poznatog sveta, koliko novi susret s njim; gde god se iskrcao, on otkriva Englesku i Evropu svog doba“ (*Ibid.*). U viđenju Tipeta pronalazimo nagoveštaj demaskiranja naloga fikcionalnosti, ona je u satiri sredstvo kojim se postižu stvarnosni ciljevi. Fantastika, groteska, perspektiva i ostala oruđa poetskog jezika nemaju za cilj izgradnju fikcionalnosti po sebi, ona odeljuju fikcionalni svet satire od diskurzivnosti političkog pamfleta. Svift, naučili smo da je u satiri to zaista on a ne, recimo, instanca pripovedača, opisujući Lagado ili Brobdingnag govori nama u našem svetu, Tipet tu ne greši, te je svaki vrednosni sud proistekao iz vizure činjenične istine ili neistine. Ono o čemu Tipet ne govori jeste paralelno funkcionisanje fikcionalnog sveta, npr. „zemlja Vinima“ u kom su konji racionalna bića sposobna da ostvare autohtonu civilizaciju. Zaustavimo li proces referiranja ili laboratorijski računamo s čitaocima koji *čitaju fikcionalno* (dečije čitanje *Guliverovih putovanja*), zaustavljena ili prekinuta referencija izolovaće fikcionalni svet i od njega načiniti bajkovitu tvorevinu čija je istina strogo fikcionalna.

Fikcionalnu komponentu svetova satire od istorijske odvajaju i praznine (gaps) koje Doležel razlikuje od činjenica, a za koje smo rekli da jesu činjenice fikcionalnosti. Iz toga razloga nema apsolutne identitetske sinonimije „Skireš Bolgolam“ jeste „Danijel Finč, drugi erl od Notingema“ (Degategno, Stubblefield 2006: 168). Istoričnost Danijela Finča ne trpi praznine; o ovom istorijskom identitetu nikada ne možemo saznati koliko o Čerčilu (Winston Churchill) ili Garibaldiju (Giuseppe Garibaldi), praznina će pri njegovoj istorijskoj rekonstrukciji svakako biti više nego kod pomenute dvojice, ali istorijska nauka želi da se takvih praznih mesta oslobodi i liši. Mi pouzdano znamo da se

istorijski identitet „Danijel Finč, drugi erl od Notingema“ rodio 2. 7. 1647. godine i da je preminuo 1. 1. 1730. godine, dok takvih podataka o fikcionalnom identitetu „Skireš Bolgolam“ nema ni u jednom segmentu fikcionalnog sveta Liliputa. Satira ne pokazuje interes za ukupnost konteksta u kom se ostvaruju pojedinačni istorijski identiteti, ona nekada namerno izbegava ukupnost ukoliko nalazi da bi celovita predstava o nekoj istorijskoj figuri naškodila žestini i rezultatima kritike. Satiričar traga za fragmentima konteksta koje je moguće uspešno napadati uz asistenciju čitalaca, a koje žrtva napada ne može da brani bez teških gubitaka. Praznine koje su trajno obeležje svakog oblika fikcionalnosti satiri odgovaraju više nego ijednom od njih; čovek se smeje manama i defektima, svakovrsnim posrnućima, nikako vrlini, što je garantovano karikaturalnim izdvajanjima i prenaglašavanjem.

Činjenica, namerno upotrebljavamo ovu reč, o datumima rođenja i smrti istorijskog identiteta „Danijel Finč, drugi erl od Notingema“ zapravo ne izostaje u matičnom identitetu teksta *Guliverova putovanja*. Praznina koju smo iskoristili kao primer nije istinska praznina. Pri izjednačavanju istorijskog identiteta „Danijel Finč, drugi erl od Notingema“ s fikcionalnim identitetom „Skireš Bolgolam“ moralo je doći do preuzimanja biografske istoričnosti, pa nema potrebe za ovom istorijskom činjenicom u fikcionalnom svetu, ona se podrazumeva imenovanjem. Analogije u imenovanju koje istorijski identitet posreduju u fikcionalni svet izvedene su tehnikom implicitnog predstavljanja, a da pri tom činjenična istina istorijskog tipa ne ugrožava fikcionalnost svetova satire.

Praznine u satiri počinju od imenovanja. Kako u *Guliverovim putovanjima* ne nailazimo na istorijski identitet „Danijel Finč, drugi erl od Notingema“, prazninu u njegovom imenovanju popunjava fikcionalni identitet „Skireš Bolgolam“, kojim započinje implicitno predstavljanje. Kada se aluzivnim, asocijativnim i analoškim sredstvima dva raznorodna identiteta izjednače, stvara se uslov za razotkrivanje onog dela konteksta koji će biti izložen satiričnoj osudi. Jedan od mogućih opisa satire bila bi živa interakcija dve vrste istine, činjenične i fikcionalne.

5. 4. Fikcionalni svetovi parodije u *Guliverovim putovanjima* Džonatana Svifta

Zdenko Lešić pojmu parodije pridodaje subverzivni kapacitet: „Parodija je subverzivna imitacija stila nekog književnog dela ili cele jedne književne škole s ciljem da se istaknu slabe tačke tog stila, da se ukaže na njegovu pretencioznost i da se on na taj način izvrgne podsmehu“ (Lešić 2005: 335). Svrha parodije, po mišljenju Lešića, nije „ismejavanje tuđeg stila, već kritičko i analitičko otkrivanje njegovih slabosti i ograničenja“ (*Ibid.*). Iz tog je razloga parodija „najkonzistentniji primer intertekstualnosti: ona je po intenciji *metatekst*, tj. tekst koji se ravna prema nekom drugom tekstu, ali kao njegovo kritičko razotkrivanje“ (*Ibid.*). Da bi čitaoci razumeli parodiju, moraju biti upoznati s *prototekstom*, odnosno „tekstom koji parodija imitira“ (*Ibid.*).

Margaret Rouz (Margaret A. Rose) u obimnoj studiji posvećenoj evoluciji pojma parodije u ovom pojmu prepoznaje „komično neslaganje i nepodudarnost između originalnog dela i njegove *imitacije* i transformacije“ (Rose 2000: 37). Ova autorka taksativno nabraja „parodijske signale“ (*Ibid.*) i razvrstava ih po kategorijama. Prvoj kategoriji koja je nazvana „izmene koherencije citiranog teksta“ pripada devet grupa signala, u drugoj se nalaze „direktni iskazi“, a treća sadrži „efekte parodije na čitaoca“. Svemu navedenom Margaret Rouz dodaje „izmene u očekivanom stilu ili temi autora parodije“, što ilustruje primerom poglavlja „Volovi sunca“ u Džojsovom romanu *Uliks*, s posebnim osvrtom na takozvani „Dikensov odlomak“, tvrdeći kako je to što „Džejms Džojns inače ne bi pisao Dikensovim stilom jedna od indikacija parodijske prirode odlomka“ (*Ibid.*). Rouzova takođe misli da je odgovornost čitalaca za uspeh parodijskog teksta velika: „Ako je čitalac parodije unapred upoznat s parodiranom metom i već ju je dešifrovao, doći će u dobru poziciju da je poredi s njenim novim oblikom u parodiji, ali ako mu parodirani tekst nije poznat on o njemu može saznati kroz njegovo evociranje u samoj parodiji i razumeti neslaganje između njega i teksta parodije uz pomoć ovog poslednjeg“ (*Ibid.*, 39). Receptijski domet parodije „zavisiće od toga kako čitalac čita *signale* koji ukazuju na vezu između parodije i parodiranog teksta“ (*Ibid.*, 41).

Jedna od preciznijih odrednica u parodiji prepoznaje „delo koje žanrovskim ili stilskim aspektima, pripovednim ili retoričkim postupcima uspostavlja podrugljiv ili

kritički odnos prema nekom drugom, oponašanom delu“ (Anon [1]). Od pojave Aristofanovih komedija, „nadležnost pojma parodija širi se prema ironiji i satiri, koje sadrže političke konotacije“ (*Ibid.*). Autori ove enciklopedijske odrednice, prve na kojoj ćemo se zadržati, smatraju kako je

„upravo sklonost ka retorici, i samim tim pomicanju žanrovske granice posebno između filozofije i književnosti, postala važna odrednica evropske tradicije parodije, koja vodi od Seneke, preko Rablea, Servantesa, Sviŕta, Defoa, Sterna, Džojsa, sve do filozofa poput Niĉea“ (*Ibid.*).

Na početku dvadesetog veka dolazi do smene oveštalog teorijskog obrasca parodije, i ona sve više biva definisana kao „perspektiva iz koje se posmatra ukupna dinamika književne istorije“ (*Ibid.*). Preko ideja ruskog formalizma, a kasnije i Bahtina, pojam parodije postaje predmet interesovanja postmoderne teorijske misli, ĉiji predstavnici poput Bodrijara (Jean Baudrillard), Mišela Fukoa i Deride „upozoravaju na nemogućnost potpunog oslobađanja parodije od predloška“, ili tvrde, kao što to ĉini Sloterdijk (Peter Sloterdijk), da je „parodija neodvojiva od ideologije i poretka koje teži da ismeje, pa njenu komičnu dimenziju zato na kraju zamenjuje rezignirani cinizam“ (*Ibid.*).

Dok satira traži referenciju u stvarnom svetu i ĉinjeničnoj istini, parodija ih pozajmljuje od drugog teksta. Fikcionalna istina prototeksta, koliko god bila deformisana i izmenjena, biva usvojena od strane teksta parodije. Najjednostavnija parodijska situacija je ona u kojoj jedan parodijski tekst predstavlja reakciju na jedan prototekst. Roman *Don Kihot* Miguela de Servantesa bi bio najbliži ovoj, uprošćenijoj varijanti parodije, pošto je prevashodno zamišljen kao reakcija na viteški roman *Amadis od Gaule*.⁷⁰ I pored toga što je Servantesovu pažnju privukao određeni roman, *Don Kihot* je najpre obraĉun s ĉitavom konvencijom viteškog romana koju je, po mišljenju Servantesa, *Amadis* reprezentovao. Složeniji tip parodije podrazumeva više prototekstova i ĉitaoca obuĉenijeg i spremnijeg da se snađe u mnoštvu kriptičnih signala. Takvi su romani Tomasa Pinĉona, do te mere eksperimentalni u parodijskom smislu, da se opravdano postavlja pitanje mogućnosti njihovog prevođenja. U *Skrivenoj mani*, pretposlednjem romanu koji je ovaj autor

⁷⁰ Izvorni tekst romana *Amadis od Gaule* delo je nepoznatog autora, a 2014. godine s prvi put pojavio u prevodu na srpski jezik. Prevedena verzija oslanja se na tekst Anhela Rosenblata. Autorka prevoda je Biljana Isailović.

objavio, najvidljivijem parodijskom dejstvu izložene su konvencije američkog petparačkog detektivskog romana druge polovine dvadesetog veka, kakvi su romani Mikija Spilejna (Mickey Spillane) o detektivu Majku Hameru. Paralelno s ovim parodijskim tokom, u *Skriivenoj mani* pronalazimo nekoliko drugih, kakvi su parodiranje *noir* romana ili romana supkulture, što čitaocima stavlja pred veoma kompleksan zadatak.

Prototekst u svim pojavnim oblicima označava matični identitet teksta sa svim njemu potčinjenim elementima. Parodiranje jednog matičnog identiteta teksta znači da se onaj ko parodira opredeljuje prema elementima koje želi da izmeni. Nije uvek celovit prototekst objekat parodijskog postupka, već to može da bude bilo koji od njemu podređenih elemenata, čija izmenjena pojava naknadno sugerise svoje pripadanje konkretnom matičnom identitetu. Ova osobina parodije još više otežava dešifrovanje čitaocima, jer su prisiljeni da ono što je uočljivije prepoznaju na osnovu manje uočljivog, koristeći se sistemom parodijskih signala. Ako zamislimo autora parodije u kojoj se pojavljuje iznemogli i siromašni student koji se kreće gradom noseći sekiru zašivenu za postavu kaputa, to bi bio dosta jednostavan signal prepoznavanja Raskoljnikova, centralnog fikcionalnog identiteta u *Zločinu i kazni* Dostojevskog. Tek prepoznavanje Raskoljnikova omogućava prepoznavanje matičnog identiteta teksta koji je Dostojevski stvorio.

Selekcija signala koju pravi Margaret Rouz ubedljivo pokazuje kako nema niti jednog elementa matičnog identiteta koji ovde nazivamo prototekst, a da je nedostupan parodijskom poremećaju. Kao i kod satire, autor parodije potražuje one elemente čije bi parodiranje najefektnije ukazalo na, kako Lešić piše, slabe tačke prototeksta, nemilosrdno mu se rugajući.

