



FAULSOVA MANTISA: LUNA PARK U DRUGOM SELU

Mantisa iz 1982. jeste najzbudljiviji i najsamosvesnije fikcionalniji od svih Faulsovih romana. Ova autonomna, samodovoljna igra, čiji se potezi dešavaju u glavi autora i koja se sastoji isključivo iz dijaloga između pisca i njegove muze, kao da nema središte interesovanja koje bi bilo izvan sebe samog. Otarasivši se tradicionalnih elemenata realističkog pripovedanja, *Mantisa* postaje zapis autorove vlastite svesti: „Još jedna priča o autoru koji piše priču! Još jedan *regressus ad infinitum!*“ Džon Bart bi na ovo lako mogao da zagunđa.¹ Roman posebno regresivno izgleda prizovemo li u pamćenje ličnu, društvenu i istorijsku kompleksnost romana *Danijel Martin*. Ako je *Danijel Martin* nagovestio Faulsovu rešenost da „piše realističnije“, *Mantisa* samovoljno okreće leđa realizmu. Posle najdužeg, najambicioznijeg i najskrenijeg romana, optimističke odbrane života i umetnosti, usledila je *Mantisa* kao najkraći, najlakši i najrazigraniji roman, očigledni simbol (koliko god bio komičan) gubitka poverenja u sposobnost savremene umetnosti da imitira stvarnost. Da li je *Mantisa* literatura iscrpljenosti, književna oprostajna poruka? Da li se Fauls izgubio u kući smeha? *Danijel Martin* nam, štaviše, sada izgleda kao kulminacija Faulsovog razvoja u pravcu pozitivnog, egzistencijalističkog humanizma. Pojava *Mantise* je pakosno proračunata da osujeti dalje napore onih koji bi da dođu do razumevanja Faulsovog postignuća.

Dosta je istine u komentaru Kerija Maksvinija da je Fauls „pre autor koji se razvija nego autor koji raste“.² Nije mnogo važno na kojem mestu ulazimo u njegovu prozu. Činjenica je da se *Mantisa* opire bilo kakvom pokušaju da se hronološki proceni Faulsov razvoj. Oni koji govore o „kreativnoj iscrpljenosti“³ posle *Danijela Martina* trebalo bi da uzmu u obzir da je *Mantisa*, zapravo, započeta nekih dvanaest godina pre nego što je objavljena i time pružena na uvid prosuđivanju. Posmatrajući svoje delo „više kao pejzaž nego put“,⁴ Fauls radije zamišlja svoje romane kako ga okružuju, umesto što nestaju u vremenskoj strukturi, koju bi Danijel možda nazvao „ograničenom, linearnom i progresivnom“. Ovaj „pejzaž“ krije mnoge neobjavljene tekstove (izdavači *Kolekcionara* su obavestili da u fioci čeka još desetak rukopisa). *Mantisa* je započeta 1970, te je najbolje da joj se priđe u kontekstu onovremenih strepnji za stanje žanra (uprkos reviziji s početka osamdesetih) – kao egzistencijalističkoj komediji o problemima veštine ozbiljnog savremenog romansijera. Mora da su

¹ John Barth, „Life Story“, *Lost in the Funhouse* (Secker and Warburg, 1969), str. 117.

² Kerry McSweeney, „Withering into the Truth: John Fowles and Daniel Martin“, *Critical Quarterly*, 20, br. 4 (1978), str. 31.

³ V. na primer, Neil Berry, „Obsession with Obsession“, *Times Educational Supplement*, 22. oktobar 1982, str. 45.

⁴ Pismo koje mi je autor uputio 28. oktobra 1982.

se naša očekivanja posle *Danijela Martina* privremeno umanjila. *Mantisa* predstavlja neobičnu digresiju – reklo bi se, čak, regresiju – u pravcu egzistencijalne metafikcije, koju je Vilijam Palmer predvideo za autora *Ženske francuskog poručnika*.⁵

U jednoj analizi Faulsovih prvih dela, sa znakovitim naslovom „Egzistencija kao autorstvo“, tvrdi se da *Čarobnjak* i *Ženska francuskog poručnika* „predstavljaju progresivni ikonoklazam koji proglašava fiktivnost vlastitih poduhvata“, „pojačanu samosvest koja je, delimično, praćena Faulsovom primenom autora kao persone, igrača u božanskoj igri, čije se prisustvo sve više nameće“. Kao jedna od nekoliko pomodnih modernističkih egzegeza, ona koristi ideju Ortege i Gaseta o čoveku kao „vlastitom romansijeru“ kako bi demonstrialala Faulsovu upotrebu „ontološke metastrukture“ kao sredstva za „proučavanje egzistencije kao vežbe u kreativnoj sposobnosti“.⁶ Pedantno tumačenje ovih varijeteta često ne uspeva da stavi adekvatan naglasak na Faulsove suštinski ljudske teme; ovakve analize se, nažalost, često očekuju i ohrabruju.

Mantisa upućuje na neka estetska pitanja koja se postavljaju pomoću paradoksa iz romana *Ženska francuskog poručnika*. Nesrećno Poglavlje 13, uprkos smelim naporima da se ono objasni kao suptilno naglašavanje osnovnog principa slobode koji prožima pripovest, predstavlja, kao što Fauls vrlo dobro zna, „očiglednu prevaru“.⁷ Ostaje, ipak, prilično neprijatna doskočica, krajnje osebjuni i prepametni pokušaj da se ima i jedno i drugo – da se bude i avangardan i prihvati tradicionalna forma. *Mantisa* je otelotvorenje modernističkog teoretskog komentara o žanru, ali bez ikakve pretencioznosti. Da citiram autora koji stoji u pozadini svega, *Mantisa* je „očigledna opsena“.⁸

Nervozne pretenzije Poglavlja 13 pokazuju u pravcu pročišćenog, mrtvog sveta novog romana, kao što jasno sugerise čitanje „Beleške o nedovršenom romanu“. U ovom eseju, iznose se neke od briga koje su sigurno doprinele osećanju kreativne osujećenosti, koja se oseća u *Mantisi*, i svesti da živimo u doba Rob-Grijea i Rolana Barta: bol zbog izolacije koja proističe iz raširenih glasina o Smrti romana, paranoja oko objavljivanja i prezir prema najvećem delu formalne učenosti. Faulsove strepnje pojačavaju kvazifrojdovsko verovanje da su pisci genetski „opsednuti vlastitom imaginacijom mnogo pre nego što su počeli da pišu“⁹ i da se umetnost spontano nadahnjuje i „začinje u strasti“, umesto što se planira.¹⁰ Štaviše, istinske romansijere muči opsesivna, repetitivna potreba za neprekidnim pripovedanjem, njihov kreativni impuls je vođen potrebom da se ponovo uspostavi jedinstvo sa izgubljenom majkom detinjstva. Ova teorija, tvrdi Fauls, „objašnjava osećaj nepopravljivog gubitka (ili predodređenost za poraz), toliko karakterističan za mnoge velike romansijere“,

⁵ William Palmer, *The Fiction of John Fowles* (Columbia: University of Missouri Press, 1974), str. 29.

