

Likovni prilogi u ovom broju: Mica Milić Jagodinski

# mitos zime: ironija i satira\*

nortrop fraj

Sada dolazimo do mitskih obrazaca iskustva, do pokušaja da se odredi forma promenljivim dvosmislenostima i složenostima neidealizovanog postojanja. Ove obrasce ne možemo pronaći jedino u mimetičkom ili predstavnom aspektu takve književnosti, budući da je taj aspekt sadržaja a ne forme. Kao struktura, središnji princip ironijskog mita je najprijestupalniji kao parodija romanse: kao primena romantičkih mitskih formi na realističniji sadržaj koji se s njima usaglašava na neočekivane načine. U romanstu nikada niko ne pita ko junaku plaća prenočište, buni se Don Kihot.

Osnovna razlika između ironije i satire je u tome što je satira borbena ironija: njene moralne norme su srazmerno čiste i ona pretpostavlja standarde prema kojima su odmereni groteska i absurd. Čista pogrda ili ruženje («nagrđivanje») je satira u kojoj ima srazmerno malo ironije: s druge strane, kadgod čitalac nije siguran šta je autorov stav, ili šta bi trebalo da bude njegov sopstveni, u pitanju je ironija sa srazmerno malo satire. Fildingov *Džonatan Vajld* je satirična ironija: užesni nereljejni moralni sudovi koje donosi pripovedač (kao pri opisu Begšota u dvanaestom poglavlju) u skladu su s uljudnošću dela, ali bi odudarali od tona u, recimo, *Gospodi Bovari*. Ironija je u skladu kako s potpunim realizmom sadržaja, tako i s uzdržavanjem od stava autora. Satira iziskuje bar beleg fantazije, sadržaj koji čitalac prepoznaje kao grotesku, i bar implicitan moralni standard koji docnije biva suštinski u borbenom stavu prema iskustvu. Neke pojave, kao pustošenja bolesti, mogle bi se nazvati groteskom, ali terati šegu s njima ne bi bila naročito uspešna ironija. Satiričar mora da bira svoje ludorije, a čin izbora je moralni čin. Obrazloženje Swiftove *Modest Proposal* poseduje u sebi inspiraciju mozga podobnu prividnu dopadljivost: umalo da nas navede na to da osećamo da pripovedač nije samo razborit, već i čovekoljubiv; ipak, ono »umalo« neće nikad moći da iščezne iz reakcije bilo kog zdravog čoveka i dokle god ono tu ostane, *modest proposal* (čedna ponuda, prim. prev.) biće i fantastična i nemoralna. Kada na drugom mestu Swift iznenada, raspravljajući o siromaštvu Irske, kaže: »Ali moje srce i suviše potišteno da bi dalje nastavljalo s tom ironijom«, on govori o satiri koja izlazi na videlo onda kada je njen sadržaj suviše tišteće stvaran da bi dopustio održavanje fantastičnog i hipotetičnog tona. Stoga je satira ironija koja je strukturalno bliska komičnom: komična borba dva društva, jednog normalnog a drugog apsurdnog, odražena je u njenoj dvostrukoj žizi moralnosti i fantazije. Ironija s malo satire je ne-herojski preostatak tragedije koji se zasniva na temi zagonetnog poraza.

Dve su stvari, dakle, suštinske za satiru: jedna je duhovitost ili humor zasnovan na fantaziji ili osećanju groteske ili apsurda, a druga je objekt napada. Napad bez humora, ili čista denuncijacija, čini jednu od granica satire. To je veoma maglovita granica, budući da je pogrda jedna od najčistijih formi književne umetnosti, baš kao što je panegirik jedna od najdosadnijih. Činjenica da volimo da slušamo ljude kada proklinju i da smo ophrvani dosadom slušajući ih kako nekoga kuju u zvezde, odavno je utvrđena činjenica u književnosti i skoro svaku denuncijaciju, ako je dovoljno srčana, čitalac će propratiti takvim izlivom zadovoljstva da će uskoro prsnuti u smeh. Da bi se nešto napalo, pisac i publika se moraju slagati u vezi s njegovom nepoželjnošću, što znači da se sadržaj velikog dela satire zasniva na nacionalnim netrpeljivostima, snobizmu, predrasudama, dok lične uvrede vrlo brzo zastarevaju.

Ali napad u književnosti nikad ne može biti čist izraz jedino lične, ili čak društvene mržnje različite od neprijateljstva, kakva god za to bila motivacija, budući da reči za izražavanje mržnje imaju odviše sužen opseg. Između svih ostalih bića mi smo izvedeni iz životinjskog sveta, ali nazivanje čoveka svojim ili tvorom, ili žene kućkom, pruža veoma ograničeno zadovoljstvo, budući da su mnoge od neprijatnih odlika životinja ljudske projekcije. Kao što Šekspirov Terzjit govori o Menelaju: »u kakav oblik, al' da on to bude, za koji treba dosetljivo prošarana osvetoljubivošću, a osvetoljubivost pojačana dosetljivošću, pretvoriti ga? U magarca, ne bi bilo vredno: on je i magarac i vo:

Obaveštavamo saradnike i čitaoce POLJA da ćemo u narednim brojevima, pored redovnih rubrika, u okviru tematskih blokova otvoriti stranice časopisa i za sledeće teme:

- Umetnost i rad
- Šezdesetogodišnjica SKJ i SKOJ-a
- Uloga i položaj žene u društvu
- Samoupravljanje danas
- Mogućnosti marksističke estetike
- Savremena književnost u Vojvodini
- O sreći

Molimo sve zainteresovane da se jave sa priložima. Maksimalni obim teksta je do 30 šljajfni sa normalnim proredom.