Fikcionalni svet parodije nastaje na temelju fikcionalnog sveta prototeksta i njegova istinitost pozajmljuje od tog sveta ili svetova. Čitaoci kojima prototekst nije poznat do ovog tipa fikcionalne istine ne mogu da dopru, njihova nedaća identična je onoj koju imaju čitaoci satire neupućeni u kontekst. I dok će jedna od posledica koji bi ovakav čitalac *Guliverovih putovanja* mogao da proizvede rezultirati viđenjem Sviftovog dela kao fantastične proze čija je prva dva dela moguće prirediti za dečije čitanje, poremećaji do kojih dolazi prilikom čitanja parodije nekada uzrokuju potpuno odsustvo smislenosti fikcionalnog sveta. Čitalac koji ne prepoznaje Sviftove signale, te poveruje u

istoričnost identiteta izdavača Ričarda Simpsona, samim tim i u *Guliverova putovanja* kao putopisnu prozu definisanu uslovom verodostojnosti, moraće da poveruje i u napredak engleske ekonomije izazvan Guliverovim dobavljanjem minijaturnih liliputanskih ovaca. Autor parodije, čije su namere ismevačke i čiji postupak ne odstupa od izazivanja komičnog, podsmeva se svim čitaocima koji ne prepoznaju prototekst zbog grotesknih učinaka njihovog čitanja; dok boravi u fikcionalnim svetovima parodije, čitalac se zaista nalazi u prostoru sveopšte subverzije.

Mišljenje o „postmodernom Swiftu“ (Hammond u Fox 2003: 82), koje smo tek naznačili na prethodnim stranicama rada, izazvala je parodijska dimenzija njegovog dela. Naš cilj nije utvrđivanje Swiftove proze kao preveshodno satirične ili parodijske, ali ćemo s velikom sigurnošću zauzeti stav o njoj kao dvojakoju; niti je zamisliva satirična komponenta proze Džonatana Swifta bez parodijske, niti smatramo da je uputno dokazivati suprotno. Margaret Rouz je u pravu kada povlači striktnu granicu između satire, parodije, ironije, metafikcije i mnogih drugih postupaka, što ne negira opciju fikcionalnog sveta koji bi bio jednovremeno parodijski, metafiksijski i satiričan. Kod pojave ovakvog sveta, npr. fikcionalni svet Brobdingnaga, podrazumevamo destilovanje svetova nižeg ranga, i to je ono što sada radimo, ali mislimo da bi ih iz eksperimentalnih razloga trebalo opisivati kao nezavisne, u uslovima sličnim laboratorijskim. Njihova suštinska nezavisnost nije održiva i matični identitet teksta u koji su uvedeni zavisi od njihovih međusobnih veza, tzv. *prelaženja granica*. *Guliverova putovanja* nisu autohtona satira niti autohtona parodija, već matični identitet u kom se manji fikcionalni svetovi različitog tipa sudaraju, mimoilaze, podupiru i ponekad ugrožavaju jedan drugog preuzimanjem i smenama dominantnog položaja.

Obema dimenzijama Swiftovog dela, satiričnom i parodijskom, bavi se knjiga Klajva Probina (Clive T. Probyn) *Džonatan Swift: savremeni kontekst*. Ova studija, inače izuzetno kvalitetna i informativna u povezivanju Swiftovog teksta i njegovog konteksta, zastupa jedan nedovoljno izgrađen stav po pitanju pojmova satire i parodije. Izabrali smo je kako bismo ukazali na opasnosti od takve nedorečenosti. Probin svoj cilj iskazuje kao praktičan, on želi da „razume Swiftova dela u vremenu njihovog nastanka“ (Probyn 1978: 1). Čitaoci kojima se Probin obraća „uveliko postavljaju pitanja o društvu i kulturnom kontekstu u kom se javljaju Swiftova dela i za koje se pretpostavlja da ta dela bar donekle

poznaju“ (*Ibid.*). Probin smatra, i s tim bi se morali složiti svi ozbiljni proučavaoci Sviftovih tekstova, da su ova dela „obogaćena kontekstom koji im je savremen“ (*Ibid.*). Manjak preciznosti koji šteti Probinovim opravdanim teorijskim namerama javlja se u sledećoj rečenici: „Džonatan Svift je kameleon književnog stila, gospodar situacija koji po navici nosi maske iz ormana satiričara. Ono što sledi može biti smatrano izborom materijala iz kojih Svift kroji svoju satiričnu garderobu“ (*Ibid.*, 7). Nešto kasnije Probin navodi kako

„religiozna satira u *Priči o buretu* svoje tehnike u velikoj meri duguje opsežnoj tradiciji sedamnaestovekovne anglikanske apologetike. Intelektualna komedija *Priče*, njena aluzivnost i verbalna duhovitost stvaraju satiričnu sliku određenog tipa religioznog pisanja koja po mnogim mišljenjima izgleda kao preneglašavanje simboličnog značenja, alegorijskog tumačenja i misterioznih strana religije“ (*Ibid.*, 11).

Nije jasno kako metafore „kameleon književnog stila“, „gospodar situacija“ i „maske“ govore o satiri; njihova značenja impliciraju imitaciju, zauzimanje tuđeg mesta i diskurzivne izmene, sve odreda karakteristike parodije. Ako jedna knjiga duguje drugoj knjizi, jedan fiktionalni svet drugom, ne vidimo kako je moguće prenebregnuti prisustvo parodije. Probinova lagodna neodređenost i nedostatak razgraničenja pojmova satire i parodije štete njegovom radu, jer u tako nametnutim teorijskim okolnostima izostaje diferencijacija dva odvojena tipa fiktionalnih svetova. Pošto nema razlikovanja, nema ni interakcije uzrokovane autonomnim statusom fiktionalnih svetova satire i parodije. Probinova postavka izjednačavanja satire i parodije ne odriče usmerenje fiktionalnih identiteta satire prema istorijskim identitetima, što je dobar pristup pitanjima kontekstualnosti, ali pojmovna zbrka koja parodijsko delovanje pripisuje satiri neutrališe izvornu funkciju parodije da preuzme istinitost fiktionalnog sveta ili svetova prototeksta i preformuliše je.

Po mišljenju Roberta Fidijana, „engleski Svift“ (Svift za vreme boravka u Engleskoj) više je parodičar od „irskog Svifta“, pretežno satiričara (Phiddian 2006: 4). Iz ovog zaključka proizlazi drugi: „*Normativni* tekst Sviftove satire je *Priča o buretu*, u mnogo većoj meri nego što su to *Guliverova putovanja*“ (*Ibid.*). Mada odobravamo Fidijanovu tezu, ona ne isključuje svaki parodijski kapacitet priče o Guliveru. *Putovanja* su načelna parodija onoliko koliko pozajmljuju i preuzimaju od putopisnog žanra, ne

zasebnog prototeksta, već žanra u celini. Kako smo to prethodno opisali, putopis zahteva verodostojnost, ona je njegov početni uslov; protagonista i autor putopisa u obavezi je neprestanog dokazivanja činjenične istinitosti, što podrazumeva lanac igara insistiranja istine ugrađen u horizont očekivanja čitalaca koji su ljubitelji ovog žanra. Lemjuel Guliver, a i Ričard Simpson, ovaj žanrovski nalog ispunjavaju gotovo besprekorno, tačnije, čini se da oni to rade. Saznanje o insistiranju istine istorijskih identiteta Gulivera i Simpsona ne bi do kraja urušilo model putopisne proze, konvencija žanra mogla bi da bude održana uprkos fikcionalizaciji. To se ipak ne dešava, pošto se autor teksta, Džonatan Svift, opredelio da ukloni svaki trag putopisne verodostojnosti, kako bi parodijskim izneveravanjem ismejao žanrovski model.

Poput situacije u kojoj smo zatekli satiričara, u teorijsku igru uvodimo Džonatana Svifta, parodičara, koji kontroliše pripovedača Gulivera čineći od njega „parodirani glas“, umesto fikcionalnog identiteta: „Upotreba parodije decentrira glas satiričnog autoriteta (Juvenalov glas, na primer) i zamenjuje ga parodiranim glasom (Guliverovim, glasom pripovedača iz *Priče o buretu*) koji ispoljava grešku ali mora biti preinačen kako bi proizveo istinu. To preinačenje odigrava se u tišini, u zoni nesigurnosti, gde pronicljivi čitalac mora da zamisli autoritativno značenje i gde ispravnost preinačenja nije pozitivno signalizovana“ (*Ibid.*, 1–2). Viđena kao satira, *Guliverova putovanja* u određenim fazama približavaju stavove Lemjuela Gulivera i Džonatana Svifta, ponekad ih čak i identifikuju. Izvesno je da Svift ne *misli* ono što *misli* Guliver u Brobdingnagu, dok nije toliko izvesno da se Guliverova završna mizantropska tirada ne može uporediti sa Sviftovim negativnim određenjem prirode čoveka. Parodija nije prostor bilo kakve izvesnosti, te bi zbog toga „čitalac koji bi poželeo da parodiju pretvori u satiru morao da preinači svaku ironiju, a ironija (posebno sviftovska kategorija) pokazuje tvrdoglavu tendenciju da očuva svoju otvorenost“ (*Ibid.*, 2). Fidijan o parodiji misli kao o „uvek ironijskoj i kritičkoj strategiji koja istražuje kulturne i tekstualne pojmove konstrukcije diskursa“ (*Ibid.*), koja „poput dekonstrukcije kao hermeneutičke strategije, ne odbacuje tekstove na kojima deluje, već ih oživljava u nameri da ih deformiše, ukaže na njihova ograničenja“ (*Ibid.*). U tom pogledu *Guliverova putovanja* jesu putovanja, elementarnost putopisnog postupka je zadržana, ali takva putovanja nisu očekivana, po načinu na koji su

tretirani njihovi logički aspekti kao i aspekti verodostojnosti, ona su pre antiputopisna tvorevina, dramatičan parodijski obračun s putopisnim žanrom.

Slaganja i podudaranja s ustaljenim putopisnim obrascem ukazuju se tek po dešifrovanju ironijske instance. Nekoliko ironijskih preokreta uzrokovanih insistiranjem istine realizovaće formulu „*Guliverova putovanja* su činjenično istinita taman koliko je svaki drugi putopis istinit“. Isto se dešava i s Guliverovim shvatanjima ljudskih bića i njihove istorije; epilog priče o Guliveru odgovara završnim pasusima priče o Robinzonu Krusou, obojica će se vratiti svojim domovima, s tim što su njihove intelektualne pozicije suprotstavljene. Guliver, a to bi bila i pozicija Džonatana Svifta, jeste tvorac antiputopisa, jer je čitav njegov parodijski put imao za cilj negaciju epistemičkog plana ovog žanra. Nema ničega što bi čovek mogao da nauči o drugim narodima, kulturama i civilizacijama, a da mu to može pomoći pri snalaženju u svetu. Prosvetiteljska namera kao putopisna konvencija lažna je prema ljudskoj stvarnosti, nije upotrebljiva; *Guliverova putovanja* u svom konačnom pesimističkom zaključku odgovaraju istini sveta, dok se to nikako ne bi moglo reći za pretenziju fikcionalne istine *Robinzona Krusoa* na istoričnost, to bi bila parodijska poruka Džonatana Svifta: putopisna proza govori nestinu o svetu i kao takvu ju je neophodno napadati i demaskirati njene lažne premise. Ovo bi bio još jedan od pokazatelja da za Svifta literatura predstavlja društvenu aktivnost pojedinca koji svakim svojim zapisom želi da učestvuje u društvenoj stvarnosti, oštro je kritikujući, kada već ne može da je izmeni zbog intelektualne i moralne otupelosti evropskih i svetskih *jahua*. Ideal putopisnog žanra jeste ostvariv, i to je pozitivna strana Sviftove parodijske koncepcije, ali njegova ostvarivost obrnuto je proporcionalna stanju zatečenom u nasleđu putopisnog *teksta*, sveobuhvatno lažnog u promociji navodnih logičkih i zdravorazumskih posledica ukupnog učešća ljudske vrste u svetskoj istoriji.