⁶ Dwight Eddins, „John Fowles: Existence as Authorship“, *Contemporary Literature*, br. 17 (proleće 1976), str. 208. i 205.

⁷ Lorna Sage, „John Fowles“, *The New Review*, sv. 1 (oktobar 1974), str. 35.

⁸ Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (Penguin, 1967), str. 35. Navodi preuzeti iz srp. prevoda *Na reci kod Dve ptice* (Agora, 2009), prev. Predrag Šaponja.

⁹ John Fowles, „Notes on an Unfinished Novel“, *The Novel Today*, ur. Malcolm Bradbury (Fontana, 1977), str. 137.

¹⁰ Richard B. Stolley, „The French Lieutenant's Woman's Man“, *Life*, 29. maj 1970, str. 57.

osećaj gubitka koji u piscu generiše ironiju i komediju i koji ublažava bol ismevajući ga.¹¹ Posmatrana u tom svetlu, *Mantisa* je komično strahovanje autora od „spisateljske blokade“, a njegovi napadi na kritičare delimično su motivisani njihovom nesposobnošću da se prema Faulsu ophode kako bi on želeo: kao prema „neprekinutom mitu u koji se on uživljava“, mitu za kojim žudi da ga „opседne“.¹² Kritika, naravno, može da nametne i očiglednije pritiske od tih.

Narcisoidna opsesija umetnošću kao oblikom autoterapije ili „benignom psihozom spisateljskog iskustva“¹³ pronalazi se u novom romanu, na primer, u Rob-Grijeovom delu *U lavirintu* (*Dans le labyrinthe*; 1959), u kojem se erotska priroda književnog stvaranja naglašava simboličkim predstavljanjem svesti kao spavaće sobe na vrhu kuće. Pripovedač-romansijer leži u krevetu; njegove erotske fantazije, čija je svrha da razotkriju kreativni proces, čitalac bi trebalo da analizira kao psihoanalitičku ispovest. I pisac *Mantise*, pošto živi u svetu Rob-Grijea, koristi sličan trop.

Ali iako Rob-Grijeovu zbirku eseja *Za novi roman* (*Pour un nouveau roman*; 1963) smatra „apsolutno neophodnim štivom“,¹⁴ Fauls ne prihvata da savremeni pisac mora da otkrije novu formu koja bi garantovala opstanak žanra. On ne deli opšti pesimizam o nestanku romana. Pri kraju „Beleški o nedovršenom romanu“, on izražava potištenost zbog umrlica koje je čitao još otkako je počeo da piše *Žensku francuskog poručnika*. Posebno ističe Gora Vidala: Vidalove refleksije pronalaze interesantan odjek u *Mantisi*, kao što je antagonizam između kritičara i profesora, čija objašnjenja guše tekst i eliminišu čitaoca, i tugu zbog života u postgutenbergskoj eri. Pošto je izgrdio autore novog romana, Vidal očajnički zaključuje: „Naša predivno vulgarna i najhumanija umetnost je na izdisaju, ako kraj već nije stigao“.¹⁵ Nezavisno od svoje teme, Vidalov esej kao da anticipira *Mantisu* u dve slučajne aluzije o ideji Henrija Grina o dijalogu i Dekartovom dualizmu kao filozofskoj preteči novog romana.

Tradicionalna učenost je popularna meta mnogih radikalnih napada (Suzan Sontag, Fidler, Poarije). Za Faulsov doprinos bi se teško reklo da je nov (navodno je rezultat lične nelagodnosti). Ali kada njegov *alter ego* zakuka da mu se pisanje „smučilo“ i da mu je „još gore kada je prisiljen da to objavi“ (159) i da je „teško pisati ozbiljnu modernu prozu“ (117), u sećanje nam dolazi drugi esej, verovatno jedan od najuticajnijih iz šezdesetih godina, objavljen svega nekoliko meseci pre Vidalovog.¹⁶ Bartova interesovanja na različite načine koincidiraju sa Faulsovim u vreme pisanja *Mantise*.

U „Beleškama o nedovršenom romanu“ autor priznaje da „opsesivno pozivanje na novu formu“ zadaje priličan stres, dok se u *Mantisi* šali da je „sve već rečeno“ (90). Ali uprkos toj ironiji, knjiga je opasno blizu Bartovoj „književnosti iscrpljenosti“, proizvod uma koji ne

¹¹ John Fowles, „Hardy and the Hag“, *Thomas Hardy After Fifty Years*, ur. Lance St. John Butler (London, 1977), str. 31.

¹² *Ibid*, str. 32.

¹³ *Ibid*, str. 29.

¹⁴ Fowles, „Notes on an Unfinished Novel“, str. 139.

¹⁵ Gore Vidal, „French letters: Theories of the New Novel“, *Reflections Upon a Sinking Ship* (Heinemann, 1969), str. 40; originalno objavljeno u časopisu *Encounter* (decembar 1967).

¹⁶ John Barth, „The Literature of Exhaustion“, *Atlantic Monthly*, br. 220 (avgust 1967).

može ništa novo da kreira – barem kada je u pitanju refleksija o društvenoj stvarnosti – i utočište traži u smeđu i estetici. Fauls se, tako, pridružuje umornim ljudima, ophrvanim osećajem uzaludnosti i cinizma.