## PRETPLATITE SE NA POLJA

Časopis možete redovno dobijati ako uplatite 100 dinara (godišnja pretplata) ili 50 dinara (polugodišnja pretplata) na žiro račun 65700-603-6324 NIP Dnevnik poslovnica, sa naznakom za POLJA. Nakon uplate molimo vas da obavestite redakciju časopisa o izvršenoj pretplati, sa vašom tačnom adresom, imenom i prezimenom, na adresu redakcije: katolička porta 5/II, časopis POLJA, 21000 Novi Sad



u vola, ne bi bilo vredno: on je i vo li magarac.« Za uspešan napad moramo dosegnuti neku vrstu bezličnog nivoa, a to obavezuje napadača, pa makar samo prečutno, na moralni standard. Satiričar uglavnom usvaja visoku moralnu liniju. Pôp tvrdi da je on »jedino vrliini i njenim prijateljima prijatelj«, pretpostavlja jući da je to ono što on stvarno biva kada razmišlja o čistoći donjeg nublja koje nosi dama koja ga je napustila.

Humor je, kao i napad, zasnovan na konvenciji. Svet humora je istrogo stilizovan svet u kojem za plemenitog Škotlandanina, poslušne supruge, voljene tašte i nerasejane profesore, nema opstanka. Sam humor zahteva priistanak na to da su izvesne stvari, kao što je slika žene koja tuče svoga muža u komičnom stripu, smešne po konvenciji. Uvesti komični strip u kojem muž tuče ženu značilo bi oneraspoložiti čitaoca, pošto bi to istovremeno značilo i učenje nove konvencije. Humor čiste fantazije, druga granica satire, pripada romansi, mada je to pomalo nezgodno, jer se humor čini neprikliadan a konvencije romanse su idealizovane. Najveći deo fantazije uvukla je nazad u satiru moćna dubinska struja često nazivana alegorijom, koja bi se mogla opisati kao razumljivo pozivanje na iskustvo u opažanju neprikladnog. Beli vitez u *Alisi*, koji je osetio da treba biti spreman na sve i stoga stavlja alke oko stopala svoga konja da bi ih zaštitio od ujeda ajkula, mogao bi proći kao čista fantazija. Ali, kada on počinje da peva doteranu parodiju Vordsvorta, mi počinjemo da udišemo otrov, jednak miris satire, a kada bacimo sledeći pogled na Belog Viteza prepoznajemo u njemu karakterni lik blisko povezan i s Kihotom i s pedantom komedije.

Pošto u ovom *mitosu* imamo teškoća s dve reči s kojima se borimo, možda bi bilo jednostavnije, ako se čitalac sada već navikao na našu podelu na šest faza, da počnemo s njima i opišemo ih po redu, umesto da prvo izdvajamo tipične forme i razmatramo ih. Prve tri su faze satire i one su u vezi s prvim tri ma ironijskim fazama komedije.

Prva faza odgovara prvoj fazi ironijske komedije u kojoj nema promene položaja smešnog društva. Osećanje apsurdnosti u vezi s takvom komedijom javlja se kao neka vrsta ispuha ili obnavljanja, nakon toga što je delo viđeno ili pročitano. Jednom smo završili s njim, pustinje ništavnosti su se rastvorile na sve strane, a mi imamo, nasuprot humoru, osećanje noćne more i krajnje bliskosti nečemu demonskom. Čak i u veoma vedrim komedijama možemo naći trag ovakvog osećanja: ako je glavna tema dela *Pride and Prejudice* bračni život Kollinsa i Sarlote Lukas, začuđićemo se koliko će dugo Kollins istrajati u tome da bude smešan. Stoga je neizbežan momenat čak i one satire koja je pretežno svetlog tona, kao što je Popov drugi Moralni esej o osobinama ženâ, da se dignu do zastrašujućeg klimaksa moralne napetosti.

Satira tipična za ovu fazu mogla bi se nazvati satirou niske norme. Ona prima zdravo za gotovo svet koji je pun anomalija, nepravdi, ludosti i zločina, i još uvek je trajan i nezamisljiv. Njen princip glasi da svako ko želi da očuva svoju ravnotežu u takvom svetu mora pre svega naučiti da drži oči otvorene a usta zatvorena. Naxozi razboritosti koji navode čitaoca na to da prihvati ulogu *eirona* bili su značajni u književnosti još od vremena Egipćana. Ono što se preporučuje je konvencionalan život sa svim njegovim najboljim crtama: pronicljivo spoznavanje ljudske prirode u sebi i drugima, izbegavanje svih iluzija i nasilničkog ponašanja, pouzdanje u zapažanja i prilagođavanje pre nego u agresivnost. To je mudrost, provereni i iskušani način života koji ne dovodi u pitanje logiku društvene konvencije, već samo sledi postupke koji u stvari zaista služe da se održi sopstvena ravnoteža iz dana u dan. *Eiron* niske norme zauzima stav fleksibilnog pragmatizma: on pretpostavlja da će se društvo, ako mu bude data ikakva šansa, ponašati manje ili više slično kao Kalibanov Setebo u Brauningovoj pesmi i stoga se ponaša shodno tome. Na svim sumnjivim tačkama konvencije ponašanja počiva njegova najdublja osuda. I koliko god dobro ili loše moglo biti proučeno konvencionalno ponašanje, sigurno je da je ono od svih formi ponašanja najteže za satiričnu obradu, baš kao što je svakoga s novom teorijom ponašanja, pa bilo on i svetac ili prorok, najlakše od svih ljudi ismevati kao čudaka.