Jedan od vrednijih Fidijanovih zaključaka odnosi se na „važnost prepoznavanja podozrive marginalnosti žanrova oživljenih u Sviftovim parodijama. Ukoliko razmotrimo kulturalni status svake od njih, videćemo da nijedna ne obrađuje tradicionalni ili pravoverni žanr u njegovom kulturalnom kontekstu“ (*Ibid.*, 15). Izborom žanrovskih modela koje parodira Svift čini vrednosni izbor; njegova parodija biće uspešnija što je odabrani žanr popularniji, a niži na vrednosnoj skali: „Status ove vrste tekstova formalno

je kulturalno nepriznat. Oni su izraz nadiruće moderne nastranosti koja, iz autoritativne perspektive, ne bi trebalo da postoji u zdravoj kulturi“ (*Ibid.*, 15–16). Swiftova parodijska intervencija za cilj ima ne samo degradaciju putopisnog žanra, već i njenu destrukciju. Pomodnost putopisne proze doprinosi Swiftovom shvatanju modernosti kao izvora svega što čovekov život čini nesnošljivijim i više zatupljujućim. Putopisci su za literaturu isto što i lagadski naučnici za civilizaciju. „Niskost“ putopisa u hijerarhiji žanrova dopušta najneumereniji parodijski pristup, jer u onome što se napada nema ničega što bi napad trebalo da preživi.

Narator u parodiji jeste „sigurno nije psihološki uverljiv karakter“ (*Ibid.*, 95). Ovo svojstvo parodije omogućava Guliveru da nastupa iz nekoherentnih uglova, a da ostajemo lišeni informacije kada se i da li se promena u njegovom pogledu na stvari dogodila i šta ju je uzrokovalo. Po tome narator u parodiji odudara od svih nama poznatih tipova fikcionalnih identiteta, verodostojan u svojoj neverodostojnosti. „Ono što shvatamo“, nastavlja Fidičan, „dok u pokušajima dešifrovanja parodije dolazimo do izrazito neskladnih alternativa, jeste da tekst nema centar i da je autorstvo ukinuto“ (*Ibid.*, 95–96). Parodija je anarhična, tvrdi Fidičan, ona je „proces navođenja i brisanja⁷¹ koji aktivira mnoge i kontradiktorne narative koji, zauzvrat, impliciraju mnoge naratore, i s njima mnoge centre autoriteta“ (*Ibid.*, 96). Parodija je „anti-autoritaran metod“, ona je (Fidičan pravi aluziju na Vinime) „stvar koja nije – tekst koji opisuje sebe tako što odbija da bude prototekst“ (*Ibid.*, 100). To se dešava *Guliverovim putovanjima*; ona jesu putopis, ali ne onakav kakve smo ranije čitali, njihov položaj najbolje odrediti kao mesto prvog u vrsti, onog što nastaje jedinstvenim izborom postojećeg fikcionalnog sveta i njegovim brisanjem i dopisivanjem. *Guliverova putovanja* mogu biti samo jedan, žanrovski usamljen i idiosinkratičan matični identitet teksta, što je razlog iz kog im ne možemo pripisati nedvosmislen atribut kakav je roman. Negativno određenje izvodi parodijski tekst iz okvira prototeksta i čini od njega laž prema postojećoj konvenciji na koju se obrušava, obrazujući tako novi i do tada nepostojeći istinosni obrazac. Satirični aspekt *Guliverovih putovanja* ukršten s parodijskim pokazuje da do njihove istine dolazimo i kroz odnos sa stvarnošću i činjeničnom istinom, zatim s istinom prototeksta, ali i s fikcionalnom istinom koja joj po nalogu ustrojstva pripada.

⁷¹ Pojmu „brisanja“ Doležel doprinosi kroz pojmove praznina i implicitnosti.

Izgleda nam tačnije i ispravnije da govorimo o fikcionalnom svetu parodije u *Guliverovim putovanjima*, a ne o svetovima, kako smo to uradili u delu posvećenom satiri. Fikcionalni svetovi satire u ovom Sviftovom delu postoje kao odeljeni i po osnovu isključivo jednog kriterijuma (opšte/pojedinačno), a ustanovili smo da je broj takvih kriterijuma priličan. Nasuprot tome, osnovno parodijsko tumačenje teksta koji nema parodijski domet *Priče o buretu* polazi od parodiranja žanrovskog obrasca, ne izolovanog teksta, manira ili stila, te je parodijska intervencija zahvatila čitav matični identitet, bez izuzetaka. Parodijske tragove istog porekla pronalazimo u podjednako meri na početku i kraju *Guliverovih putovanja* čime je potvrđena njihova parodijska ontologija.

Koliko god njegovo mišljenje o postmoderni bilo nepovoljno, priznavanjem pojmova intertekstualnosti, književne transdukcije, transpozicije, ekspanzije i izmeštanja, Lubomir Doležel priznaje i mogućnost fikcionalnih svetova parodije. Ono što je propustio da uradi kada je u pitanju satira, on nije ostavio nedorečenim i nedovršenim baveći se fenomenom postmoderne, što je stvorilo opšte uslove opisivanja parodije. U Doleželovoj terminologiji, fikcionalnom svetu parodije odgovara pojam polemičkog antisveta koji „podriva ili negira legitimnost kanonskog protosveta“ (Doležel 2006: 213). Parodijska intervencija na prototekstu dovodi do „proširenja fikcionalnog univerzuma“ (*Ibid.*, 232), što odgovara postupcima koje u svojoj prozi primenjuje Džonatan Svift, njegovi antički prethodnici poput Aristofana, ali i čitava jedna linija unutar književne istorije koja, od Sterna do Vladimira Sorokina (Владимир Георгијевич Сорокин), zasniva viđenje literature kao delom ili celinom parodijsko.

5. 5. Fikcionalni svetovi ironije u *Guliverovim putovanjima* Džonatana Svifta

U uvodu za svoju, na stranicama ovog rada više puta navođenu knjigu, Denis Donahju govori o predistoriji njenog nastanka. On piše o tome kako je sredinom šesdesetih godina dvadesetog veka, na Univerzitetu u Kembridžu održao seriju predavanja posvećenih Džonatanu Sviftu. „Bio sam zainteresovan“, seća se Donahju, „da ispitam izvesnu tvrdnju, uticajnu i tada i sada, kako je ironija ključ za Svifta“ (Donoghue 1971: VII). Iako se s tvrdnjom ne slaže u potpunosti, Donahju priznaje status „ironičnih knjiga“ *Guliverovim putovanjima* i *Priči o buretu*. Šta donosi Donahjuova teza, ukoliko

je tačna, i da li možemo konstituisati fiktionalne svetove ironije u *Guliverovim putovanjima*?

Izraz ironija, „divno opasan sport“ (Jensen 2005: 178), obeležava suprotnost izrečenom. Ovu, najsvedeniju definiciju ironije, Kler Kolbruk (Clare Colebrook) pronalazi još kod Kvintilijana (Colebrook 2003: 1). Ova autorka primećuje kako je „ovako postavljena definicija toliko uprošćena da obuhvata sve od, od jednostavnih govornih figura do čitavih istorijskih epoha“ (*Ibid.*). Svet u kom danas živimo, a koji s velikom slobodom možemo odrediti kao post-postmoderan, Kolbrukova povezuje s ironijom, smatrajući da je i „naš istorijski kontekst ironičan“ zbog disbalansa između izrečenog i značenja – živimo u svetu „citata, pastiša, simulacije i cinizma: opšte i sveobuhvatne ironije“ (*Ibid.*). I kod određenja ironije odgovarajuću ulogu ima kontekst, bez čijeg poznavanja nije moguće aktivirati ironijski mehanizam. Ironijski stav pri kom se na jednu stvar misli, a druga se izgovara ili zapisuje, pripisuje se i Sviftu, koji se ironijom služi kako bi zarad saopštavanja istine izbegao represiju društvenog uređenja u kom je živeo.

Poput satire i parodije, ironija je funkcionalna tek u odnosu prema nečemu drugom. Dok satira zahteva bitno poznavanje sociopolitičkog i istorijskog konteksta a parodija pretenduje na dekonstrukciju već postojećeg teksta ili tekstova, ironija se realizuje kao *nešto drugo od*, odnosno *suprotno od*. Ono što im je svima zajedničko jeste izvesna destabilizacija referenta.⁷² Uveliko zapisani, te u tom smislu postojeći svet, moguće je razumeti tek nakon što se na njemu ironijski intervenisalo. Mehanizam ironije, vidimo, upinje se kako bi ostvario naličje sveta koji mu je podložan i podređen. Ironija nije statična pojava, nisu takve ni parodija i satira, njihovo funkcionisanje zavisi od voljnog i promišljenog čitalačkog saučesništva. Čitalac je taj koji prepoznaje, ovoga puta ironijske signale, i nastavlja da sagledava svetove ili odeljene segmente svetova prisutne u matičnom identitetu teksta kao ironijske: ironijski signal je prvi uslov ironijskog sveta, dok čitaočevo dekodiranje takvog signala ili grupe signala predstavlja reaktivni deo ovako ustanovljene sprege. Ključno u nizu teških pitanja koja ćemo biti prisiljeni da

⁷² Terminologiju smo delimično preuzeli od Liotara koji u *Odgovoru na pitanje šta je postmoderna?* govori o „stabilizaciji referenta“ (Liotar 1990: 15).

postavimo u ovom odeljku jeste pitanje statusa istine u fikcionalnim svetovima izloženim udaru ironije.

Negde na poslednjim stranicama *Putovanja*, Guliver se priseća svoje podaničke obaveze: „Priznajem da mi je došlo do ušiju kako mi je, kao engleskom podaniku, bila dužnost da odmah, čim sam prispeo, podnesem državnom sekretaru izveštaj, pošto sve zemlje koje engleski podanik otkrije pripadaju engleskoj kruni“ (Swift 2002: 372–273). Rečenica koju smo upravo naveli svoju istinitost crpi iz stvarnosti Sviftovog vremena, nema u njoj ničega što bismo mogli da smatramo izmišljenim od strane Gulivera kao pripovedača ili samog Svifta za kog smo utvrdili kako se u pripovedački glas netaktično meša, ispunjavajući tako naloge satirične prirode. Zapisano je sledeće: ono što važi za sve Britance, važi i za Lemjuela Gulivera. U narednom pasusu suočeni smo s Guliverovom dilemom i neslaganjem povodom izrečene stvarnosno utemeljene istine:

„Istinu da rečem, nisam baš mnogo verovao u pravičnost vladara u takvim prilikama. Na primer: bura odnese nekud gusarski brod, tako da ni sami gusari ne znaju gde su; dečko s katarke opazi kopno i oni se iskrcaju u nameri da pljačkaju i otimaju; nailaze na bezazleno stanovništvo koje ih lepo dočekuje; daju zemlji novo ime; zavladaju njome u ime kraljevo; pobodu trulu dasku ili kamen kao spomen; ubiju dva-tri tuceta domorodaca; silom uzmu na lađu jedan par kao primerke; vraćaju se u domovinu i dobijaju oprostaj“ (*Ibid.*, 374).

Podsećamo da su pred nama reči istog onog Gulivera koji se u nekoliko navrata pokazivao kao izraziti promoter civilizacijskih dosegata vlastite domovine. U nastavku, Guliver govori o uvreženim posledicama kolonizacije:

„Tako nastaje nova kolonija stečena po božanskom pravu. Prvom prilikom u nju se upućuju brodovi, domoroci se ili proteruju ili istrebe, njihovi vladari stavljaju se na muke da kažu gde su krili zlato, daje se razrešnica za sva nedela i grabež, zemlja se natapa krvlju svojih sinova. I ta gnusna družina kasapa koja čini tako bogougodno delo, izgrađuje savremenu koloniju osnovanu radi širenja civilizacije među divljacima idolopoklonicima i radi njihova obraćanja u hrišćanstvo“ (*Ibid.*).

Početni Guliverovi iskazi nedvosmisleno su kritički upereni protiv kolonizatorskog nasilja. Kako smo ranije konstatovali, ovo je jedna od emanacija liberalnog Gulivera, apsolutno suprotstavljena onima u kojima se Sviftov pripovedač predstavlja kao borbeni konzervativac. Radikalni Guliverov liberalizam kasnije će biti potvrđen kroz zaključak o neposlušnosti britanskom monarhu: „Što se, pak, tiče

formalnosti uzimanja zemlje u ime kraljevo, moram reći da mi takvo šta ni na pamet nije palo“ (*Ibid.*, 375). Ipak, i ovako otvorena kritika političkih i religioznih evropskih dogmi neće biti oslobođena izvesnih ironijskih upliva. „Nova kolonija“, čitamo, stečena je po „božanskom pravu“. Konstrukt „božanskog prava“ opterećen je tačno iskazanom merom istinitosti pojma koja zasigurno u sebi ne podrazumeva divljačko i antihrišćansko nasilje imputirano kolonizatorima od strane Gulivera. Na ovom mestu, koje ne izgleda preterano zahtevno u interpretativnom smislu, pokazuje se sva složenost Swiftove upotrebe ironije kao i mogućnosti promišljanja fikcionalnih svetova ironije u *Guliverovim putovanjima*. Za idejom „božanskog prava“ svakako tragamo u okvirima onoga što nam propisuje hrišćansko opredeljenje evropskog tipa. Načelno i apstraktno, ova ideja i pojmovni sadržaj do kraja su suprotstavljeni onome s čim ih Guliver izjednačava. Formulisaćemo njegov iskaz kao: „božansko pravo“ nije božansko pravo, ono na šta se kolonizatori pozivaju može biti samo *nešto drugo od* božanskog prava, čak *suprotno od* njega. Ne koristi Guliver pojam „božanskog prava“ kao njegov donosilac i izvor, on ponavlja ranije iskazana opravdanja kolonizatora, pri čemu proizlazi da izvor ironije nije on, već oni. Zapravo, praksa činjenja menja bit idejne apstrakcije pojma i povlači je k najudaljenijoj zamislivoj tački. I u nastavku govorimo o „božanskom pravu“, ali onom čije je izvorno značenje iznevereno konkretnim činjenjem.