Umetnik iz romana Džona Barta *Izgubljen u kući smeđa* (*Lost in the Funhouse*, 1968) nasukao se na terenu vlastite imaginacije, izbezumljeno traži izlaz iz vlastitih pripovednih refleksa i doživljava, poput persone Faulsovog „luna parka”,¹⁷ sličan osećaj neautentičnosti. Metafore kreativne iscrpljenosti u oba teksta testiraju veru njihovih autora u poduhvat pisanja proze i zajedljivo preispituju vlastite procese. Ali dok se kod Barta tok događaja kreće u pravcu optimizma (u vidu posedovanja Helen), Fauls kao da je steran u ćošak, a njegov pacijent zaboravljen i jedva svestan. „Kukavica” je poslednja reč.

Još jedna tačka poređenja sa Bartom jeste Faulsova tvrdnja da je umetničko nadahnuće intimno povezano sa seksom. Oba pisca veruju u seksualno poreklo umetnosti, Fauls možda malo svečanije, setimo se zapanjujuće ekstravagantnosti Bartovog „Putovanja preko noćnog mora” (*Night-Sea Journey* – priče o spermatozoidu na putu da oplodi ljudsku jajnu ćeliju). „Moja imaginacija je visoko erotizovana”, izjavljuje Fauls u vreme pisanja *Mantise*; „O skoro svemu razmišljam kao o erotskoj situaciji”.¹⁸ U središtu svakog Faulsovog romana je seksualni konflikt, koji je obično galvanizovan seksualnim fantazijama. Sledeći tezu o čoveku kao „nekoj vrsti opsene” i žene kao „nekoj vrsti stvarnosti”,¹⁹ zaplet se okreće oko rituala obreda zrelosti jednog sebičnog čoveka, oko njegove egzistencijalne potrage za autentičnošću, u kojoj mu pomaže jedna enigmatična i erotska žena. Ona simbolički funkcioniše kao inicijator jedne prosvetljenije svesti u muškarcu. Međutim, u *Mantisi*, žena je predmet potrage samog autora: ona je Erato, „ljupka” muza. Kao što piše Malkolm Bredberi: „Žena je sama Priča.”²⁰

Ima sugestija da je ova vrsta simbolizma prisutna i u drugim Faulsovim proznim delima. Skandalozni nadimak slikara Brizleja za figuru anime u zbirci priča *Kula od abonosa* glasi (na srpski prevedeno kao „Mišica” – *Prim. prev.*). On je odštampao sledećim redom: slovo M, posle kojeg sledi prazan prostor, pa slova U, S i E. Između M i U, nalazi se vulva u obliku slova O. Ova mlada studentkinja je unajmljena da stimuliše kreativnost jednog starca i da testira njegovog posetioca. Misteriozna „figura iz mita” sa kapuljačom, koja zuri u more pored Koba, u „Beleškama o nedovršenom romanu” određena je kao „slika trudne žene” u koju je autor „zaljubljen” i koja pomaže da tekst „proklija”.²¹ Fauls je zadivljen beleškom američkog psihijatra da „period gestacije” prve verzije *Ženske francuskog poručnika* iznosi tačno devet meseci i dva dana. Završni proizvod je autorova „beba”.²² Srećom, dotični roman svojim svojstvom egzistencijalne potrage u stanju je da preživi tako ograničena tumačenja. U *Mantisi* je žena, daleko eksplicitnije, složenost i misterija koju poriv muškog pripovedača mora da progoni.

¹⁷ U spomenutom pismu (v. fusnotu 4), Fauls opisuje *Mantisu* kao „nešto poput luna parka u drugom selu”.

¹⁸ Stolley, str. 58.

¹⁹ Fowles, „Notes on an Unfinished Novel”, str. 146.

²⁰ Malcolm Bradbury, prikaz romana *Mantissa*, *Vogue* (oktobar 1982), str. 24.

²¹ Fowles, „Notes on an Unfinished Novel”, str. 137-138.

²² Fowles, „Hardy and the Hag”, str. 31.

Seks i proza su dugo posmatrane kao analogne aktivnosti i Fauls bi verovatno prihvatio Skoulsovu smelu tvrdnju da je „arhetip svake proze u seksualnom činu”.²³ Tapacirani zidovi, svod u obliku kupole, tepih u bolničkoj sobi boje ružičaste kože, predstavljaju, naravno, flagrantno erotske simbole piščevo umu. Sasvim doslovno, jer nam i sam Fauls kaže: „Moja imaginacija je visoko erotizovana.” *Mantisa* je pokušaj parodije same ove opsesije. Majlsa grde, pored ostalog, i zato što je muški šovinista koji se prepušta bolesnim, seksualističkim fantazijama, „neopevana svinja”.²⁴ A naslov, iako u izvesnom smislu zaštitnički predupređuje kritiku, prema jednoj fusnoti upućuje na ženku bogomoljke (lat. *mantis*) koja proždire mužjaka posle parenja, osvetu muze Erate predstavniku muškog romansijera zbog njegovog učešća u književnoj zaveri koja je njen pol svela na trop fantazije. Majls pokušava da opravda ovakav tretman žene, protestujući da je „seks, za ime boga, metafora” (115) – u modernom romanu, erotska fantazija služi didaktičnoj svrsi – ali je uvodno poglavlje izvanredan primer meke pornografije. „Prokletstvo proze” leži u „onim dosadnim odlomcima između seksi delova” (159), zaključuje Majls, ali ironija ima dve oštrice jer su, navodno, „seksi delovi” uvodnog poglavlja trijumf romana. Ili, kao što jedan kritičar pronicljivo zapaža, Fauls „nije daleko od eksploataisanja svoje teme radi postizanja zadovoljstva, kakvo se povezuje sa prijatnom jezom golicavog bestselera”.²⁵

Knjiga počinje ekstremno živopisnim opisom postepenog buđenja svesti, baš kao posle duboke sedacije. Lebdeća senzacija, „žamorenje i periferne senke” koji se izoštravaju u „glasove” i „lica”, plutajuća dezorijentisanost uma koji je svestan, ali je „lišen zamenice” i „lišen vremena”, lucidno su i uverljivo saopšteni. Um je nateran da prihvati da je, daleko od „uzvišenog lebdjenja”, prikacen za telo, koje leži u krevetu. Dve žene koje gledaju u njega remete prijatan osećaj ništavila, one su nezvana stvarnost koja zahteva odgovor. Te dve figure su, kako se ispostavlja, žena pacijenta i mlada doktorka, dok pacijent, saznajemo, pati od amnezije i nalazi se na posmatranju u bolničkoj sobi. Umorna, nervozna žena, osujećena u naporima da „uspostavi svoje vlasništvo” ostavlja supruga u „dobrim rukama” doktorke, koja želi da počne „preliminarno lečenje” (14).