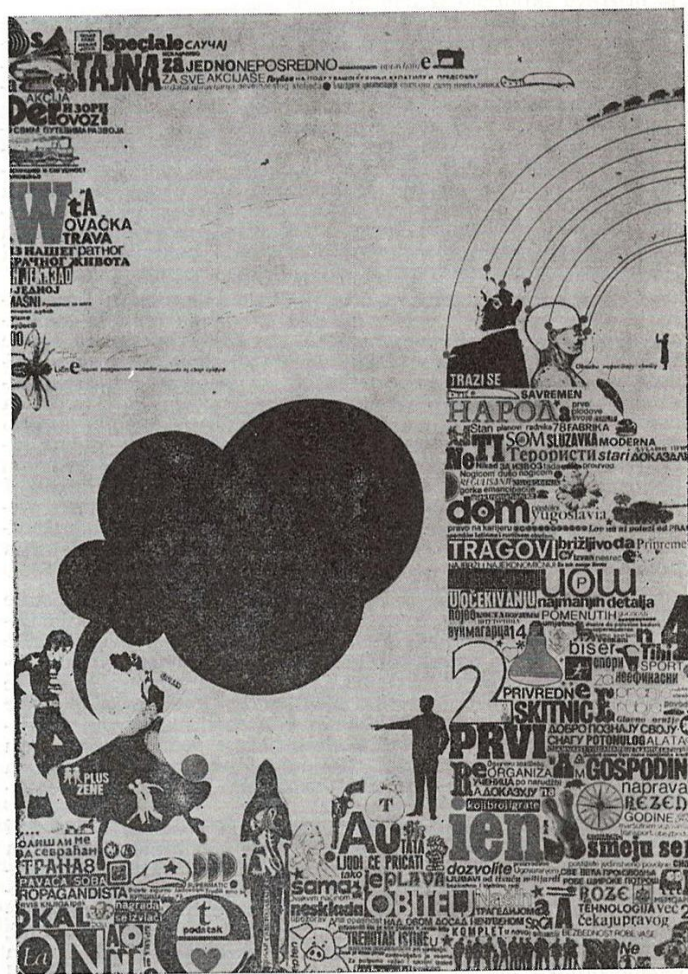
Stoga satiričar može jednostavno, zdravorazumisku, konvencionalnu ličnost da upotrebi kao osnovu naspram koje će se isticati različiti *alazoni* društva. Takva ličnost može biti sam autor, ili narator, i on odgovara skromnom trgovcu u komediji ili nprprostom savetodavcu u tragediji. Kada je odeljena od autora, ta ličnost je često rustična s pastoralnim sklonostima, što ukazuje na vezu njene uloge s tipom komedije zvaniim *agroikos*. Vrsta američke satire koja prolazi kao folk humor, čiji su vršni predstavnici Biglou Pejpers, Artemis Vord, G. Duli i Vil Rodžers, sačinjena je mahom od takvih likova, a taj žanr je blisko povezan sa severnoameričkim razvojem naloga razboritosti u Almanahu sirotog Ričarda li Novinama dovitljivog Sama. Druge primere dovoljno je lako pronaći i tamo gde ih očekujemo, kao u Kreba čija priča *Patron* takođe pripada žanru naloga razboritosti, pa čak i tamo gde ih ne bismo mogli očekivati, kao u Ribojelčevom dijalogu u Erazmovim *Colloquies*. Coser samoga sebe predstavlja kao opreznog, smernog, neupadljivog učesnika hodočašća koji se učtivo slaže sa svim i isvaćim («I rekoh da je potpuno u pravu.»), i ne pokazuje pred hodočasniciima ništa od one moći zapažanja koju otkriva svojim čitaocima. Stoga nismo iznenađeni otkrićem da je svako u »svojoj sopstvenoj« priči unutar tradicije naloga razboritosti.

Najrazvijenija forma satire niske norme je enciklopedijska forma, omiljena u srednjem veku, koja je u bliskoj vezi s

propovedima i uglavnom zasnovana na enciklopedijskoj shemi sedam smrtnih grehova, a održala se sve do elizabetanskih vremena u Nešovom delu *Pierce Penilesse* i Lodžovom *Wits Miserie*. Erazmova *Pohvala ludosti* pripada ovoj tradiciji u kojoj se jasno može uočiti nit povezanosti s odgovarajućom komičkom fazom, kao pogled na naglavce okrenuti svet kojim gospodare čudi i vladajuće strasti. Kada su ga usvojili sveštenici, ili čak intelektualci, nacrtniske norme deo je dalje izvedenog a *fortiori* argumenta: ako ljudi ne mogu da dosegnu čak ni običan zdrav razum, niti vrliinu crkvenog trema, nema nekog većeg smisla da ih posmatramo u odnosu prema bilo kakvim višim standardima.

Tamo gde u takvoj satiri prevladava ton veselosti, javlja se stav koji u osnovi prihvata društvene konvencije, ali u okvirima svojih granica stavlja naglasak na tolerantnost i prilagodljivost. Kao bliskog konvencionalnoj normi, tu nalazimo zaljubljenog ekscentriku, ujka-Tobija ili Nensi Trotvud, koji bez izazivanja unosi novine u usvojene kodove ponašanja. Takvi karakteri imaju u sebi mnogo dečijih odlika, a dečije ponašanje obično se zamišlja kao da se kreće prema usvojenim standardima umesto da se udaljava od njih. Tamo gde prevladava napad, javlja se neupadljivi i nenametljivi standard *eirona* koji je suprotstavljen *alazonima* ili sputava čudi koje su na teret društvu. Ova situacija ima za svoj arhetip satirični kopiju one teme romanse koja se odnosi na ubijanje diva. Da bi društvo uopšte postojalo, za njega mora biti stvar od izuzetnog prestiža da organizuje grupe kao što su crkva, armija, profesije i uprava, koje se sve sastoje od pojedinaaca kojima su institucije kojima pripadaju ulile veću snagu od one što je kao pojedinci poseduju. Ako satiričar, na primer, predstavi sveštenika kao budalu ili licemera, on kao satiričar ne napada ni čoveka ni crkvu. Prvo nema ni književne ni hipotetičke svrhe, a drugo ga izvodil iz domena satire. On napada rđavog čoveka koga štiti njegova crkva, a takav čovek je džinovsko čudovište: čudovišan je pošto nije onakav kakav bi trebao da bude, džinovski je stoga što je zaštićen svojim položajem i prestižom dobrog sveštenika. Kapuljača može da čini sveštenika, ali ne i za satiru.