Nešto zahtevnija jeste rečenica o „gnusnoj družina kasapa koja čini tako bogougodno delo, izgrađuje savremenu koloniju osnovanu radi širenja civilizacije među divljacima idolopoklonicima i radi njihova obraćanja u hrišćanstvo“. Slika „gnusne družine kasapa“ koja je kadra da učini ma kakvo bogougodno delo jednaka je postojanju dobročinitelja koji se zove Herman Gering. Dok je opis kolonizatora u tekstu koji smo izdvojili ovom prilikom nedvosmislen, njihova dejstva su ponovo u vlasti ironije, te je tako „bogougodno delo“ ravno „božanskom pravu“ iz prethodnog pasusa. Isto važi i za „divljake idolopoklonike“ koje, ni krive ni dužne, masakrira i porobljava „gnusna družina kasapa“, očevidno nedovoljno upoznata s osnovama hrišćanstva. Sintagma „gnusna družina kasapa“ uvedena je u ironijske okvire, ili je nekako prenebregnula ironijski uticaj. Ironija se u ovom delu Swiftove knjige susrela i ukrstila sa satikom: da bi ironije uopšte bilo, mora postojati prethodno istorijsko saznanje o brutalnim i krvoločnim metodama kolonizacije. Otud poverenje koje čitalac ukazuje Guliverovoj kritici, posebno čitalac koji

je od Swiftovog vremena udaljen stotinama godina istorijskih činjenica o neulepšanoj prošlosti.

Baveći se istim odlomkom koji smo i sami odabrali, Klod Rouson iznosi primedbu o tome kako je „treperava retorika odeljka apsolutno izvan Guliverovih stilističkih moći“ (Rawson 2014: 114). Iz njegove tvrdnje možemo razabrati kako onaj ko iznosi kritička zapažanja povodom britanske kolonizatorske politike nije Guliver, već Džonatan Swift. Pošto, posebno ukoliko svetove *Guliverovih putovanja* pogrešno posmatramo iz bilo kakvog realistički uslovljenog ugla, Guliver može biti opisan jedino kao izraziti promašaj s aspekta karakterizacije i strukturalne izgradnje pouzdanog pripovedača i protagoniste, čak i površna analiza ironijskih kapaciteta teksta pokazuje nesvakidašnje mešanje glasova Gulivera i Swifta. Spreman da, kako smo nešto ranije naglasili, iskaže istinu uprkos društvenim okolnostima u kojima je živio, Swift manipuliše Guliverom kao maskom, često pripisujući svom junaku njemu nedostupna saznanja i stavove, neprestano ga zadržavajući u prostoru između ironije i parenteze.

Tako će se desiti da tek što je iskazao svoje mišljenje o kolonizatorima (ali i vladaru i crkvi koji stoje iza njih), Guliver zapisuje naredne reči:

„Razume se da se ovaj opis ne tiče britanske nacije, koja svemu svetu može služiti za primer svojom mudrošću, staranjem i pravičnošću u osnivanju kolonija: ona štedro osniva bogate zavode za unapređenje religije i nauke, odabira najpobožnije i najsposobnije sveštenike da šire hrišćanstvo; vrlo predostrožno, ona iz matice u kolonije šalje samo trezvene i ozbiljne ljude, strogo pazi da se primenjuje pravda i zato postavlja na upravu u kolonijama samo najsposobnije činovnike koji ne znaju za korupciju. Kao kruna svemu tome, ona u kolonije određuje samo najvrednije i najčestitije guvernera, koji misle samo o sreći naroda kojim upravljaju i o časti kralja, svoga gospodara“ (Swift 2002: 374).

Smatramo da je obavezno razmisliti o sledećem: gde je ovde istina ili šta je ona? Da li postoji jedan Guliver ili više njih? Da li nam se naizmenično javljaju glas Swifta i glas Gulivera koji jedan drugog demantuju? Šta je Guliverov stav prema britanskom modelu kolonizacije i da li takvo konsekvantno mišljenje uopšte postoji?

Guliver, koji se pokazao više nego oprezan kada dođe do poklanjanja poverenja vladarima, najednom se predomislio i britanskog monarha predstavlja kao prvaka „humane“ kolonizacije, čoveka koji je ovaj proces organizovao u idilično utopijskom maniru, poštujući zdravorazumski nalog, ali i čitav korpus onoga što danas nazivamo

ljudskim pravima. Hrišćanski predikat se, naravno, izrazito podrazumeva. Čitanje ovog odlomka bez uzimanja u obzir ulančanih ironijskih preinačenja doveo bi do nezaustavljivog poremećaja istinosnih vrednosti. Ironija nesumnjivo potkopava fikcionalnu istinu i njenu sredenost, a u Swiftovom slučaju je višestruko remeti neumornim i visokofrekventnim iskršavanjem. U rečenici: „Istinu da rečem, nisam baš mnogo verovao u pravičnost vladara u takvim prilikama“, Guliver upućuje na odnos koji je uporediv s istinom stvarnosti. Ako je ono o čemu on govori ekvivalentno čitaočevom viđenju date stvarnosti, onda je Guliver isprva onaj koji govori ono što misli, odnosno nije ironičan, njegov stav korespondira s istinosnim fakticitetom kolonizatorske politike prema novoosvojenim prostranstvima. Kolonizatori, koji mogu biti i gusari, okupiraju novo kopno u kraljevo ime, istim povodom ih u domovini čeka oprostaj. Još uvek bez ironije, Guliver govori o dogovornom kapacitetu u odnosu vladara i njegovih podređenih. Od prvog pomena „božanskog prava“, sve do „širenja civilizacije“ i „obraćanja u hrišćanstvo“, ironijska matrica suptilno ustupa mesto sarkazmu, što ne narušava naše viđenje Guliverovog nepoverenja prema vladarima, već ga produbljuje.

Iznenadjući spoj „onoga što se misli“ i „onoga što se ne misli“ jeste najuočljiviji kroz dovođenje u vezu „gnusne družine kasapa“ i „božanskog prava“. Ogoljavanje i razotkrivanje ironije, „otvaranje“ te demontiranje njenog sklopa naočigled čitalaca Swift je usavršio kao nijedan autor pre njega. Mišljenje za koje smo, zajedno s Rousonom, utvrdili da je Swiftovo, o kolonizatorima kao razularenim varvarima, intenzifikovano je ironijskim pritiskom na pojam „božanskog prava“, utvrđujući ironiju kroz paradoks o evropskim nasilnicima i njihovoj navodnoj vezi s hrišćanskim regulama. Istovremeno, istina i ironija dramatično su bliske, rekli bismo i neraskidivo, jer iza ironizovane konstrukcije stoji „ono što se misli“, dakle istina sama, ni manje ni više. Fikcionalni svetovi ironije, za koje još uvek nismo sigurni da kao takvi postoje, čvrsto zastupaju istinu ukoliko je do nje moguće dopreti, oni su zamišljeni kao pokušaj dolaženja do istine, demakiranjem svega onoga što se nalazi istini na putu. Zbog toga mesto centralnog fikcionalnog identiteta u odlomku koji smo izdvojili iz *Guliverovih putovanja* zauzima upravo „gnusna družina kasapa“ – vladar, crkva i dobro naoružani kolonizatori, čiji su nam obrisi tragično dobro poznati iz faktografije istorijske stvarnosti. Ova istina jeste posredovana ironijom „s obzirom na društvo“, ali i zbog toga što ovakva vrsta

kompleksne logičko-retoričke stilizacije zahteva čitalački napor usled kog je jedino moguće probiti se do istine.

Finale odlomka obeleženo je Sviftovom/Guliverovom upotrebom krovne ironije u celini posvećene Britaniji. Ona s početka deluje apologetski ustrojena prema Sviftovoj/Guliverovoj domovini i tiče se zdravorazumskih, etičkih, moralnih, političkih, zakonskih i hrišćanskih principa, a zapravo ruši svaki od njih zamenjujući ih najudaljenijim zamislivim suprotnostima. U literaturi retko viđen, slobodno možemo reći egzemplaran model za funkcionisanje ironije, po razmerama efekta uspešnosti može se porediti sa *Skromnim predlogom* iako ga, ipak, od potonjeg deli znatno umereniji pristup. Kanibali iz *Skromnog predloga* ovde su kasapi, sušta suprotnost mudrim, pravednim i brižnim hrišćanima na koje nailazimo u poslednjim rečenicama odlomka. Krovna ironija nadilazi prethodne ironijske uplive i utvrđuje ih, ona je poput kode, poslednjeg što bi moglo da se kaže na temu pravih namera britanskih kolonizatora, ali i čovekove pohlepne prirode u celini. Iskazana u najvećem stepenu, Sviftova ironija ovde destruktivno svedoči o istini pokazujući svoju zastrašujuću protejsku moć, čineći da čitaoci poveruju u nestabilnost kao jedinu istinu sveta, ali i fiktionalnu istinu sveta/svetova poput onih u *Guliverovim putovanjima*. Pitanje o „onome što se misli“ povremeno izgleda kao pitanje o „onome što Svift misli“, a ironizovana fiktionalna istina, kao kod satire i parodije, posreduje istinu stvarnosti, ili bar neki od njenih delova.

Još jednom o poslednjem fragmentu izabranog odlomka koji, tako nam izgleda, možemo tumačiti na dva načina. O prvom je bilo reči, on ukazuje na to da je Guliverov pripovedački autoritet zaposeo njegov kreator, Džonatan Svift. Svift se nalazi na onom polu navedenog tandema od kog zavisi ironija, pošto se Guliver kroz čitav matični identitet teksta pokazao kao nesposoban za ironijsku aktivnost. Gde god, ako verujemo ovoj teoriji, nailazimo na ironiju, s njom dolazi istorijski identitet Džonatana Svifta. Moguća je, pored ove, još jedna narativna opcija, gde tekst „vraćamo“ Guliveru, koji nanovo iskazuje svoju naivnu i neinteligentnu opsednutost lažnim tekovinama britanske, tačnije evropske civilizacije. Takav Guliver zasigurno učestvuje u većem delu *Putovanja*, a Svift bi bio onaj kom pripisujemo ironijsko ispravljanje pogrešaka koje njegov nesamostalni junak sve vreme pravi.

Koliko je zahtevno odvajanje Sviftovog od Guliverovog glasa, dela fikcionalnog sveta podvrgnutog ironiji od onog koji ironija ne dotiče, vidimo i pri pomenu „bezazlenog stanovništva“ koje osvajače „lepo dočekuje“. Kako smo se u više navrata osvedočili, „bezazlenog stanovništva“ na putovanjima Lemjuela Gulivera uglavnom nema. Bezazleni nisu ni Liliputanci niti Jahui, Laputijanci čak i manje od prethodno pobrojanih. Ili je pripovedač Guliver toliko zaboravan i sklon opraštanju, pa i preoblikovanju i ulepšavanju sopstvene istorije te mu je najednom stalo da svoje domaćine predstavi kao mnogostruko bolje nego što oni to odista jesu, ili smo zatečeni novim izumom Džonatana Svifta: u delu teksta koji s relativnom lakoćom pripisujemo Sviftu, sam Svift vrši ironijsku intervenciju, kritikujući sopstvenu kritiku i slabeći opseg njene sveobuhvatne istinitosti. Istorijski autor matičnog identiteta teksta tako uspeva da izvrši udar na konačnu istinosnu instancu, da dovede u pitanje istinosni legitimitet samog sebe, utvrđujući s Liotarom koliko je „realnost malo realna“ (Liotar 1990: 21).