Prvih šest stranica uspešno pobuđuju našu radoznalost. Zavedeni smo misterijom priče. S odlaskom žene, međutim, relativno realistički modus pripovedanja naglo poprima drugačiji tonalitet, bizarnog, pretećeg i sve naglašenije erotskog. Naše čuđenje podstiče otkriće da je pacijent nag – uz neuvijenu doktorkinu izjavu: „Ni ja ne nosim ništa ispod ovoga” (15) – i da leži u zavodljivo nekonvencionalnoj, oskudno nameštenoj sobi, sa čijih tapaciranih zidova, bez prozora, visi sat kukavica, čiji je mehanizam pokvaren. Tu i tamo su nam ostavljeni pojedini nagoveštaji: doktorka ima „otmeno klasično” mediteransko lice (17), značka sa njenim imenom DR A. DELFI (19) skreće pažnju na epigraf tog odeljka, citat Lemprijera, a sa dolaskom sestre Kori shvatamo da smo uvedeni u sferu mitskog i fantastičnog („Delfi”, „Koribantkinje”). Trenutak pre nego što se pojavi sestra, pacijent pita: „Koliko dugo sam već ovde?” Doktorkin odgovor: „Tek nekoliko stranica”, prekida iluziju.

²³ Robert Scholes, „The Orgastic Function of John Fowles”, *The Hollins Critic*, br. 6 (decembar 1969), str. 1.

²⁴ John Fowles, *Mantissa* (London: Jonathan Cape, 1982), str. 56.

²⁵ Michael Poole, „A Battle with Erato”, *Listener*, 7. oktobar 1982, str. 27.

Ostale stranice poglavlja predstavljaju nadahnuti niz uzbudljive, nadrealističke erotike. Zabava je počela. Raznolike stimulacije pacijentovih genitalija praćene su čudesno protivrečnim objašnjenjem o „uobičajenom postupku“ (25) uvijenim u formalni medicinski žargon ili prijatno spontanim digresijama o problemu održavanja i odvoda. Smrtno ozbiljna i klinički efikasna, doktorka postaje sve ogorčenija zbog nesaradnje pacijenta: „I, za ime boga, pokušajte da budete malo erotičniji. Nemamo ceo dan na raspolaganju“ (24) i „Samo napred, gospodine Grin. Dodirivali ste već žensko međunožje. Neće vas ujesti“ (27). Ona je opterećena brojem teških „slučajeva“ koji je čekaju; mora da upotrebi „pleksikaulični pobuđivač“ i u pomoć biva pozvana sestra (29). Uz pomoć raznolikih sredstava – posle upozorenja o subverzivnim pokušajima da se ohrabri „sinonimna ili pseudoterguminalna stimulacija“, devijantnim perverzijama, u koje se ubrajaju i zapanjujuće sugestivne „brazilske račve“ (30) – doktorka i sestra se late posla buđenja nevoljnog i ošamućenog pacijenta iz njegovog stida i inhibicija.

Zabava povremeno biva gruba: uprkos kasnijem mišljenju Erate, rečenica poput: „Trebalo bi vas preparirati i izložiti u muzeju“ (45) ne predstavljaju baš najduhovitiji štos, a šale o Parlamentu i njegovim članovima (ili udovima – igra reči; *Prim. prev*) koji se dižu (39) zasigurno su trećerazredne. Sa druge strane, ovo je vrhunska komedija situacije, farsa koja velikim delom proizilazi iz potpune mentalne razdvojenosti subjekta od onoga što mu se fizički dešava – ovo je fina, ironična verzija kartezijanskog dualizma, na koji se aludira u epigrafu. Nema obaziranja na opasnost da čitav ovaj tretman bude prijavljen višim instancama; terapija postaje sofisticiranija, s oduševljenjem je olakšava sestrina preterana revnost (doktorka se zbog nje izvinjava, kaže da je još uvek na stažu); otpor popušta i dolazi do klimaksa, doktorka završava terapiju uz pristojan, lični dodir. Na ovom mestu, pošto je sestra izvršila inserciju, Fauls se služi jezikom porodiljstva u komične svrhe: pacijentu se zapoveda da „održava ritam“, jer je tako bolje za „bebu“: „Dobro. Napnite još jednom. Osećam da izlazi. Tako. Tako. Izvrsno. A sad kukovima. Što jače... Evo ga... još malo... odlično. Odlično. Ma, kao bombona. Nastavite, ne prekidajte. Do poslednjeg sloga. Sestro!“ (45)

Porođena je zdrava „beba“, „tanušni svežanj papira... predivna priča“ (48). Čitava epizoda završava se čestitkama „pametnici“, ljupkoj i iscrpljenoj figuri na ležaju, ali uverenoj da ga neguju manijaci dok sluša sestru kako čita prve reči priče koju smo upravo pročitali, a prstima podvlači reči „kao što bi kakvom novorođenčetu dodirnula nosić ili majušne zbrčkane usne“. Sada je očigledno da je čitava pripovest do sada bila navlačenje. Ono što je počelo kao priča o žrtvi gubitka pamćenja, predivnom manipulacijom se pretvorilo u priču o piscu koji pripoveda o žrtvi gubitka pamćenja. Majls Grin pati od „pomračenja“ (12), spisateljskog bloka, i mora da ga izleči njegova Muza (koje predstavljaju doktorka Delfi i njena sestra); on se mora suočiti sa personifikacijom vlastite imaginacije, ili sa izvorima nadahnuća. Drugim rečima, čitamo alegoriju književnog stvaranja – Faulsovu „autoestogamiju“ koju su usavršili Dermot Trelis i kolega mu Vilijam Trejsi.