Milton kaže: »jer Satir koji je rođen izvan tragedije, ipak treba da nalikuje svojoj lozi, da žestoko šiba i da se opasno upliće u najstaknutije poroke među najvišim ličnostima.« Izvan etimologije, to zahteva jednu naznaku: znatan porok ne iziskuje znatnu ličnost koja bi ga zastupala. Već smo spominjali džinovsku težinu Ser Epikurovog Mamonovog sna u *Alhemičaru*: u njemu je sadržana čitava misterija izopačene ljudske volje, a i duboka nemoć snevača je suštinska za satiru. Slično tome, nama je





izmicao veliki deo smisla *Džonatana Vajlda*, sve dok njegovog junaka misimo ozbiljno uzeli kao parodiju veličine, ili pogrešnih društvenih standarda vrednovanja. Ali za one kojima se satiričar suprotstavlja mogli bismo u osnovi usvojiti princip da što se više penju to lakše padaju. U satiri niske norme *alazon* je Goliijat koji se sukobljava sa slablašnim Davidom i njegovim neočekivanim ili opasnim kamenjem, on je div koga je doveo smeo i pažljiv, ali gotovo nevidljiv protivnik u stanje slepog, bezglavog besa i zatim je na miru smaknut. Ova situacija provlači se kroz satiru od priča o Polifemu i Blanderboru do znatno ironičnijeg i dvosmislenijeg konteksta Čaplinovih filmova. Drajdren je preobrazio svoje žrtve u fantastične dinosaurusu naduvenog mesa i mozga poput zrna graška: izgleda da je on zaista bio pod uticajem »dobre ili velike« mase Oga i fuzionzne energije pesnika Doega.

Figure *eirona* niske norme je ironijina zamena za heroja, i kada je on odstranjen iz satire mi više ne možemo jasno da vidimo da je jedna od središnjih tema *mythosa* iščeznuće herojskog. To je glavni razlog što u proznoj satiri prevladava ono što bi se moglo nazvati *Omphale* arhetipom: čovek kojim vlada ili koga zlostavlja žena, koji je bio istaknut u satiri kroz čitavu njenu istoriju i koji obuhvata široka područja savremenog humora, kako popularnog tako i rafiniranog. Slično tome, kada su džim ili čudovište uklonjeni možemo da sagledamo da su oni mit-ske forme društva, hidra ili fama puna moći govora, Spensero-va bučna zver koja je još uvek na slobodi. I dok je osobenjak sa svojim novim idejama nezaobilazna meta satire, društvena konvencija je još uvek uglavnom okamenjena dogma, a standard koji se iziskuje od satire niske norme je skup konvencija koje su znatnim delom izmišljali mrtvi osobenjaci. Snaga konvencionalne ličnosti nije u konvencijama već u njenom zdravorazumskom načinu postupanja s njima. Otuda se logika same satire kreće od njene prve faze konvencionalne satire o nekonvencionalnom, ka drugoj fazi u kojoj su izvori i vrednosti samih konvencija objekti ismevanja.

Najjednostavnija forma odgovarajuće druge faze komedije je komedija bekstva u kojoj heroj utekne u mnogo privlačnije društvo a da ne transformiše svoje sopstveno. Satirički korelat ove situacije je pikarski roman, priča o uspešnoj skitnici koja, od Renarda Lisca nadalje, čini da konvencionalno društvo izgleda glupo, a da pri tome ne uspostavlja nikakav važeći standard. Pikarski roman je društvena forma koja se s Don Kihotom preinačila u intelektualizovaniju satiru čija priroda zahteva izvesno objašnjenje.

Satira je, prema Juvenalovoj korisnoj, mada otrcanoj formuli, zainteresovana za sve što čovek radi. Filosof, s druge strane, uči o izvesnom načinu ili metodi življenja: on stavlja naglasak na izvesne stvari a sve druge prezire; ono što preporučuje je brižljivo probrano iz datosti ljudskog života; on neprestano izniče moralne sudove o društvenom ponašanju. Njegov stav je dogmatski: stav satiričara je pragmatički. Stoga satira često može da predstavlja sukob između izbora normi iz iskustva i osećanja da je iskustvo šire od svakog skupa uverenja o njemu. Satiričar demonstrira beskrajnu raznolikost ljudske aktivnosti sveg ljudskog delanja prikazujući njegovu ništavnost ne samo govoreći šta ljudi treba da rade, već i pokušavajući da sistematizuje i formuliše koherentnu shemu onoga što zbilja rade. Filosofije života se apstrahuju iz života, a apstrakcija povlači za sobom život izvan neugodnih datosti. Satiričar iznosi te neugodne činjenice, ponekad u formi alternativa i sasvim uverljivih teorija, poput *erewhonske* obrade zločina i bolesnih stanja, ili poput Sviftovog prikazivanja mehaničkog pogona duha.

Dakle, središnja tema u drugoj ili donkihotovskoj fazi satire je zasnivanje ideja, generalizacija i dogmi direktno suprotstavljenih životu koji one prividno objašnjavaju. Ova tema je veoma jasno prikazana u Lukijanovom dijalogu *Rasprodaja života*, u kojem skupine robova-filosofa sa svim svojim argumentima i uverenjima bivaju izložene pred kupcem koji treba da promisli o životu s njima. Istina, on kupuje nekolicinu, ali kao robove, a ne kao majstore i učitelje. Lukijanov stav prema grčkoj filosofiji ponavlja se u Erazmovim i Rableovim stavovima prema sholasticima, u stavovima Svifta i Samjuela Batlera I prema Dekartu i Kraljevskom društvu, u Volterovom stavu prema Lajbnicovim sledbenicima, Pikokovom prema romantičarima, Samjuela Batlera II prema darvinistima, Aldosa Hakslija prema bihevonistima.