Jednom uveden u fikcionalni svet u čijoj pozadini je mirno obitavao, Džonatan Svift postaje predmet ispitivanja koja nisu uobičajena za period nakon prevlasti imanentističkih poetika. Konstrukcija „Sviftova ironija“ ne tiče se više Svifta kao isključivog autora jednog matičnog identiteta teksta, nego i Džonatana Svifta, jednog od protagonista u tom tekstu, ako ne dominantnog a ono protagoniste koji ironijski korektivno podriva autoritet ostalih fikcionalnih identiteta, Gulivera pre svih. Sviftova dela upravo se iz tog razloga nekada čine kao isplative platforme za analizu njegovog biografskog lika, a matični identitet fikcionalnog teksta ukazuje na dešavanja koja bi trebalo da su izvan njega, a ipak su nekako dospela unutra. Džonatan Svift se, uz pomoć „Sviftove ironije“ uvukao u fikcionalne svetove *Guliverovih putovanja*, kao da se njegovo ime pomerilo s korica knjige tamo gde ga inače ne bismo očekivali.

Iz ovih razloga nailazimo na mišljenja poput onog Ijana Higinisa, o Sviftu kao promoteru retorike nasilja i ekstremizma (Higgins 2003: 157). Higinis smatra kako „Sviftova satira poziva na prilično i često bukvalno nasilje protiv svojih meta“ (*Ibid.*). Dok opisuje sukob između Laputijanaca i Lindalijanaca Guliver kaže kako ga je „jedan veliki ministar uveravao da su građani bili odlučili da, kad ostrvo priđe tako blizu da se više zbog magneta ne može uzdići, zauvek zadrže kralja i sve njegove pobiju i izvrše državni prevrat“ (Svift 2002: 239). Svift je, po mišljenju Higinisa, ekstremista, a ne

Guliver, potonji je Swiftovo sredstvo za iskazivanje „neopisivog retoričkog nasilja koje nije moguće bezbedno štampati čak ni u sklopu parenteze“ (Higgins 2003: 158). Higgins smatra kako Swiftova satira parazitira na „nesigurnosti dvosmislene ironije“ koja joj obezbeđuje da „sa svake svoje stranice implicira pretnju Swiftovim savremenima i na taj način ih ugrožava“ (*Ibid.*, 157).

Reći da je autor nekog dela ovakav ili onakav, u najmanju je ruku neobično, ukoliko se služimo nekim od fikcionalnih tekstova tog autora kao izvorom. Pa opet, mi ne optužujemo Higginsa za anahrono teorijsko postupanje već smo skloni da ga u svakom pogledu podržimo. Kako je ovakav izuzetak postao održiv? Čini se da je stvar jednostavna; ako se bavimo karakterizacijom Gulivera kao fikcionalnog identiteta, u prilici smo da izrekemo jedan, na Swiftovom tekstu neutemeljen sud koji će nam kratkoročno poslužiti u eksperimentalne svrhe. Taj sud glasi: Guliver je rasista. Mislimo na fikcionalni identitet Lemjuela Gulivera, koji se kreće isključivo po fikcionalnim svetovima matičnog identiteta teksta Džonatana Swifta. Naš zamišljeni Guliver-rasista mogao bi da ostane rasista po čitavoj horizontali matičnog identiteta teksta, kao što je to slučaj sa Šekspirovim Jagom, dok bi mogao i da evoluirao, da doživi momenat identitetskog presabiranja nakon kog smo prinuđeni da mu odrekemo rasističko svojstvo. Ali, ako na mestima na kojima je Guliverovo pravo i prvenstvo glasa preuzeo Džonatan Swift, istorijski identitet, konstatujemo rasizam, tada je i taj rasizam istorijska kategorija, a ne fikcionalna činjenica unutar jednog matičnog identiteta teksta. To nas dovodi do pozicije čija teorijska upotrebna vrednost nije najveća, ali je stabilna i temeljna, a koja čini veću uslugu poluzaboravljenom biografizmu od mnoštva njegovih uobičajenih metoda. Iako nije bilo očekivano da će do takvog tipa biografizma dovesti ironija, Swiftova tehnika stalne tenzije između njegovog i Guliverovog glasa ubedljivo govori tome u prilog.

Upotrebljena kao sredstvo saopštavanja istine uprkos društvenoj konvenciji koja takvu istinu ne želi da čuje, ironija se u delovima *Guliverovih putovanja* odeljuje od sebe same: sve upućuje na prisustvo ironije, a na delu je njeno izigravanje, „radikalna neizvesnost po pitanju ironijskog statusa pojedinih iskaza“ (*Ibid.*) odnosno često

izgovaranje i zapisivanje onog što se misli.⁷³ Swift čini sve što može kako bi ovu neizvesnost održao, otežao prohodnost kroz matični identitet teksta, što izaziva proširenje praznog prostora između fikcionalne i činjenične istine u kom je potrebno opredeliti se za attribute fikcionalnosti ili fakticiteta.

Da li je, posle svega što smo shvatili, uputno konstituisati fikcionalne svetove ironije u *Guliverovim putovanjima* Džonatana Swifta? Pojam „svet“, ali i svaki drugi pojam, poseduje jasne epistemičke i ontološke okvire. Kada smo usvojili kvalifikaciju „fikcionalni svet parodije“ krećući se striktno u granicama matičnog identiteta teksta koji je Swift propisao, učinili smo to uz asistenciju dekonstruktivne, pa čak i negativne ontologije koju parodija iziskuje. Fikcionalni svetovi parodije u našoj interpretaciji dobili su attribute nečega drugačijeg od obrasca izvornog teksta, gde su odstupanja zavisila od nivoa nameravanog i izvedenog poremećaja. Fikcionalni svetovi parodije ostaju svetovi, njihovo polazište identifikujemo s nekim drugim matičnim identitetom teksta ili njegovim segmentom, oni su pregledna ustrojstva podložna operacijama analize. Isto važi i za fikcionalne svetove satire, čak i u *Guliverovim putovanjima*, gde se oni vidljivo preklapaju s fikcionalnim svetovima parodije.

Jedan od kriterijuma koji nam daje za pravo da pobrojanim vrstama svetova dodelimo autentičnu „svetovnost“ jeste njima pripadajuća opcija istinitosti, parodije po sebi i satire po sebi, podrazumevaju se situacije kada istina parodije zavisi od istine satire i obrnuto. Funkcija ironije, posebno onako kako je Swift implementira u svoje delo, jeste kontinuirani raskid s istinom, čim se ona ukaže. Jedno govoriti a drugo misliti, ili *biti nešto drugo od*, znači i *biti nešto drugo od istine*, kakva god ona bila, to znači istinu iza/iznad/ispod/daleko od istine a ni takva, ironijom „pomerena“ istina nije bezbedna od nove ironije. Šta je onda uslov takvog sveta?

⁷³ Higin na istom mestu citira jednu od Swiftovih pesama, i odbija da parentezu prisutnu u njena dva stiha opiše kao ironiju (Higgins 2003: 157). Odrediti šta je u fikcionalnim svetovima Džonatana Swifta ironija a šta nije zadatak je koji ponekad izgleda beznadežno, jer čitaoca i tumača često primorava na iznošenje stavova koji su kontradiktorni prema ranije donetim zaključcima o istom matičnom identitetu teksta. Naime, ukoliko je *Guliver* nedosledan, zašto to ne bi bio njegov tvorac? Higin svoje mišljenje brani čestim pozivanjem na Swiftovu biografiju, te brutalnost teksta pravda brutalnošću Swifta kao političke figure u posedu određene političke moći, te navodi i adekvatne primere. Izgleda nam da se Higin ovde ipak zaputio linijom manjeg teorijskog otpora, te da je zaveden novootkrivenim mogućnostima biografskog pristupa prenebregao čitanje istine i ironije pre svega kao delova strukture fikcionalnog sveta u kom uloga stvarnosti jeste obimna, ali ne i isključiva. Zbog toga kod Higinosa moramo da konstatujemo manjak smisla za sarkazam, ali i crni humor, stvari teksta a ne aktivne stvarnosne namere. Džonatan Swift, šta god pisalo u *Skromnom predlogu*, nije bio ljudožder, a Higin je prema njemu isuviše podozriv, svakako ne bez razloga.

Satira i parodija su nesumnjivo agresivne prema istinosnim modelima koje preimenuju: prva prema fakticitetu socijalnog, političkog i istorijskog, pa i ljudskog, a druga u transformativnim intervencijama na prototekstu. Ali, i satira i parodija nisu zamislive bez istine konteksta, ona je meta satirične kritike, kao i parodijskih modifikacija. Način na koji Swift upravlja ironijom skoro da u korenu negira konačnost bilo kakve istine.⁷⁴ Konačna, preuzeta ili kontekstualna istina fikcionalnih svetova parodije u *Guliverovim putovanjima* jeste istina putopisa kao žanra, dok je ista takva krajnja istina Swiftove satire koruptivnost ljudske prirode. Nezaustavljiva i ulančana upotreba ironije, za koju smo rekli da je invazivno opredeljena i ka istorijskoj istini koju iznosi sam Džonatan Swift, inicira nelagodu opšte istinosne neizvesnosti i nestabilnosti. Ironijski postupak kakav Swift koristi govori u prilog nemogućnosti očuvanja bilo kakve istine, što nas odvodi daleko od začetaka konstituisanja jedne strukture kao sveta, jer takvoj strukturi nedostaje osnovna istinosna premisa.

Ofanzivno nastrojena prema svim ostvarenim tipovima istine, u našem slučaju to su istina satire i istina parodije, ironija pokazuje izrazitu sklonost ka organizovanoj i repetitivnoj istinosnoj autodestrukciji. Ovakva osobina ironije neutrališe konkretizaciju „sveta“, preispitujući i svetove koje već zatiče kao realizovane. Iz tog razloga ironija ne može biti svojstvo kreacije, već aspekt relativizacije i negacije, obuhvatno svojstvo supervizije nad navodnim izvesnostima oličenim u istinosnoj dogmi. Nećemo već izdvojenim fikcionalnim svetovima satire i parodije u *Guliverovim putovanjima* Džonatana Svifta pridodati fikcionalne svetove ironije, nego ćemo ih opisati kao izložene njenom progresivnom radijantnom dejstvu koje uspostavlja nepoverenje u odnosu na centralni postulat svake istinitosti.

⁷⁴ (Post)modernost tekstova Džonatana Svifta jeste fundamentalno uslovljena ironijom. Razmišljajući o poststrukturalizmu, Ketrin Belsi (Catherine Belsey) navodi kako su „danas mnogi spremni da napuste ideju da igde postoji jedna, autoritativna istina koju treba otkriti i braniti. „Zaista, vek u kojem su političke grupe ne samo branile istinu onako kako su je videle nego i otpočinjale pustošeće nasilje protiv ljudi koji nisu delili njihova ubeđenja, ostavio je mnoge od nas spremni da imamo ozbiljne sumnje prema tvrđenjima koja polažu pravo na to da budu istina“ (Belsi 2010: 73). Pišući o svojim savremenicima, Ketrin Belsi kao da piše o Swiftu, ona zvuči kao neko ko bi mogao da bude Swiftov istomišljenik u pitanjima ironije i istine. Čudi nas, i pored svega, da ova autorka pripisuje dvadesetovekovnoj istoriji svojstva prethodnih hiljada godina političkih, etničkih i klasnih sukoba grupacija nesklonih da odstupe od svoje verzije istine. Takav stav razdvaja je od Swiftovog koji svako razdoblje ljudske istorije vidi kao u istoj meri pogubno po pitanju fanatičnog zastupanja izabrane istine, o čemu svedoče opisi liliputanskih političkih raspri.

6. Zaključak

Glavni zaključak rada jeste mogućnost svođenja fikcionalnog teksta na *istinitost*. Matični identitet teksta, pojam koji smo ovim radom pokušali da proizvedemo u teorijski legitiman, jedina je njegova istina. *Biti* fikcije pronalazimo unutar okvira pojedinačnih matičnih identiteta teksta koje smo upravo zbog postojanja *biti* u stanju da prepoznamo kao jedinstvene i međusobno odeljene. Bez matičnih identiteta teksta i onoga čime su uslovljeni nalazimo se u opasnosti od relativizacije koja narušava čak i zamisao istinitosti. Tek unutar zasebnog matičnog identiteta teksta nalaze se fikcionalni svetovi čija obeležja mogu da budu satira ili parodija, što tada istinu matičnog identiteta teksta čini povezanom s činjeničnom (stvarnosnom) istinom, ili istinom parodiranog prototeksta. Istina matičnog identiteta teksta čije je fikcionalno svojstvo satirično kritički se obračunava s činjeničnim tipom istine u celini ili delovima, dok ona zasnovana na parodiji deformiše istinu matičnog identiteta prototeksta. Nije moguće utemeljiti matični identitet teksta čije bi dominantno fikcionalno svojstvo bila ironija, usled namere ironije da destruktivno nastupi prema ma kojoj pojavnj formi istinitosti.