„Remek-delo“ – ovim rečima je Fauls hvalio O'Brajenov roman *Na reci kod Dve ptice* u vreme dok je pisao *Mantisu*. Između njih postoji očigledna srodnost, dovoljne da upute na Flena O'Brajena, kao najznačajniji uticaj na pisanje ove knjige. Konačno, jedan od O'Brajenovih pseudonima je Majls na Gopalin, pomalo „udareni“, ali „učeni“ autor kolumne koja je u dnevniku *Ajriš tajms* izlazila od 1933. do 1966, i kod koga je posle desetak godina

izlaženja došlo do vidljivog slabljenja stvaralačkih moći, njegovi članci su izgubili prvobitnu svežinu, a njihov tvorac prisnost koju su prema njemu ranije osećali čitaoci. Osim toga, iako ime *Grin* možda ima veze sa Henrijem Grinom, dobro poznatom po konceptu dijaloga i svojoj tajnovitosti, prisećamo se i Trelisove sklonosti prema knjigama u zelenim (*green* – *Prim. prev.*) koricama.²⁶

Na kraju, irski gospodin i prilično „složen slučaj“, prethodni vlasnik sata sa kukavicom, biva konačno identifikovan kao gospodin O'Brajen (191). Ovo je, samo po sebi, prilično složen simbol. Otkucavanje sata se čuje u retkim trenucima tišine, ali je mehanizam za merenje vremena već na početku izvađen. Kada Majls to prvi put primeti, uznemiren je satom, koji je „predstavljao nešto čega se plašio... neprikladan podsetnik na sve ono čega se nije mogao setiti“ (16). Erato kasnije nestaje i postaje glas bez tela, kako bi pokazala svoju sposobnost da okonča njihov odnos. Na svoj užas, Majls shvata da ne može da se seti ni kako ona izgleda. Posle perioda bučne farse, dok Majls pokušava da odredi odakle dopire glas (što je reminiscencija na O'Brajenovu farsu sa Dobrom vilom), i vatrenih govora, moć se iznenada pomera prema Majlsu; neočekivano, kukavica „uzvikuje čudesnu poruku“, na njen prvi zvuk je „ponovo vidljiva“ doktorica Delfi (151). Sledi ekstatično pomirenje. Izgleda da je mehanizam sata sa kukavicom u vezi sa unutrašnjim radom piščevog uma, verovatno povezan sa onim što Erato naziva „repetitivnim podavanjem kvaziregresivnim aktivnostima pisanja i objavljivanja“, sublimacijom koju ona izjednačava sa neurozom (142). Erato, u ovom kontekstu, predstavlja surogat majke, „glavnu metu“ piščevih „potisnutih osećanja edipalnog odbacivanja, pretvorenih... u potrebu za osvetom“ (143). Uprkos elementu samopodsmevanja, nema sumnje da Fauls veoma ozbiljno shvata psihologiju književne kreativnosti, o čemu svedoči i njegov esej „Hardi i ženski demon“. U prikazu *Smrti Narcisa* Morisa Frejzera, Fauls upoređuje ponavljanje piščevih „fiks-ideja“ sa „sobom punom satova sa kukavicama“.²⁷ Na kraju *Mantise*, Majls je poražena figura, on je „nesvestan“, „slepo“ bulji u plafon, što je njegov „najkarakterističniji položaj“. Soba bi bila tiha da nema „ptice u satu“, iz koje „izleće i konačno tiho peva, neobična, jedna kukavica“ (192). Majls, pretpostavljamo, biva ismejan zbog svoje bespomoćnosti, a kukavica proglašava njegovo ludilo. Ili se, možda, novi pad u bolest shvata kao privremen; kreativni poriv mora ponovo da se potvrdi, a umetnici su nesposobni „da se stalno vraćaju na isto, nemoguće putovanje“.²⁸

Jedan od razloga koji se naslućuju za poslednje oglašavanje kukavice jeste i „večno poštovanje prema svome prvom i estoautogamnom (neka zabava teče glatko, reče Šanahan) vlasniku; ili kao jalovo sanjarenje o irskim poljima i planinskim livadama, o pukom ushićenju što je čovek sposoban da svu odgovornost prenese na potomstvo“. Citat u zagradi, zajedno sa epigrafom poslednjeg poglavlja, pripada delu romana *Na reci kod Dve ptice* u kojem Šanahan, Lamont i Fariski sede pored kamina u hotelu „Crveni labud“ i užu-

²⁶ Ostareli Henri Grin, kada bi ga kritikovali zbog visoko stilizovanog i teškog dela, samo bi okrenuo glavu. Fauls smatra Grina „jednim od najboljih britanskih romansijera“ (intervju u časopisu *Journal of Modern Literature*, sv. 8, br. 2, 1980/81, str. 194).

²⁷ John Fowles, „For the Dark“, *New Statesman*, 18. februar 1977, str. 221.

²⁸ Fowles, „Hardy and the Hag“, str. 31.

vaju u Finovoj „pripovesti o ludilu kralja Svinija“.²⁹ Trelis je zaspao – njegov „najkarakterističniji položaj“ – a njegovi junaci zadobijaju slobodu da se bave vlastitim sklonostima. Premisa da junaci dela mogu biti nezavisni od autora ima u oba romana, naravno, centralni položaj.

Majls postaje bespomoćan pre sadržaja njegove pripovesti, poput Trelisa. Baš kao što se ličnosti Fariskija, Lamonta i Šanahana ne razvijaju u pravcu koji odgovara njihovim ulogama, koje je osmislio Trelis – oni čak i drogiraju gospodina Čitanku kako bi mogli da žive vlastitim životima, uz minimalne prekide, a na kraju pridobijaju i Trelisovog nezakonitog sina, uz čiju pomoć ga zauvek uništavaju – tako i komedija u *Mantisi* zavisi od situacija koje uključuju sukob između kontrole autora i slobode junaka. Trelisove vlastite kreacije se zlu-rado i osvetnički okreću protiv svoga tvorca, pišući kontraroman uz pomoć Orlika (koji je nasledio od oca dar za književnu kompoziciju) kako bi ga okrutno kaznili. Sama Trelisova egzistencija biva dovedena u pitanje kada ga osude na smrtnu kaznu. Trelis tako potpuno gubi kontrolu nad romanom, na sličan način kao Majls nad pričom koju je planirao, „uravnoteženom strukturom“ koja „očigledno gaji metafizičke intencije“ i koja se „raspada u parparčad“ pomoću TRESKA! koji najavljuje Eratino nasilno prekidanje prvog poglavlja. „Usledilo bi apsolutno prvoklasno finale u sledećih nekoliko stranica. Jedno od dva najbolja koja sam ikada napisao. Da ti nisi nabasala poput slona“ (116).