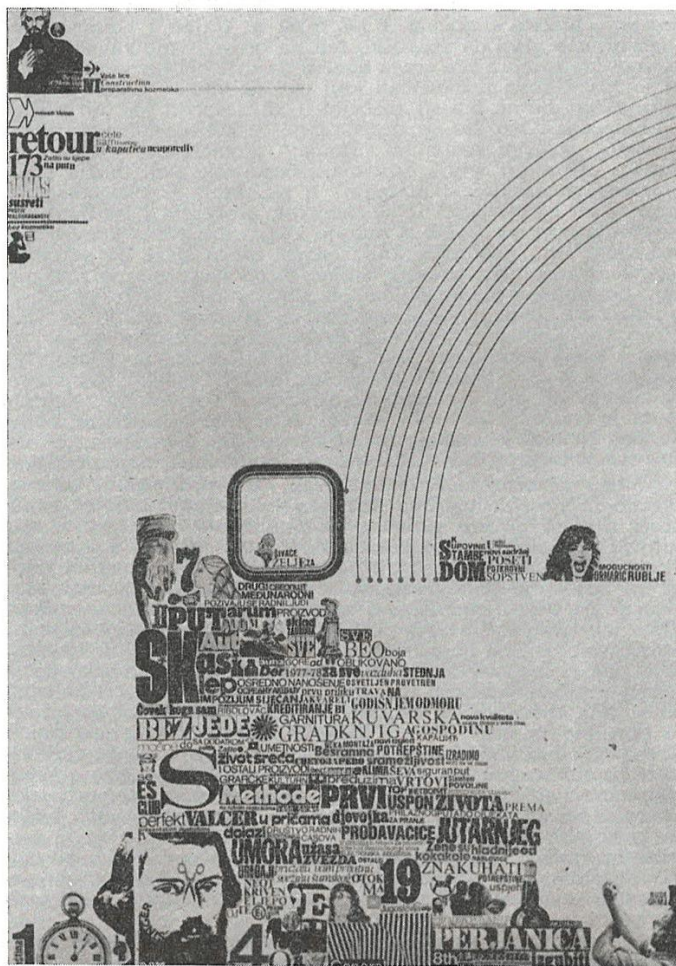
Skrenimo pažnju na to da satira niske norme često postaje samo anti-intelektualna, a ta tendencija nečekivano se pojavljuje u Kreba (*The Learned Boy*), pa čak i u Svifta. Uticaj satire niske norme je u američkoj kulturi proizveo neku vrstu opšteg prezira prema dugokosima i kulama od slonovače, što je primer one pojave koju bismo mogli nazvati zabludom poetske projekcije ili uzimanjem književnih konvencija za životne činjenice. Naravno, osobenost satire niske norme počiva na osećanju slične naivnosti sistematskog mišljenja i ona ne bi trebala da bude omeđena takvim govotim terminima kao što su skeptično i cinično.

Sam skeptičizam može da bude, ili da postane, dogmatski stav, komični humor sumnjivo očigledne nepobitnosti. Cinizam je nešto bliži satiričkoj normi: Menip, osnivač menipeanske satire bio je cinik, a cinici se obično povezuju s ulogom intelektualnog Terzita. Lilijev komad *Campaspe*, na primer, prikazuje Platona, Aristotela i Diogena, ali prva dvojica su dosadni, a Diogen, koji uopšte nije filosof već elizabetanski klown tipa nezadovoljnika, ugrabi čitavu predstavu. Ali cinizam je, i pored

toga, filosofija, i to ona koja može da pruži neobičnu duhovnu oholost Peregrinusa o kome je Lukijan izvodio prodorne i obimne analize. U *Rasprodaji života* cinik i skeptik nude se na prodaju i ovaj drugi će poslednji biti prodan, doveden dotle da sagleda svoj istinski skepticizam opovrgnut ne argumentima već životom. Sledbenici filozofa koji je ismevao ljudski rod, Erazmo i Barton su se prozvali Demokritom mladim, ali Lukijanov kupac smatra da je i Demokrit morao preterivati sa svojom pozom. Kad god satiričar ima svoje sopstveno stanovište, ono je pretpostavljanje prakse teoriji, iskustva metafizičici. Kada Lukijan ide da se posavetuje sa svojim učiteljem Menipom, ovaj mu govori da je metod mudrosti izvršiti zadatak koji nam je nadohvat nuke, a to je ujedno i savet koji se ponavlja u Volterovom *Kandidu* i u uputima datim nerođenom u *Erewhonu*. Tako filofska pedanterija postaje, što konačno biva i svaka druga meta satire, neka forma romantizma ili nametanje više nego pojednostavljenih ideala iskustva.

Satirički stav ovde nije ni filofski ni anti-filosofski, već je izraz hipotetičke forme umetnosti. Satira ideja je samo naročit oblik umetnosti koji štiti svoju sopstvenu stvaralačku nepristrasnost. Zahtev za redom u mišljenju dovodi do povlađivanja intelektualnim sistemima: neki od njih opsenjuju i preobrazavaju umetnika, ali budući da veliki pesnik podjednako dobro može da zastupa bilo koji drugi sistem, nijedan sistem ne može obuhvatiti umetnosti onakve kakve one jesu. Stoga bi sistematski mislilac kome bi bila data ta moć mogao lepo da uspostavi hijerarhije među umetnostima, ili da ih zabrani i pročisti kao što je to Platon želeo da učini s Homerom. Satira sistema mišljenja naročito satire društvenih rezultata takvih sistema, prva je linija odbrane umetnosti od svih takvih invazija.

Satiričar je učinio veoma mnogo u vojevanju nauke protiv praznovanja. Pokazalo se da je sama satira začeta s grčkim *siloi* koji su bili neka vrsta pro-naučnih napada na praznovanje. U engleskoj književnosti su Coser i Ben Džonson proročitali alhemičare amakrsnom vatrom njihovog sopstvenog žargona; Neš i Svift su oterali astrologe u prevremeni grob; Brauningovo delo *Sludge the Medium* uništava spiritualiste i bučnu rulju okultista, numerologa, pitagorejaca i rozenkrojčera koja leži izvaljena u sceni *Hudibrasa*. Naučniku se može učiniti bezmalo perverznom da satira mirno nastavlja u *Slonu na Mesecu* da ismeva ovlašćene astronome, u *Gulliverovim putovanjima* eksperimentalne laboratorije, u *Erewhonu* darvinističku i maltusovsku kosmologiju, u *Vrelom novom svetu* uslove refleksi, u 1984. tehnološku delotvornost. Čarls Fort, jedan od nekolicine koji





su u ovom stoleću nastavili tradiciju intelektualne satire, postigao je pun pogodak narugavši se naučnicima zbog njihove potpune oslobođenosti od samog praznovjerja, racionalnog stava koji, kao svi racionalni stavovi, još uvek odbija da ispita sva svedočanstva.