Obuhvatnost svakog od matičnih identiteta teksta podrazumeva sve četiri modalne perspektive koje predlaže Lubomir Doležel, što smo pokazali u sklopu analize *Guliverovih putovanja* izvedene po ovom osnovu. Dešava se da su neki od modaliteta u manjoj meri vitalni od drugih, no isto tako dolazi i do preklapanja modaliteta koja utiču na našu konačnu percepciju izolovanog fikcionalnog teksta i njegovu prirodu.

Matični identitet teksta poseduje i niže hijerarhijske nivoe na kojima se nalaze fikcionalni identiteti i fikcionalne činjenice. Dok za fikcionalne identitete možemo reći kako funkcionišu kao distinktivna obeležja fikcionalnih svetova i matičnih identiteta teksta, fikcionalne činjenice su tek najmanji elementi opisa jednog fikcionalnog sveta. Unutar jednog matičnog identiteta teksta registrujemo transfere istinitosti: fikcionalni identitet „Guliver“ vlastitu istinitost crpi iz daleko opštije i kompleksnije istinitosti svog matičnog identiteta. Zbog toga nam nije potrebna nametnuta konsenzualnost kako bismo govorili uvek o istom Guliveru. Ako se nalazimo u posedu saznanja o istinitosti matičnog identiteta *Guliverova putovanja* i krećemo se u koordinatama njemu pripadajućih fikcionalnih svetova, mi uvek govorimo o istom Guliveru. Jedan od bezbrojnih iskaza

koji se odnose na ovaj fikcionalni identitet možemo da formulišemo kao: „Guliver je porodičan čovek“ i da ne pogrešimo u njegovoj istinitosti. Iskaz: „Guliver je astronaut“ ne odgovara istinosnim kapacitetima matičnog identiteta koji nosi naziv *Guliverova putovanja*.

Naša koncepcija obezbeđuje istinitost fikcionalnim identitetima za koje pouzdano znamo da nemaju referenciju. Referencija ovakvih identiteta ne nalazi se u stvarnom svetu, već isključivo u nekom od fikcionalnih svetova podređenim pripadajućem matičnom identitetu teksta. Izvesnost da u stvarnom svetu niko nikada nije video jednoroge, Liliputance ili Ktulue ne opredeljuje ove identitete kao ne-istine, dovoljan uslov njihove istinitosti pronalazimo tek u adekvatnim fikcionalnim svetovima. Zamislivo je da se jednom stvoreni fikcionalni identitet iz jednog matičnog identiteta teksta ukaže u drugom, u takvoj situaciji koju nazivamo situacijom intertekstualnosti on svoju prvobitnu istinitost podređuje istinosnim okolnostima kakve vladaju u fikcionalnom svetu u kom se obreo.

Istinitost fikcionalnih činjenica koje smo odredili kao najmanje elemente opisa jednog fikcionalnog sveta neophodno je sagledavati iz vizure ukupnosti tog opisa. Svaki fikcionalni svet zavisi od fikcionalnih činjenica, a one zavise od kontekstualnog polja tog sveta koji stvaraju fikcionalni identiteti u interakciji. Istinitost fikcionalnih činjenica, identiteta i matičnih identiteta teksta opredeljuje okvire demarkacije prema drugim fikcionalnim činjenicama, identitetima i matičnim identitetima teksta.

Svaki matični identitet teksta mora biti podvrgnut verifikaciji od strane čitalaca. Verifikacija jeste preduslov autentizacije bilo kog fikcionalnog sveta u bilo kakvim modalnim koordinatama, onako kako autentizaciju razume Doležel. Verifikovani matični identiteti teksta počivaju na specifičnoj izvesnosti dogovorenoj u čitalačkoj ravni, npr. „*V Tomasa Pinčona je roman*“, ili „*V Tomasa Pinčona nije dramski tekst*“. Ako je matični identitet teksta verifikovan onako kako predlažemo, automatski je izvršena njegova autentizacija, bez obzira na preovlađujući modalitet. Istina imanentna tekstu nadređena je svakoj od istina svetova teksta.

Zaključili smo da su razlike između fikcionalne i činjenične pripovesti nesumnjive, što nas je približilo Doleželovoj kritici postmodernističkih shvatanja istorije u interpretaciji Rolana Barta i Hejdene Vajta. Pokazalo se da ukoliko neki od mogućih ili

fikcionalnih svetova napušta optiku stvarnog sveta, takav svet ne može biti zamisliv, njegova pojmovnost izostaje usled nedostatka referencije. Iz toga proizlazi naš stav kako teorije mogućih i fikcionalnih svetova ne smeju da osporavaju nužnost stvarnog sveta, naravno, ne u svim činjenicama koje stvarni svet poseduje. Fikcionalna i činjenična priповest razlikuju se prvenstveno po uslovima istinitosti. Istinitost činjenične pripovesti kakva je istorijska pripovest referencijalnost pronalazi isključivo u stvarnosti i nigde više, dok smo istinu fikcije konstatovali kao zavisnu od konstitucije njenog matičnog identiteta. Činjenična pripovest ne sme da vrši pozajmice iz fikcije pošto bi time ugrozila ontologiju na kojoj počiva, iz ovog razloga istorijska pripovest nikako ne može biti razmatrana s aspekta fikcionalnosti, kako to sugerišu Bart i Vajt, a Doležel opravdano kritikuje. Proza Sviftovog tipa često je u direktnoj zavisnosti od činjenica stvarnog sveta, što je globalna karakteristika fikcionalnih svetova satire. Ovde se ne priklanjamo ideji dvostruke semantike kojoj se Doležel decidirano protivi, jer ona fikcionalne identitete vidi kao mešavinu stvarnih ljudi i čisto fikcionalnih karaktera, što svakako može da bude slučaj, a nikako imperativ.

Upravo *Guliverova putovanja* daju čitav niz sjajnih primera susretanja fikcionalnih i činjeničnih identiteta. Predlozi nove geografije koji dolaze od strane Gulivera označavaju intervencije na kartama činjenično postojećeg sveta. Ukoliko bi izmene za koje se Guliver zdušno zalaže bile usvojene, stvarni svet bi zadobio nove okvire. Međutim, ono što Guliver kao fikcionalni identitet radi, jeste konstrukcija novog fikcionalnog sveta na osnovama stvarnog. I pored upinjanja, koje je iskazano kroz raznolike igre insistiranja, da se prikaže kao donosilac nove istine za stanovnike stvarnog sveta, Guliver uspeva da uspostavi pre njega neviđen fikcionalni istinosni red.

Sve igre insistiranja prisutne u *Guliverovim putovanjima* u našoj su se analizi pokazale kao odgovorne za parodiranje žanrovskog obrasca putopisne proze. Zbog razmera parodijskih dejstava uslovljenih igrama insistiranja, Svifta vidimo kao tvorca antiputopisa. On se parodijom služi kako bi putopisni žanr obesnažio u epistemičkom pogledu, degradirao ga i doveo u pitanje njegovu egzistenciju. Putopisu kao epistemičkoj ne-istini Svift suprotstavlja istinu matičnog identiteta teksta sačinjenog od ulančanih fikcionalnih svetova.

Pored parodijskog izvorišta, koje je *a priori* intertekstualno i koje matični identitet teksta *Guliverova putovanja* locira kao direktno zavisan od čitave tradicije putopisnog žanra, Swiftova proza ima i satirično uporište. Ovo shvatamo već prilikom utvrđivanja istinitosti likova u Swiftovoj knjizi. Susretanje fikcionalnog i istorijskog identiteta u ovom se smislu odigrava pod jednom nominalnom instancom što čini da u identitetu Liliputanca Flimnapa nakon pomicanja referencije prepoznamo istorijsku ličnost Roberta Volpola. Ako je učinak fikcionalnih svetova parodije u *Guliverovim putovanjima* dugovao ranije postojećem tekstu, fikcionalni svetovi satire podređeni su kontekstualnom prostoru koji u sebe uključuje čitavu ljudsku civilizaciju, s posebnim osvrtom na ljudsku prirodu, istoriju i politiku. Za razliku od Doležela koji o ovakvoj pozicioniranosti uopšte ne govori, zaključili smo kako fikcionalni svetovi satire nisu mogući bez referencije u stvarnom svetu.

Swiftov satirični postupak temelji se i na „oživljavanju“ metafora upisanih u stvarnosni politički diskurs (političko balansiranje, politički pad, političko preživljavanje...). Prevođenje ovih metafora u aktivnost fikcionalnih identiteta apsolutno odgovara razlikovanju fikcionalne i činjenične istine po modelu poetske i referencijalne funkcije jezika Romana Jakobsona. Poetizacija u Swiftovoj satiri za cilj ima kritiku stvarnog sveta stvaranjem fikcionalnog, konkretno svih svetova integrisanih u matični identitet teksta *Guliverova putovanja*. Zbog toga smo neskloni da o Swiftu govorimo kao o autoru čije su pretenzije čisto artistske, literatura za njega predstavlja društvenu aktivnost pojedinca koji svakim svojim zapisom želi da učestvuje u društvenoj stvarnosti, oštro je kritikujući.

Podatak da u *Guliverovim putovanjima* paralelno i simbiotički egzistiraju fikcionalni svetovi satire i fikcionalni svetovi parodije svedoči o ukrštenim referencijalnostima – prema svetu i prema drugom tekstu. Pošto je priroda tog drugog teksta neodvojiva od putopisnog žanrovskog obrasca koji u sebi sadrži istinosne pretpostavke, igre insistiranja istine u fikcionalnim svetovima parodije kod Swifta sasvim su očekivane i bez njih ovakvi fikcionalni svetovi nisu ostvarivi. Jedan od naših zaključaka svakako se tiče konsekvenci neadekvatnog čitanja Swiftove proze, i fikcionalnih svetova satire i parodije uopšte. Naime, ukoliko bi neki zamišljeni čitalac zanemario referencijalnost imanentnu satiri i parodiji, ili je ne bi prepoznao, došlo bi do

ontoloških poremećaja u ravni Swiftovog teksta. Pošto deca nisu u stanju da čitalački rezonuju u skladu sa zahtevima satire i parodije, ukazala se mogućnost čitanja prva dva dela *Guliverovih putovanja*, uz neizbežne priređivačke intervencije, u vidu dečije literature fantastičnog tipa. Pomicanje referencije sa stvarne na izmišljenu, kao i razlikovanje fikcionalne i činjenične istine po Jakobsonovom modelu, ovde ustupa mesto dvokomponentnom mitološkom svetu sazdanom od prirodne i natprirodne jedinice, kako ga definiše Doležel. Greška u recepciji tako postaje uslov nove dimenzije čitanja.

Referencijalna obaveza koju fikcionalni svetovi iskazuju prema stvarnom svetu najvidljivija je na primeru fikcionalnih činjenica. Ne možemo da zamislimo rečenicu koja je deo nekog od fikcionalnih svetova, a da neka od njenih fikcionalnih činjenica ili većina njih ne zahteva referenciju u stvarnom svetu. Na suprotnom polu zaključivanja nalaze se ne-zamislivo, ono što je iskazano nama nepoznatim ili novostvorenim jezikom, recimo liliputanskim (gde smo primorani da verujemo kako se tim jezikom iskazuje nekakva fikcionalnost jer nismo u posedu aparata provere), kao i fikcionalni svetovi kakve pronalazimo u hermetičnoj lirskoj poeziji, gde kontekst jeste sagrađen na jednom broju nama poznatih fikcionalnih činjenica, ali u operativnim tokovima usled kojih ostaje nedostupan svetovnoj analizi s kakvom se suočavamo u prozi.