Majlsov test, potom, upropaštava protest njegovih junaka, pošto Erato uleće u sobu, zamaskirana u hermafrodita pankera, s električnom gitarom umesto lire. Ona ima moć da izbriše doktorku i sestru naglim trzajem žice, da Majlsov rukopis pretvori u ništavilo. Ovo je prvi od nekoliko dramatičnih šokova i naglih promena raspoloženja, iznenađujuća metamorfoza i jedan od najfinijih momenata u knjizi, uspešan kao puka vizuelna farsa. Skloni smo, međutim, da se složimo sa Majlsom da je njegova priča *zaista* pokvarena. Najbolji deo onoga što sledi jeste razuzdan i urnebes, nalik najboljem delu iz O'Brajenove knjige; međutim, u najgorem delu knjige, Fauls poput O'Brajena toliko uživa u vlastitim književnim moćima da roman postaje suviše egocentričan, uhvaćen u vlastitu zamku.

Posle uvodnog poglavlja, *Mantisa* se sastoji skoro isključivo iz dijaloga, ali ne iz „metode dijaloga“ Henrija Grina, koja ima za cilj da pruži „direktno dramatizovani osećaj i teksturu iskustva“,³⁰ niti konverzaciju tehniku Ajvi Kompton-Bernet, čiji visoko stilizovani idiom pokušava da stvori neku vrstu spoljašnjeg naglašavanja svesti. Možda je bliža satiričnom dijalogu Pikoka (koji je, po Faulsu, zanemareni pisac) i ranog Hakslija, menipskoj komediji ideja. Štaviše, u epigrafima se dva puta navodi Marivo, čime se priznaje da je takav zaplet razvijen iz same činjenice da su dve osobe zajedno i da razgovaraju, pri čemu se sugerise da bi takav diskurs trebalo da u velikoj meri pribegava „prerušavanju“ i navođenju na krivi trag. Tako imamo erotsko podbadaње koje dramatizuje nelagodni, nestalni odnos između autora i junaka (ili muze), koji je naizmenično nežan i svadljiv, eksploatišući pri tom faktore iznenađenja i pogrešnog razumevanja, što na kraju svakog „čina“ dostiže nasilnu kulminaciju kao rezultat sukoba interesa. Međutim, dijalog istovremeno biva oslabljen ponavljanjima, *razvučenim* delovima i samom svojom fiktivnošću.

²⁹ O'Brien, str. 63.

³⁰ Edward Stokes, *The Novels of Henry Green* (Hogarth, 1959), str. 26.

Norman Majler je jednom opisao roman kao „boginju-kučku“, i kurvu i devicu u isto vreme, laku ženu i nemoguću ljubavnicu.³¹ Ovu ambivalentnost deli i Faulsov *alter ego*, a njegovo iskustvo sa Eratom ga tera da uvidi suštinsku devijantnost i površnost svoje muze. Njegovo otkriće je utoliko bolnije zbog spoznaje da bi ona „očigledno, mogla da ga nadahne, kada bi to htela... ali to je namenjeno drugim muškarcima“ (183). Otuda ironija u Dekartovom epigrafu o božanstvu: za Majlsa, Erato je sa sebe skinula mitsku auru da bi se, na kraju, pokazala kao zaverenik, „potpuno nepouzdan, zloban i dvoličan“ (185). Poput Majlerove Kučke, Erato istovremeno i pobuđuje trud autora i ruga mu se, može da ga svede na stanje bespomoćne nesposobnosti.

Glavna svrha dijaloga je, stoga, da pokaže prirodu ove božanske igre, a iznad svega da podbada piščevu uobraženost koja ga ohrabruje da veruje kako je u stanju da vuče konce. Taj cilj se postiže ontološkom eksploatacijom teksta, unakrsnim referencama i dramskom manipulacijom.

Doktorica Delfi i razbesneli panker sa gitarom su, kako to u strahu uviđa Majls, jedno; posle demonstracije moći munjom, ovaj „satanski *doppelgänger*“ (52), ostrim rečima nasrće na svog tvorca, osuđujući ga zbog šovinizma i buržoaskog cepidlačenja. Ona će očitati lekciju „samozadovoljnom kurvinom sinu“ (58), a dok dodiruje gitaru, dešava se izvanredan preobražaj: gitara postaje lira, čiji vlasnik ponovo poprima pradačni oblik. Majls zabezegnuto bulji u „neosporno i drevno božanstvo“ (59). Erato zahteva „puno, pravo i formalno izvinjenje“ od pisca koji se tako „prostački ismevao“ njenoj „suštinskoj skromnosti u ponašanju“ i čiji „nastrani hir“ predstavlja uvredu za njenu istinsku prirodu (60-61). Majls se, međutim, ne pokorava. Da bi pokazao *svoju* moć i pokušao da zavede očaravajuću figuru pred sobom, on proizvoljno izmišlja postojanje svetlosnog panela na pritisak prekidača. Osim toga, pripovedanje Erato – koje bi navodno trebalo da bude „poduka“ – o *njenim* seksualnim avanturama u staroj Grčkoj i verodostojnost te priča bivaju podriiveni kada se kasnije žali o čemu je sve morala da „raspreda“ (96). Čini se da čarobnjak još uvek drži stvari pod kontrolom kada, predviđajući mogući razvoj buduće pripovesti, magijom stvara cigarete, naočare i bade-mantile različitih boja. Erato priznaje njegovu superiornost: „Mogao bi da me ubiješ u pet stihova kada bi to poželeo“ (94). Zatraživši „konsultovanje“ oko njihovog odnosa, ona predlaže da se dosadašnja pripovest može smatrati „nekom vrstom nadrealističke preambule... za sasvim različitu vrstu odnosa... u realističnijem spoljašnjem kontekstu“ (101). Ponuđen je sinopsis, sa simpatičnom skromnošću i proračunatim laskanjem: „Izgleda tako besmisleno. Kao da učiš baku kako se farbaju jaja. Mora da imaš daleko više iskustva, a meni je toliko neprijatno što sam stara svega nekoliko stranica“ (105).