Slično je i s religijom. Satiričar ili možda deli s Lukijanom isto osećanje da bi odbacivanje praznovjerja dovelo do odbacivanja religije, ili ga može deliti s Erazmom koji tvrdi da bi to povratilo zdravlje religiji. Ali, pitanje glasi postoji li Zeus ili ne: da će čovek koji misli za njega da je zao i glup zahtevati od njega da menja vremenske prilike, činjenica je koju su prihvatili slični podnugljivci li vernici. Svaka odista pobožna ličnost bi kao saveznik istinske religije dobro došla satiričaru koji žigoše licemerje i praznovjerje. Pošto je jednom prilikom ocrnjem licemer koji se čini sasvim dobar čovek, dobar čovek može takođe početi da se čini tamnijim nego što je bio. Oni koji bi se složili i s teoretskim delovima *Molitve svetog Viliya* u Bernsa pre izgledaju kao sami sveti Viliji. Naprosto se oseća da dok su lični stavovi Erazma, Rablea, Swifta i Voltera prema inštitucionalnoj religiji dobrim delom različiti, efekat njihove satire biva mnogo manje raznolik. Satira religije uključuje parodiju svetotajnog života u engleskom protestantizmu, koja traje od Miltonovih pamfleta o razvodu braka do dela *Put svega života*, kao i antagonizam hrišćanstvu u Ničea, Jejtsa, D. H. Lorensa, koji je zasnovan na koncepciji Hrista kao nekog vrsti romantičnog idealiste.

Narator u *Erewhonu* naznačava da je, dok je prava religija većine Erewhonjaca bila (šta god oni govornili o njoj) prihvatanje konvencionalnosti niske norme (boginja Idgrun), postojala takođe i mala grupa »visokih idgrunita« što su bili najbolji ljudi koje je on našao u Erewhonu. Stav tih ljudi nas opominje bolje nego Montenj: oni imaju *vironov* smisao za vrednost konvencija koje su dugo bile na vlasti, koje su sada bezopasne; oni dele *vironovu* nevericu za moć bilo kog razuma, uključujući i njihove sopstvene, da preobrazi društvo u bolju strukturu. No, oni su bili i intelektualno raznodušni na konvencije s kojima su živeli i spremni da sagledaju svoje apsurdnosti u istoj meri kao i njihov uravnotežavajući konzervativizam.

Književnu formu koju visoki idgrunizam uvodi u satiru druge faze možemo nazvati *ingenu* formom, po istoimenom Voltrovom dijalogu. Ovde je autsajder društva, u ovom slučaju američki Indijanc, niska norma: on nema dogmatsko mišljenje o sebi samom, ali on se ne saglašava ni s jednom od premisa koje čine da besmislice društva izgledaju logične onima koji su se navikli na njih. On je dosta pastoralna figura, i kao pastoralan oblik koji odgovara satiri suprotstavlja skup jednostavnih standarda složenim racionalizacijama društva. Ali upravo smo videli da je složenost činjenica u iskustvu ono na čemu satiričar insistira, a da je jednostavan skup standarda ono u šta on nema poverenja. Zato je *ingenu* autsajder; on dolazi iz drugog sveta koji je ili nedostupan, ili povezan s nečim drugim nepoželjnim. Montenjovi ljudožderi imaju sve vrline koje mi nemamo, ako ne uzmemo u obzir to da su ljudožderi. Morova Utopija je idealna država, sem ako se tome doda da bi i njoj trebalo pridodati ideju hrišćanluka. Huinhmi vode život razuma i prirode pre nego mi, ali Guliver nalazi da je on rođeni Jahu i da bi takav život bio bliži sposobnostima darovitih životinja nego ljudskih bića. Kad god se »drugi svet« pojavljuje u satiri, on se pojavljuje kao kopija našeg sopstvenog sveta, čiji su društveni standardi obrnuti standardi našeg sveta. Ta forma satire, zajednička i za Rablea i za srednjovekovne *danse macabre*, zastupljena je u Lukijanovom *Kataplu* i *Haronu*, putovanjima u drugi svet u kojima je njihovo vodeće lice prikazano kako čini zgodne ali neuobičajene stvari. U ovom poslednjem je jednostavna jednoobraznost smrti suprotstavljena složenim nejednoobraznostima života.

Intelektualna satira brani kreativnu nepristrasnost u umetnosti, ali umetnost isto tako teži i tome da pronađe društveno prihvaćene ideje i da preko njih učvrsti svoj društveni položaj. Već je bilo reči o idealizovanoj umetnosti romanse kao o formi u kojoj vladajuća klasa teži da izrazi samu sebe, i upravo stoga se srednja klasa, koja je tada bila u punom razvoju u srednjem Evropi, prirodno okrenula komičnoj romanši. Druge forme satire su imale sličnu funkciju, bez obzira na to da li je ovo bilo promišljeno ili ne. *Danse macabre* i *Kataplo* su ironična izvrtanja one vrste romantizma koja se javlja u ozbiljnoj viziji drugog sveta. U Dantea, na primer, sudovi sledećeg sveta obično potvrđuju standarde ovoga ovde, a u samim nebesima je skoro čitav raspoloživ prostor rezervisan isključivo za zvaničnike. Kulturni efekat takve satire nije u tome da ocrni romanse, već da bilo koju grupu konvencija spreči u tome da domini-

ra čitavim književnim iskustvom. Satira druge faze pokazuje da književnost preuzima na sebe naročitu funkciju analize, razaranja gomile stereotipa, okamenjenih uverenja, praznovernih strahova, nasrtašnih teorija, pedantskog dogmatizma, nesnosnih moda i svih drugih stvari koje su ometale slobodno kretanje (naravno ne neophodno i progors) društva. Takva satira je upotpunjavanje logičkog procesa znanog kao *reductio ad absurdum*, koji nije namenjen tome da drži nekoga u neprestanoj potčinjenosti, već da ga dovede do tačke u kojoj on može umeći od nekorektnog postupka.