Naš zaključak o referencijalnosti fikcije proistekao iz *Guliverovih putovanja* Džonatana Swifta, značajno je potpomognut drugim tekstom istog autora, *Memoarima kapetana Džona Krajtona*. Ako smo bez većih teškoća zaključili kako je referencijalnost u pogledu Swiftove proze nužna iz razloga postavki satire i parodije, moramo se ograditi po pitanju Krajtonovih *Memoara* u kojima nema ni traga od satirično-parodijskog manira. Osnovna sličnost *Guliverovih putovanja* i *Memoara* nalazi se u bliskosti žanrovskih obrazaca. Memoari, kao i putopisi, sami sobom insistiraju istinu. Dok je junak *Putovanja* fikcionalni identitet, *Memoari* pripadaju istorijskom identitetu koji se zove „Džon Krajton“. Mada bez zamaha koji je tipičan za znamenite istorijske identitete, Krajton jeste sposoban da istovetnom snagom insistira brojne istorijske i političke istine, po suštini činjeničnog tipa. Ipak, autor *Memoara kapetana Džona Krajtona* nije sam kapetan, već Džonatan Swift. Usled toga, *Memoari* gube svoju memoarsku auru; ako se i saglasimo da je zapisano tačno s aspekta činjenica, te da je sve što je Krajton ispričao činjenična istina, učešće Swifta u zapisivanju u tekst ponovo uvodi poetsku funkciju jezika. Upravo iz ovog

razloga kapetan Krajton ostaje prevashodno fikcionalni identitet u okvirima fikcionalnog sveta istorijskog romana *Memoari kapetana Džona Krajtona* čiji je autor Džonatan Svift izvršio pomicanje referencije sa stvarne na izmišljenu onako kako to radi Tolstoj u romanu *Rat i mir*, doduše drugačijim sredstvima. Pišući *Memoare* Svift je ostvario dve dobiti: fikcionalizovao je istorijski identitet Džona Krajtona za račun žanrovskog obrasca istorijskog romana, ali je u isti mah unapredio rang ovom istorijskom identitetu. Krajtonovi *Memoari* stoga govore u prilog kritici Doleželove teorije fikcionalnosti koju je izneo Kornelije Kvas. Iz supstitucije tematskog kriterijuma (Doležel) formalnim (Kvas) fikcionalna semantika dobija mnogo, prevashodno u pogledu razlika između istorije i fikcije. Specifičnost *Memoara kapetana Džona Krajtona* smešta ih u grupu istorijskih fikcionalnih memoara. Doleželov tematski kriterijum ne doprinosi analizi fikcionalnog sveta istorijskih fikcionalnih memoara jer zanemaruje njihovu podređenost čitavim grupacijama istorijskih identiteta neodvojivih od jasnog istorijskog konteksta., jer su oni direktno zavisni od saobraćanja grupe istorijskih identiteta koji, to Doležel takođe previđa, sa sobom donose nedvosmislen istorijski kontekst. Možemo, uz bitne ograde, da potvrdimo istoričnost sveta *Memoari kapetana Džona Krajtona*, ali je ta istoričnost fikcionalizovana.

Doležel i Kvas zastupaju pojam „otvorene granice“ koju smeštaju između stvarnog i fikcionalnog sveta. Zaključili smo da su u Sviftovim fikcionalnim svetovima prelaženja ove granice pre pravilo nego izuzetak, kako u svetovima satire i parodije, tako i u onima iz kojih su satirična i parodijska dejstva eliminisana.

Iako konstatuje i u svoju teoriju uvodi pojmove kodeksnog i relativizovanog modaliteta, pre svega u aksiološkoj postavci, Doležel ne primećuje obim njihovih upotrebnih prednosti. Zaključili smo kako se te prednosti ukazuju prilikom aplikacije na *Guliverova putovanja* i obrazložili ishode. Kodeksni modalitet podređen je nadindividualnom kodeksu (u Sviftovom tekstu prosvetiteljskom i racionalističkom), dok relativizovani modalitet dolazi iz perspektive jedinke, odnosno nekog od fikcionalnih identiteta. U fikcionalnim svetovima aksiološkog tipa može doći do saglasja kodeksnog i relativizovanog modaliteta, kao i do njihovog mimoilaženja. Dokazali smo visok teorijski status pojmova kodeksnog i relativizovanog modaliteta koji o narativnom svetu govore i kao o kontekstualno uslovljenom polju, što je kod analize tekstova Džonatana Svifta od

presudne važnosti. Bez obzira na to da li smo Svifta prevashodno odredili kao satiričara, ili autora parodije, imamo obavezu kontekstualnog raščlanjenja, bez kog bi naša zapažanja bila vidno manjkava. Teorijsko uređenje veza konteksta i fikcije stabilizuje pojmove činjenične i fikcionalne istine, jer postojanje ma kog konteksta implicira činjeničnu istinu, nastoji da je uvede u fikcionalni svet u čemu je od pomoći „otvorena granica“.

Primena Doleželovih ideja na Sviftova dela pokazala je i nesamostalnost fikcionalnih identiteta unutar fikcionalnih svetova satire od faktičkog tvorca ovih svetova. Za razliku od težnji koje su usmerene ka iščezavanju autora iz teksta, poznatih još iz Floberovog doba, fikcionalni svetovi satire podrazumevaju prisustvo autorovog istorijskog identiteta. Istorijski autor je onaj čiji kritički stav jeste implementiran u sklop fikcionalnih svetova satire, bez njega taj svet nije održiv. Zbog toga konstatujemo nekonzistentnost u Guliverovim stavovima; ovaj fikcionalni identitet zavisi od namera istorijskog identiteta autora prema pojavama u domenu stvarnog sveta. Pozicioniranost fikcionalnog identiteta „Guliver“ i istorijskog identiteta autora u matičnom identitetu teksta *Guliverova putovanja* dodatno usložnjava Sviftova sklonost ka ironiji kao oruđu kritičkog narušavanja svake istinitosti i izvesnoti.

Zaključak o ontološkom preklapanju unutar fikcionalnih svetova Sviftove satire izveli smo uz učešće dvostrukih pomicanja referencije (izmišljene na stvarnu, a stvarne na izmišljenu). Delimična ontološka preklapanja uzrokuju pojavu fenomena aluzivnosti. Pomicanje izmišljene referencije na stvarnu pronašli smo u svetu Vinima, koji samo izgledaju kao stvarni konji, a kojima su suprotstavljeni Jahui, koji izgledaju kao pripadnici ljudske vrste koja je regresirala. Uz posredstvo aluzije Guliver Jahue vidi kao bliske sopstvenim savremenima, dok racionalno svojstvo pridodaje konjima, vrsti koja je tog svojstva u stvarnom svetu lišena. Presudni udeo u ovakvoj proceduri ima mizantropski stav Džonatana Svifta, autora satire, čije mišljenje u ovoj situaciji izjednačavamo s Guliverovim, što nije uvek slučaj.

Usled indirektnog svojstva satire dolazi i do pomicanja referencije u okvirima imenovanja. Ono što se izvrgava ruglu kod Liliputanca Flimnapa, fikcionalnog identiteta, načelno je njegovo *volpolovsko* svojstvo. Svift nikada otvoreno ne napada Volpola, te su čitaoci potaknuti da prepoznaju prisustvo njegovog istorijskog identiteta u fikcionalnom

Flimnapu. U odnosima istorijskog identiteta Roberta Volpola i fikcionalnog identiteta Flimnapa nalazi se spona čija je distinktivna crta aluzivna.

Pomicanje stvarne referencije na izmišljenu najupečatljivije se odvija pri pojavi Japana na karti fikcionalnog sveta, u trećoj knjizi *Guliverovih putovanja*. Zaključili smo kako je Swiftov Japan fikcionalni identitet čije je uporište objektivna stvarnost i koji je delom preuzeo istinitost ove stvarnosti. Odmah do Japana, u fikcionalnom svetu koji pretenduje na istinitost stvarnosti, nalaze se fikcionalni identiteti kojima je nadređen matični identitet teksta *Guliverova putovanja*. Primer pojave Japana u trećoj knjizi jedinstven je za sve svetove koje registrujemo u Swiftovoj knjizi. Za razliku od svih ostalih geografskih datosti, samo se na ovom mestu prožimaju dva tipa različitih fikcionalnih identiteta, pa se govori o saradnji lugnaškog i japanskog cara, kao o nečemu što je logičan rezultat geografske bliskosti. Guliver nam ne saopštava dovoljno informacija o referentnim odlikama fikcionalnog Japana i na osnovu njih mi nismo u stanju da identifikujemo ovaj Japan s Japanom koji nam je činjenično poznat. Nećemo zanemariti pretpostavku po kojoj Guliver ne dostavlja podatke o Japanu pošto smatra da ih svakako posedujemo u neograničenoj meri, što bi od ovog pripovednog manevra učinilo jednu od najopsežnijih igara insistiranja istine na koje smo u tekstu naišli.

Hipoteza o plauzibilnosti kao kriterijumu istinitosti primenjena na *Guliverova putovanja* takođe je našla svoje mesto u službi razdvajanja činjenične od fikcionalne pripovesti. Guliverova skretanja u alogičnost, kao i učestala narušavanja plauzibilnosti čine ga nepouzdanim pripovedačem u svakom, a posebno u realističkom smislu. Greške koje pravi prilikom navođenja datuma, nesrazmerno pretvaranje bića i stvari u Liliputu prema predloženoj skali 1:12, od Gulivera čine pripovedača kom se nikako ne bi smelo dozvoliti zastupanje žanrovskog ideala putopisne proze čija je ontološka premisa totalna istinitost. Guliver zaista jeste antiputopisac, jer se ukupnošću svog delovanja pokazuje kao nesposoban za bilo kakvu plauzibilnost činjenične provenijencije. S uvećenjem broja pripovedačkih alogičnosti, eksponencijalno se povećava broj igara insistiranja istine koje proizvode utisak sveopšte farse tamo gde bi čitaoci očekivali gotovo naturalističku posvećenost fakticitetu stvari. Guliver kao izvor ne-plauzibilnosti nije to isključivo za račun sebe kao netipičnog naratora ili fikcionalnog identiteta ovlašćenog da opiše sve pretpostavljene fikcionalne svetove jednog matičnog identiteta teksta, već se takav

fikcionalni identitet nalazi u službi obračuna s putopisnom pripovednom konvencijom i njenom istinosnom komponentom.

Tok kompletnog istraživanja osnažio je postojeće zaključke o ekstenzivnoj upotrebi ironije kako u *Guliverovim putovanjima*, tako i u opusu Džonatana Svifta uopšte. Kao retko koji autor pre ali i posle njega, uključujemo tu i postmoderniste, Svift upotrebljava ironiju s neskriveno destruktivnom namerom prema svakom vidu istinitosti. Stoga čitalac nikad nije načisto s onim što mu poručuje sam Svift, kog smo uveli u analizu kao neodvojivog satiričnog saučesnika fikcionalnih identiteta koje je proizveo. Sviftova ironija nalazi se u vlasti jednog dramatično protejskog atributa koji nam ne dozvoljava da se sa autorom složimo ili ne složimo, da neki od stavova utvrdimo, fiksiramo, te ga naknadno razmotrimo i analiziramo. Upotreba ironije kod Svifta za cilj ima opštu destabilizaciju istinosnih kapaciteta stvarnog sveta, ali i svakog fikcionalnog domena kom je omogućio postojanje. Globalno nepoverenje prema centralnim postulatima svakog vida istinitosti izraz su Sviftovog pesimizma i mržnje na svaki pomen progresa. U žestokim ironijskim napadima Svift neće poštediti ni samog sebe. Dobro razumevajući da je poslednja istinosna instanca fikcionalnih svetova satire i parodije sam autor, on će u delovima teksta kritikovati sopstvenu kritiku, rušeći iluziju o poverenju koje bismo morali da imamo bar u nju. Tako onaj koji je *de facto* tvorac matičnog identiteta teksta i u njega umetnutih fikcionalnih svetova nemilosrdno presuđuje poslednjem istinosnom uporištu – vlastitom legitimitetu.

Ne smatramo da je uputno vršiti pokušaje konstitucije fikcionalnih svetova ironije jer, za razliku od fikcionalnih svetova satire i parodije, nije jasno gde i kako prepoznati epistemičke i ontološke okvire ironije kao pretpostavke i uslove „svetovnosti“. Ironiji ne pripada opcija istinitosti po sebi, a njena bazična funkcija jeste raskid s istinom, gde god se istina pojavi. Jedno govoriti a drugo misliti, ili *biti nešto drugo od*, sinhronizovano znači i *biti nešto drugo od istine*, bez obzira na samu istinu, ta je ironizovana istina iza/iznad/ispod/daleko od istine a ni takva, ironijom „pomerena“, ne može da pronade sklonište od novog udara ironije.

Osnova stabilizacije bilo kog matičnog identiteta teksta nedvosmisleno je njegova istinitost. Fiksirana zapisanost fikcionalnih identiteta i činjenica, odnosno fikcionalnih svetova, sprečavaju nas da dovedemo u pitanje matične identitete teksta kao istinosne

strukture. Čak i kada se nalaze u interakciji prema činjeničnoj istini ili istini prototeksta usled prirode fikcionalnih svetova satire ili parodije koji ga čine, matični identiteti teksta biće istinosno određeni upravo mehanikom takve interakcije. Teza da matični identiteti teksta kao prevashodno fikcionalne tvorevine potražuju polazište u činjeničnoj istini, odnosno stvarnosti, govori koliko o limitima kojima smo u perceptivnom i logičkom smislu izloženi, toliko i o posebno instruiranoj nužnosti koja nas brani od apsolutne neizvesnosti ne-zamislivog.