Pun sebe, Majls pušta Erato da govori, sve dok mu strpljenje ne popusti i on pompezno preokreće tablu da bi je optužio za neznanje: u njenom scenariju, razotkriva se totalno nepoznavanje koncepta savremene književnosti. Njene „krajnje banalne, isprazne romansijske ideje“ izgledaju kao da su sišle sa stranica ušuškano, provincijalnog sveta iz staromodnih knjiga, a zasigurno ne liče na delo čoveka koji teži da u pisanju „korača stopama Džojse i Beketa“ (126). Sasvim je jasno da Fauls izvrgava satiri elemente liberalno-buržoaskog romana, ali je manje upadljivo koliko je on sâm daleko od Majlsove estetike, izložene

³¹ Norman Mailer, „Some Children of the Goddess“, *Cannibals and Christians* (New York, 1966).

u dugačkom, pedantnom monologu o postmodernističkom, refleksivnom medijumu, sa zamornim, opskurnim eruditskim aluzijama na Todorova, hermeneutiku, dekonstrukciju, ateološku samodovoljnost i slično: „Za ime boga, seks je bio samo metafora” (115), raspreda Majls u odbranu svog teksta, što je zaključak koji je čitaocu odavno poznat, ali ne i Erati (ili se, barem, ona tako pretvara). Ton je arogantan, pompezan i samozadovoljan; estetskim pretenzijama Majlsa (sledstveno tome, i mnogim savremenim teoretičarima kritike) pisac se sve više ruga. Ali iza ovog uobraženog pedanta, slutimo prisustvo samog Faulsa, jer *Mantisa* svojom fizičkom egzistencijom pokazuje da Majlsove estetske teorije imaju izvesne veze sa teorijama Majlsovog tvorca. Kao što je primećeno za Židovu praksu u *Kovačima lažnog novca*, romanopisac „sa svojim junakom igra zbunjujuću igru identifikacije i distancijacije”.³² Ipak, samoparodija je bliska samoanksioznosti, a *Mantisa* izgleda potkrepljuje mišljenje da je „pisanje o prozi postalo daleko važnije nego pisanje same proze” (117). Da bismo našli „priču, karakter, napetost, opis, sve te staromodne besmislice iz epohe predmodernizma” (118), trebalo bi da zavirimo na neka druga mesta u Faulsovoj prozi.

Majls, potom, osuđujući Eratin čin sabotaže, na ivici je da izađe iz vlastite priče. Međutim, u blistavom preokretu, uloge bivaju dramatično izmenjene kada iznenada nestanu vrata prema kojima on nadmeno korača. U onome što smo do sada čitali, tvorac je Erati dozvoljavao da uživa tek iluziju moći. Ona je sve vreme vukla konce, a sada preuzima komandu i kaže: „Ja ovde upravljam” (123). Odeljak se završava scenom u kojoj pisac nepomično leži na tepihu, pošto ga je sekirom napao njegov junak, a u sledećem delu se potvrđuje da su prethodno poigravanje ulogama, šale, pretvaranje da ništa ne znaju o Todorovu, hermeneutici, dijegezi i dekonstrukciji bili samo kratkotrajno odlaganje, „cirkuski pas” koga je pustio sa povoca (138). Erato – koja je sada ponovo postala doktorka Delfi, puna samopouzdanja – objašnjava da od sada ona uspostavlja pravila:

„U stvari, odlučila sam se tokom poslednje scene. Neće biti sledećeg puta.’

Sat sa kukavicom otkucava u tišini, isprovociran ovim ukazom. On se osmehuje.

‘Ko to kaže?’

‘Ja to kažem.’” (140)

Majlsov „samozadovoljni osmeh” na pomen takvog prenosa moći je kratkotrajan. Doktorka Delfi pokazuje da je u pravu tako što nestaje, ostavljajući pacijenta da besomučno baulja po sobi u potrazi za glasom bez tela, u koji se sada ona pretvorila. Majls se zbunjenno jada da više ne može da se seti ni kako je ona *izgledala*. Pisac tako biva ostavljen na milost vlastitoj imaginaciji.

Najsvestraniji prikaz muzine vlasti i lukavstva sačuvan je za „anagnorisis” romana (188). U poslednjoj molbi da mu se vrati kontrola, Majls reši da izabere drugu muzu, koja bi idealnije odgovarala njegovim seksističkim namerama: Japanku, „skromnu i do kraja pokornu u kimonu, do kraja neskromnu bez njega, iako još uvek pokornu”. Nova Erato biće „beskrajno potčinjenija žena... odana i puna poštovanja i divljenja, koja se ni na šta ne žali, i iznad svega je tupa bez premca” (185-186). Ova primamljiva vizija se, pak, još jednom okreće protiv pisca, pošto on biva podvrgnut fizičkom i psihološkom mučenju, usled hira prave Erate: ovoga puta, on doživljava preobražaj i pretvara se u satira, što se predstavlja

³² W. W. Holdheim, *Theory and Practice in the Novel: A Study on André Gide* (Geneva, 1968), str. 251.

kao „ozbiljan slučaj satirijaze“ (188). „Podbadan preko granica izdržljivosti“, uz „urlik besa i osujećenosti, od kojega podilaze žmarci“, ovaj „čovjek-jarac“ juriša na vrata, ali bez vajde. Zatim se okreće figuri na krevetu, koja mu se ruga i neprestano mrmlja grčki alfabet, a sada se nakratko preobražava u primamljivog orijentalnog avatara njegovih snova, Majls, na ivici da se poput kamikaze zaleti u svoga mučitelja, zatiče sebe kako „lebdi kroz vazduh, nad podnožjem svoga kreveta“. Erato, međutim, nestaje „u poslednjoj milisekundi“, a satir se sudara sa naprasno ispražnjenim krevetom i odbija se od zida – od čega sat sa kukavicom počinje neprestano da otkucava – pre nego što se sruši na jastuk i padne u nesvest, a telo mu se još jednom pretvori u Majlsa Grina. Časak kasnije, začuju se glasovi doktorke Delfi i sestre Kori:

„Oh, zaboravila sam. Da li biste mogli da nađete traku i donesete je? Hoću nešto da izmerim.’

‘Je li zavese, doktorice?’

‘Najverovatnije to, sestro.’” (192)

Osveta Erato je potpuna, a pisac je prikazan bespomoćnim.