Romantička fikcija koja kruži oko lepote savršene forme, u umetnosti ili bilo gde drugde, isto tako je logična meta satire. Za reč satira se kaže da dolazi od *satura*, ili seckati (pačatis), a izgleda da se neka vrsta parodije forme provlači kroz čitavu njenu tradiciju, od mešavine proze i stihova u ranoj satiri do naglih filmskih (mislim na nešto stariji tip filma) promena scene u Rablea. *Tristram Sendi* i *Don Zuan* veoma jasno ilustruju stalnu tendenciju ka autoparodiji u satiričkoj retorici, koja čak i sam proces pisanja štiti od toga da postane suviše pojednostavljena konvencija ili ideal. U *Don Zuanu* istovremeno čitamo pesmu i posmatramo pesnika na delu kako je piše: prisluskuje njegove asocijacije, njegovu borbu za ime, njegove probne i odbačne nacрте, subjektivne sklonosti koje organizuju njegov izbor detalja (na primer: »Njen stas je visok — mrzim zdepaste žene«), njegove odluke bilo da su »ozbiljne« ili da ih je on sam zaklonio humorom. Sve to i još puno toga čini istinu *Tristrama Sendija*. Promišljeno rasplinuta digresivnost, koja u *Priči o buretu* doseže tačku uključivanja digresije u pohvalu digresije, endemična je u narativnoj tehnici satire baš kao i proračunati prelazak s uzvišenog na smešno ili umetnost utapanja u neizvesnost, upravo poput podnugljivih šaljivo-dvosmislenih zaključaka u Apuleja i Rablea i Sternovog odbijanja da preskoči one stotine strana koje se ređaju a da njegov junak još nije ni rođen. Neobično mnogo velikih satira je fragmentarno, nedovršeno ili anonimno. U ironijskoj prozi se čitavo mnoštvo nacрте vrti oko teškoća u komunikaciji kao što je priča predstavljen kroz svest idiota. *Talasi* Virdžinije Vulf sačinjeni su od govora likova oblikovanih upravo od onoga što oni ne kazuju, ali što njihovo ponašanje i stavovi kazuju uprkos njima.

Ova tehnika dezintegracije nas dobro uvodi u treću fazu satire, satiru visoke norme. Satira druge faze može da razvija taktičnu odbranu pragmatikog od dogmatikog, ali ovde moramo da se udaljimo čak i od običnog zdravog razuma kao standarda. Budući da zdrav razum takođe sadrži izvesne dogme, očito je da su činjenice čulnog iskustva pouzdanije i čvrste i da naše uobičajene veze sa stvarima zasnivaju solidnu osnovu za interpretaciju sadašnjeg i proticanje budućeg. Satiričar ne može da ispita sve mogućnosti svoje forme, ukoliko ne sagleda šta će se dogoditi ako on dovede u pitanje te pretpostavke. Zato on tako često običnom životu pridodaje logičnu ili doslednu promenu perspektive. On će nam iznenada pokazati društvo u teleskopu kao izveštačene i dostojanstvene patuljke, ili u mikroskopu kao gnusne i naduvane džinove, ili će pretvoriti svoga heroja u magarce i pokazati nam kako čovečanstvo izgleda sa stanovišta jednog magarca. Ovaj tip fantazije nuži uobičajene veze, svodi čulno iskustvo na jednu od mnogih mogućih kategorija i izvodi na scenu eksperimentalnu *als ob* osnovu čitavog našeg mišljenja. Emerson je rekao da takve promene perspektive pružaju »nizak stepen uzvišenog«, ali one, u stvari, pružaju nešto od daleko većeg umetničkog značaja — visok stepen smešnog. I, u skladu s opštom osnovom satire kao parodije romanse, one su obično adaptacije tema romanse: čudesna zemlja malih ljudi, zemlja džinova, svet omadrijanih životinja, zemlje čudesa parodirane u Lukijanovoj *Pravoj istoriji*.

Satira nas uporno progoni ikada se s isturenih utvrđenja vere i razuma povlaćimo ka opipljivim činjenicama čula. Naznata promena perspektive, drugačija nijansa u emocionalnoj obojenosti i — čvrsto tlo postaje nepodnošljivi uzas. *Guliverova putovanja* nam prikazuju čoveka kao štetnog glodara, čoveka kao nespornog i odvratnog debelokošca, razum čoveka kao medvedu jamu i telo čoveka kao spoj priljivosti i divljaštva. Ali Swift naprosto sledi trag kojim ga njegov satirički genije vodi, a izgleda da je taj genije doveo praktično svakog velikog satiričara dotle da postane ono što svet naziva opscenim. Društvena konvencija zahteva da ljudi stupaju jedan za drugim po utvrđenim stazama, a njeno očuvanje iziskuje da o dostojanstvu nekih ljudi i lepoti nekih žena treba misliti bez pomisli na izlučivanje, kopulaciju i slične neprilike. Stalna povezanost s ovim »neprilikama« unižava nas do telesne demokratije koja čini paralelu demokratiji smrti u *danse macabre*. Swiftova srodnost s tradicijom *danse macabre* označena je u njegovom opisu Struldbruga, a njegova »Uputstva za slugе«, i više nego nezgodna za

»polja« — časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, novi sad, katolička porta 5/II, telefon (021) 28-765

uređuju: lazar bojanović, milan dunderski, slavko gorić, vičazoslav hronjec, dragan koković i jovan zivlak (glavni i odgovorni urednik) tehnički i likovni urednik cvetan dimovski / sekretar radmila gikić / članovi izdavačkog saveta: janoš banjai, bosiljka bojanic, cvetan dimovski, nedeljko terzić, lazar elhart, ksenija maricki gađanski, slavko mišković, julijana palfi, jordan pešić, jozef ric, miroslav štajner, milan stanić (predsednik), jovan zivlak i pero zubac / izdaje nip dnevnik, oour »redakcija dnevnik«, novi sad, bulevar 23. oktobra 31. / direktor vitomir sudarski / osnivač pokrajinska konferencija saveza socijalističke omladine vojvodine / časopis finansira SIZ kulture SAP vojvodine / rukopise slati na adresu: redakcija »polja«, novi sad, poštanski fah 190 / godišnja pretplata 100 dinara, za inostranstvo dvostruko / žiro račun 65700-601-11971 nip dnevnik, oour »redakcija dnevnik«, sa naznakom za »polja« / lektor zorica stojanović / štampa »prosveta« novi sad, stevana sremca 13. / na osnovu mišljenja pokrajinskog sekretarijata za nauku i kulturu broj 413-152/73 časopis je oslobođen poreza na promet proizvoda i usluga.