Literatura:

- Anon [1]: „Parodija“, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46765>, pristupano 7. 3. 2015.
- Aristotel 1990: Aristotel, *Poetika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- Auerbah 1978: Erih Auerbah, *Mimezis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Nolit, Beograd.
- Bart 1979: Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd.
- Bart 1990: Rolan Bart, „Efekat stvarnog“, *Treći program* br. 85, Beograd.
- Bart 2005: Rolan Bart, „Diskurs istorije“, *Txt* br. 9/10, str. 38–44, Beograd.
- Bahtin 1967: Mihail Mihajlovič Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beogradski grafički zavod, Beograd.
- Baumgarten 1985: Aleksander Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beogradski grafički zavod, Beograd.
- Belsi 2010: Ketrin Belsi, *Poststrukturalizam: sasvim kratak uvod*, Službeni glasnik, Beograd.
- Bošković 2008: Aleksandar Bošković, „Doleželova teorija fikcije“. Pogovor, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Službeni glasnik, Beograd, str. 353–369.
- Bruce 2003: Michael Bruce, *Introduction* u Jonathan Swift, *Selected poems*, Everyman, London.
- Camp 2009: Elisabeth Camp, „Two Varieties of Literary Imagination: Metaphor, Fiction and Thought Experiments“, *Midwest Studies in Philosophy*, XXXIII, pp. 107–130.
- Colebrook 2003: Clare Colebrook, *Irony*, Routledge, London.
- Damrosch 2013: Leo Damrosch, *Jonathan Swift: His Life and His World*, Yale University Press, New Haven.
- Degategno, Stubblefield 2006: Paul J. Degategno, Jay R. Stubblefield, *Critical Companion to Jonathan Swift: a Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File, New York.
- De Man 1975: Pol de Man, *Problemi moderne kritike*, Nolit, Beograd.
- Dejvidson 1995: Donald Dejvidson, *Metafizički ogledi*, Studentski izdavački centar,

- Beograd.
- Devit, Sterelny 2002: Michael Devitt, Kim Sterelny, *Jezik i stvarnost: uvod u filozofiju jezika*, Kruzak, Zagreb.
- Doležel 1980a: Lubomir Doležel, „Truth and Authenticity in Narrative“, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction, pp. 7–25.
- Doležel 1980b: Lubomir Doležel, „Eco and his Model Reader“, *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4, Narratology II: The Fictional Text and the Reader, pp. 181–188.
- Doležel 1984: Lubomir Doležel, „Kafka’s Fictional World“, *Canadian Review of Comparative Literature*, Canadian Comparative Literature Association, Toronto.
- Doležel 1988: Lubomir Doležel, „Mimezis and Possible Worlds“, *Poetics Today*, Vol. 9, No. 3, Aspects of Literary Theory, pp. 475–496.
- Doležel 1991: Lubomir Doležel, *Poetike zapada*, Svjetlost, Sarajevo.
- Doležel 1995: Lubomir Doležel, „Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference“, *Style*, 29. 2, p. 201.
- Doležel 1997: Lubomir Doležel, „Narativni svetovi“, *Reč*, broj 30, Beograd.
- Doležel 1998: Lubomir Doležel, „Possible Worlds of Fiction and History“, *New Literature History*, 29, pp. 785–809, Toronto.
- Doležel 2004: Lubomir Doležel, „Fikcionalna i istorijska pripovest: u susret postmodernističkom izazovu“, *Txt*, br. 3/4, str. 63–81, Beograd.
- Doležel 2006: Lubomir Doležel, „Czech Poetics Today: Tradition and Renewal“, *Style*, Volume 40, Number 3.
- Doležel 2008: Lubomir Doležel, *Heterokosmika*, Službeni glasnik, Beograd.
- Doležel 2010: Lubomir Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History: the Postmodern Stage*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Donoghue 1971: Denis Donoghue, *Jonathan Swift: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Downie 1984: J. A. Downie, *Jonathan Swift: Political Writer*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Ehrenpreis 1962: Irvin Ehrenpreis, *Swift: The Man, His Works, and the Age, Vols 1 and 2*, Harvard University Press, Cambridge.
- Erskine-Hill 2001: Howard Erskine-Hill, *Jonathan Swift: Gulliver’s Travels*,

- Cambridge University Press, Cambridge.
- Fabricant 2003: Carol Fabricant, *Swift the Irishman* u Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fox 2003: Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Frege 1995: Gottlob Frege, *Osnovi aritmetike i drugi spisi*, Kruzak, Zagreb.
- Frye 1979: Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb.
- Fuko 1983: Mišel Fuko, „Šta je autor?“, *Teorijska istraživanja. 2, Mehanizmi književne komunikacije*, str. 32–45.
- Fuko 1998: Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd.
- Fuko 2007: Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, Karpos, Loznica.
- Gogolj 1970: Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Mrtve duše*, Narodna knjiga-Obod, Beograd-Cetinje.
- Hajzenberg 2000: Verner Hajzenberg, *Fizika i filozofija*, Umetničko društvo Gradac, Beograd.
- Hamburger 1982: Kate Hamburger, *Istina i estetska istina*, Svjetlost, Sarajevo.
- Hammond 2003: Brean Hammond, *Swift's reading* u Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hammond 2010: Brean Hammond, *Jonathan Swift*, Irish Academic Press, Dublin.
- Higgins 2003: Ian Higgins, *Language and Style* u Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Houlihan Flynn 1990: Carol Houlihan Flynn, *The Body in Swift and Defoe*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hramosta 2006: Ana Hramosta, *Pogovor* u Džonatan Svift, *Uputstva posluzi*, Rad, Beograd.
- Hunter 1990: J. Paul Hunter, *Gulliver's Travel and the Novel* u Frederik N. Smith (ed.), *The Genres of Gulliver's Travels*, University of Delaware Press.
- Hunter 2003: J. Paul Hunter, *Gulliver's Travels and the later writings* u Christopher

- Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Imamović 2014: Haris Imamović, *Logorski vijenac*, u Tomislav Marković, *Čovek zeva posle rata*, Levo krilo, Beograd.
- Jensen 2005: Johannes V. Jensen, *Madam d'Ora: roman iz američke sadašnjosti*, Vega media, Novi Sad.
- Knight 2004: Charles A. Knight, *The Literature of Satire*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kompanjon 2002: Antoan Kompanjon, *Demon teorije*, Svetovi, Novi Sad.
- Kripke 1997: Saul A. Kripke, *Imenovanje i nužnost*, Kruzak, Zagreb.
- Kvajn 2007: Vilard van Orman Kvajn, *Ontološka relativnost i drugi filozofski ogledi*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad.
- Kvas 2011: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Akademska knjiga, Beograd.
- Kvas 2012: Kornelije Kvas, „Činjenična istina i istina fikcije (ručak kod Oblonskih u Tolstojevom romanu *Ana Karenjina*)”, *Anali Filološkog fakulteta*, Knj. 24, sv. 1, str. 29–49, Beograd.
- Lavkraft 2008: Hauard Filips Lavkraft, *Necronomicon: najbolje horor priče Hauarda F. Lavkrafta*, Everest Media, Beograd.
- Lešić 2005: Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo.
- Liotar 1991: Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad.
- Liotard 1990: Jean-Francois Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb.
- Marić 2002: Sreten Marić, „Predgovor“ u *Guliverova putovanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad.
- Melvil 1952: Herman Melvil, *Omu*, Novo pokolenje, Beograd.
- Mikkonen 2009: Jukka Mikkonen, „Truth Claiming in Fiction: Towards a Poetics of Literary Assertion“, *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 38, pp. 18–34.
- Milinković 2002: Slađana Milinković (prir.), *Menipska satira/Varon, Seneka, Lukijan*, Stylos, Novi Sad.
- Miščević 1997: Nenad Miščević, „Uvod u *Imenovanje i nužnost*“, *Imenovanje i*

- nužnost*, Kruzak, Zagreb, str. 9–25.
- Morrissey 1978: L. J. Morrissey, *Gulliver's Progress*, Archon Books, Hamden.
- Mueller 2003: Judith C. Mueller, *A Tale of a Tub and early prose* u Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Oakleaf 2003: David Oakleaf, *Politics and history* u Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ostin 1994: Džon L. Ostin, *Kako delovati rečima?*, Matica srpska, Novi Sad.
- Pavković 2003: Vasa Pavković, „Beleška o Sviftu satiričaru“, *Priča o buretu: satire i drugi odabrani spisi*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd.
- Petrov 1970: Aleksandar Petrov (ed.), *Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd.
- Petrović 1999: Vladimir Petrović, „Fikcija i mogući svetovi“, *Književna istorija*, br. 109, str. 331–336, Beograd.
- Petrović 1987: Gajo Petrović, „Logički atomizam i filozofija neizrecivog u Tractatusu Ludwiga Wittgensteina“. Pogovor, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, str. 191–236.
- Phiddian 2006: Robert Phidian, *Swift's Parody*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Po 2012: Edgar Alan Po, *Sabrane priče*, Tanesi, Beograd.
- Post 3, 16: *Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta*, Izdanje britanskoga i inostranoga biblijskoga društva, 1871, Beograd.
- Probyn 1978: Clive T. Probyn, *Jonathan Swift: The Contemporary Background*, Manchester University Press, Manchester.
- Puhalo 1961: Dušan Puhalo, *Džonatan Svift* u Džonatan Svift, *Guliverova putovanja*, Rad, Beograd.
- Quine 1999: Willard van Orman, *Riječ i predmet*, Kruzak, Zagreb.
- Rawson 2014: Claude Rawson, *Swift's Angers*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Ricoeur 1981: Paul Ricoeur, *Živa metafora*, GZH, Zagreb.
- Rifater 1990: Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija“, *Treći program* br. 85, Beograd.

- Riffaterre 1993: Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Riker 1993: Pol Riker, *Vreme i priča*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad.
- Rogers 2003: Pat Rogers, *Swift the Poet* u Christopher Fox (ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rose 2000: Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Serl 1991: Džon Serl, *Govorni činovi*, Nolit, Beograd.
- Smith 2012: Peter J. Smith, *Between Two Stools: scatology and its representations in English Literature, Chaucer to Swift*, Manchester University Press, Manchester.
- Sosir 1977: Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd.
- Swift 1961: Džonatan Svift, *Guliverova putovanja*, Rad, Beograd.
- Swift 1969: Džonatan Svift, *Memoari kapetana Džona Krajtona*, Rad, Beograd.
- Swift 2002: Džonatan Svift, *Guliverova putovanja*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad.
- Swift 2003: Džonatan Svift, *Priča o buretu: satire i drugi odabrani spisi*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd.
- Swift 2006: Džonatan Svift, *Uputstva posluži*, Rad, Beograd.
- Swift 2013: Jonathan Swift, *Delphi Complete Works of Jonathan Swift*, Delphi Classics, East Sussex.
- Swift 2003: Jonathan Swift, *Selected poems*, Everyman, London.
- Šefer 2001: Žan-Mari Šefer, *Šta je fikcija?*, Svetovi, Novi Sad
- Tippet 1989: Brian Tippet, *Gulliver's Travels*, Palgrave Macmillan, London.
- Uelbek 2011: Mišel Uelbek, *Karta i teritorija*, Plato, Beograd.
- Vajt 2011: Hejden Vajt, *Metaistorija*, CID, Podgorica.
- Vilijams 2002: Tenesi Vilijams, *Staklena menažerija* u Jovan Ćirilov (ed.), *Pre i posle kose: savremena američka drama*, Zepter Book World, Beograd.
- Volas 2014: Dejvid Foster Volas, *Devojčica neobične kose*, Agora, Zrenjanin.
- Vučković 1969: Tihomir Vučković, *O Džonatanu Sviftu* u Džonatan Svift, *Memoari kapetana Džona Krajtona*, Rad, Beograd.

Wittgenstein 1987: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo.

Biografija autora

Srđan Srđić je rođen 1977. godine u Kikindi. Diplomirao je na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta u Beogradu. Zaposlen je u Gimnaziji *Dušan Vasiljev* u Kikindi. Radi i kao predavač kreativnog čitanja i pisanja, urednik međunarodnog festivala kratke priče *Kikinda Short*. Jedan je od urednika u izdavačkoj kući *Partizanska knjiga*. Autor je dva romana, dva zbirke priča i jedne knjige eseja. Dobitnik je stipendije iz Fonda *Borislav Pekić*, kao i književnih nagrada *Ulaznica*, *Laza Lazarević*, *Biljana Jovanović* i *Edo Budiša*. Tekstovi i knjige Srđana Srđića prevedeni su na engleski, nemački, ukrajinski, makedonski, albanski, rumunski, mađarski i slovenački jezik.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Срђан Срдих

број уписа 08117/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Однос стварности и фикције у прози Џонатана Свифта

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Срђан Срдих

Број уписа 08117/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Однос стварности и фикције у прози Џонатана Свифта

Ментор др Корнелије Квас

Потписани Срђан Срдих

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Однос стварности и фикције у прози Џонатана Свифта

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____