Vrhunac izdaje je veličanstvena zabava, za razliku od živopisnih fantazija iz romana *Na reci kod Dve ptice* – na primer, Pukinog kažnjavanja Trelisa u Orlikovom kontrapripovedanju (Trelisova soba se podvrgava alarmantnim natprirodnim preobražajima, Trelis se raspomami više nego što može da izdrži, čuju se časovnik kako „neprestano recituje sate“ i Puka kako mumla svoje „đavolske molitve“ pre nego što se poludeli pisac baci kroz prozor u spavaćici i padne po uličnoj kaldrmi).³³ Ova vrsta razuzdane komedije dobro funkcioniše u *Mantisi* – zbunjujući su varijeteti Eratinih maski, dramskih metamorfoza, produženog leta fantazije sa vratima koja nestaju, eteričnom kopulacijom i sličnim. Podjednako uspešna je i primena svečanog, strogog medicinskog žargona u apsurdnom erotskom kontekstu, kao i Eratina pripovest o svojim iskustvima u antičkoj Grčkoj, ispričana bogohulno i pikantno, modernim kolokvijalnim načinom, uz apsurdno anahrone reference na bide i depilaciju. Veliki deo romana je prosto dobra zabava za učene: duhovite doskočice o Skotovim povalama (55), Eliotovim „vlažnim popodnevim“ (147), Šekspirovom B. O. (160) i Crnoj dami (161); tekst je začinjen i klasičnim golicavim šalama, kao što su aluzije na „sirotu staru savi-jenu kašičicu sa Lezbosa“ (63), alfabetu Klio i Kaliopinoj epici, Eratine priče o „putujućem frik šou“ tetke Poli (74), o vilenjaku koji vrši razdevičenje – „trajalo je satima i satima... i satima, izgubila sam osećaj za vreme. Od sigme nadalje, jedva sam bilo šta mogla da uradim, toliko sam bila iscrpljena“ (83) – o atinskoj književnoj koteriji (ushićenost Eratinom raspričanošću i bespomoćnom konfuzijom). Opet, ovo već imamo kod O’Brajenja u uspelom obliku, kao, na primer, kada Dobra vila kaže: „Vordsvort je bio veliki zaljubljenik u cveće“ ili u Lamontovom panegiriku Homeru,³⁴ mada je malo manje zahtevno za čitaoca.

Sa druge strane, međutim, postoje neuporedivo manje interesantni delovi: Majlsovih deset rečenica izvinjenja uspešno odaju njegovu pompeznost, ali su isto tako teško čitljive (64-66), dok su osam stranica tokom kojih se oblači, dok u isto vreme teoretski obrazlaže probleme modernog romana, preterano razrađen primer Majlsove pedanterije, koja opasno

³³ O’Brien, str. 176.

³⁴ *Ibid*, str. 120. i 156.

blisko podseća na Faulsovu. Štaviše, različite stidljive aluzije na raniju Faulsovu prozu, zajedno sa pokušajima samoruganja, upućuju na to da je autor *Mantise* u defanzivi, da je zabrinut zbog odnosa sa svojim čitaocima, te da ovu knjigu piše imajući prvenstveno sebe na umu. Ne bi to, naravno, trebalo da bude iznenađenje, poznavajući Faulsove ideje o pisanju kao autoterapiji. Ipak, kao što nas Vejn But s pravom podseća, „o konačnom delu ne sudimo... na osnovu motiva autora”.³⁵ Referenca na *Žensku francuskog poručnika* ima posebno privatnu svrhu i može imati tek minimalni uticaj na nekoga kome nisu poznati Faulsovi komentari o završecima, izraženi u eseju „Hardi i ženski demon”. Majls govori o „takvom tekstu u kojem (on) ima dvanaest različitih završetaka”. „Bio je savršen, niko pre nije uradio tako nešto. Onda si ga se ti dokopala i ostala su mi samo tri. Suština cele stvari je promašena. Upropašćena” (126). Ironično je što suštinu ove žalbe nije lako shvatiti bez izvesnog poznavanja Faulsove ideje o umetniku u potrazi za „nenadoknadivim iskustvom”.³⁶

Mantisa je, stoga, umereno uspešna zabava, u kojoj se kombinuju jezička igra i radost pripovedanja. To je priča koja drži, iako je samopotcenjivačka laž (ili, kako bi je nazvao O'Brajen, „očigledna opsena”), te iako je jedina svrha njenog postojanja da bude izgovor za Faulsovu pripovedačku pirotehniku. Za razliku od mišljenja njegovog surogata, Fauls pokušava da pokaže kako u ozbiljnoj modernoj prozi zaista *ima* mesta i za humor. Umetnički poriv u pozadini ovoga je širok i egzistencijalan impuls autora koji, u potrazi za enigmom svoje muze koja većito izmiče, otkriva da je *ismejavanje* vlastitih aktivnosti možda jedini način da se izbegne strepnja od samonametnute torture. I taj smeh, na kraju, spasava Majlsa: jer, posle svega, on je ipak ispunio svoju pretnju da će sve zapisati, da će Erato postati meta njegovog smeha, da će je demistifikovati i pokazati da je to igra za dvoje. U isto vreme, iako prihvata da zabavna vrednost bude i neka vrsta fantazije, *Mantisa* ostaje delo koje mahom govori samo o sebi. Rejmond Federman zasigurno greši kada tvrdi da je „sva velika proza, u velikoj meri, odraz same sebe, a ne odraz stvarnosti”.³⁷ Fauls je napisao prozu koja aplaudira samoj sebi, pronicljivu i duhovitu, često i razdraganu, ali takođe i, da se poslužimo njegovim rečima, „ne previše humanu”.³⁸ Ova knjiga je neka vrsta trika koji pripada esteticima samopreispitivanja s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina XX veka, čije nas objavljivanje, posle *Danijela Martina*, neizbežno i verovatno namerno tera da se zapitamo kuda će Erato još odvesti svoga progonitelja.

„Dodatak relativno male važnosti” je tačan. Rečeno mi je da je *Mantisa* „živela u tandemu sa znatno dužim romanom”,³⁹ koji će, kako se nada autor, biti „sledеći isečak pejzaža koji će se pojaviti”. Biće interesantno videti gde će prizemljiti Skiron, „čovek u letu”.

Izvornik: Ian Gotts, „Fowles' Mantis: Funfair in Another Village”, u: *Critique*, sv. 26, 1985, str. 81-95.

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)

³⁵ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), str. 392.

³⁶ Fowles, „Hardy and the Hag”, str. 35.

³⁷ Raymond Federman, „The Impossibility of Saying the Same Old Thing the Same Old Way – Samuel Beckett's Fiction Since *Comment c'est*”, *L'Ésprit Createur*, sv. 11 (jesen 1971), str. 21.

³⁸ Daniel Halpern, „A Sort of Exile in Lyme Regis”, *London Magazine*, sv. 10 (mart 1971), str. 40.

³⁹ Pismo (v. fusnotu 4).