navođenje, pesme su u tradiciji srednjovekovnih propovednika koji su slikali odvratnost proždrljivosti i sladostrašća. Jer ovde, kao i ma gde drugde u satiri, prisutni su moralni nagoveštaji: sve je to vrlo lepo, jesti, piti, biti srećan, ali čovek ne može uvek da odloži umiranje za sutra. Kroz razuzdani haos Rablea, Petronija i Apuleja, satira je prokročila put do svoje konačne pobeđe nad zdravim razumom. Kada smo završili s njihovim naprorno logičnim fantazijama razvrata, snova i delirijuma, probudili smo se pitajući se nije li bila tačna Paracelsova tvrdnja da su stvani viđene u delirijumu zbilja prisutne, kao i zvezde danju, ali su iz istog razloga nevidljive. Lucije biva iniciran i vrdavo počiva izvan našeg domašaja bilo da je lagao ili govorio istinu, kao što sveti Avgustin govori s primesom ogorčenja; Rable nam obećava krajnje proročanstvo i ostavlja nas da zurimo u praznu bocu; Džosov HCE se bori za stranice u pravcu buđenja, ali taman kad nam se učini da smo u tački u kojoj ćemo dosegnuti nešto opipljivo, ponovo se stropoštavamo do prve stranice knjige. *Satirikon* je fragment otrgnut iz nečega što izgleda kao istorija meke čudovišne atlantske rase, koja je, još uvek pijana, iščezla u moru.

Prvom fazom satire dominira lik ubice džina, ali u ovom cepanju stabilnog univerzuma snaga džina se propinje u samoj satiri. Kada filistinski džin stupa u bitku s decom svetlosti, on prirodno očekuje da naiđe na nekoga ko odgovara njegovoj sopstvenoj veličini i ko je spreman da se susretne s njim, nekoga ko je glava i kičma svom narodu izraelskom. Takav Titan bi morao da obori svoga protivnika skretanjem tereta reči, i stoga bi morao da bude majstor one tehnike žestokog ruženja koju zovemo pogrdom. Džinovske figure u Rablea, probuđeni oblici svezanih ili uspavanih divova koje srećemo u *Fineganovom bdenju* ili na početku *Guliverovih putovanja*, izrazi su kreativne bujnosti čiji je najizrazitiji i najočitiiji znak verbalna burra, najslnije izlivanje reči u nabranja, pogrdne epitete i eruditne stručne izraze, što je sve ostvareno još u trećem poglavlju Isaije (satira na žensko gizdanje), a uglavnom je povlastica satire treće faze. Njen zlatni vek u engleskoj književnosti bilo je doba Bartona, Neša, Marstona i Urkuharta od Kromartije, neprevaziđenog prevodioca Rablea koji je u svom oskudnom vremenu bio ono što bi Neš nazvao »sholastičkom squitter-knjigom«, koji su stvarali knjige s takvim naslovima kao što su *Trissotetras*, *Pantochronochanon*, *Exkubalauron* i *Logopandectison*. Niko sem Džojse nije mogao da u modernoj Evropi ostvari neprekidniji napor da bi nastavio ovu tradiciju verbalne bujnosti: čak i Karlaž je, s ovog stanovišta, primer tužnog opadanja posle Bartona u Urkuharta. U američkoj kulturi u tradiciju zastupa »visokoparni govor« folklornog hvalisavca koji ima izvesne književne srodnike u nabranjama Vitmena i *Mobi Dika*.

S četvrtom fazom smo se približili ironijskom aspektu tragedije i satira počinje da uzmiče. Pad tragičnog heroja je, naročito u Šekspira, tako delikatno emocionalno odmeren da gotovo preuveličavamo svaki njegov emelent, čak i samim obraćanjem pažnje na njega. Jedan od tih elemenata je elegijski aspekt u kojem ironija doseže svoj minimum, osećanje plemenitog i veličanstvenog patosa često predstavljeno muzikom koja potcrtava Henkulovo napuštanje Antonija, san odbačene kraljice Ketrin u *Henriku VIII*, Hamletovu »odvoji te od sreće za tren« i Otelovu repliku s epizodom iz Alepa. Ironija se naravno može naći čak i tu, kao što ju je Eliot našao u ovom poslednjem primeru, ali glavni emocionalni teret sasvim sigurno preteže na suprotnu stranu. Jer, mi smo isto tako svesni i toga da Hamlet umire usred očajnički zamršenog pokušaja osвете koji odnosi osam života umesto jednog, da Kleopatra iščezava s velikim dostojanstvom posle bnižne potrage za lakim načinom umiranja, da je Koriolan rđavo pometen od strane svoje majke i žestoko uvreden time što je nazvan dečakom. Takva tragična ironija razlikuje se od satire po tome što u njoj nema pokušaja da se ismeva narav, već jedino da se iznesu »svi oni tako ljudski« aspekti tragedije kao različiti od herojskog.

Kralj Lir pokušava da stekne herojsko dostojanstvo preko svog položaja kralja i oca, a nalazi ga na suprotnoj strani u svojoj stradalničkoj čovečnosti: otuda u *Kralju Liru* nalazimo ono što bi se moglo nazvati »komedijom groteske«, ironijsku parodiju tragične situacije razvijenu u najvećoj mogućoj meri.

Kao faza ironije u punoj meri, četvrta faza sagledava tragediju odzdo, s moralnog i realističkog stanovišta iskustva. Ona ističe čovečnost svojih heroja, umanjuje osećanje ritualne neminovnosti u tragediji, dopunjuje društvena i psihološka razjašnjenja katastrofe i u najvećoj mogućoj meri čini da ljudska beda, kako to Toro kaže, izgleda »izlišna i kao nešto što se može izbeći«. To je faza najčistijeg eksplicitnog realizma: to je, opšte uzev, Tolstojeva faza, a isto tako velikim delom i faza Konrada ili Hardija. Jedna od njenih središnjih tema je »štajnov odgovor na problem »romantičnog« Lorda Džima u Konrada: »u razorni element ironiji«. Ova opaska, bez podsmevanja Džimu, još uvek lističe donkihotski i romantični element u njegovoj prirodnoj i kritičke ga sa stanovišta iskustva. Odeljci o časovnicima i hronometrima u Melvilovom delu *Pierre* zauzimaju sličan stav.

Peta faza, koja odgovara sudbinskoj tragediji, ili tragediji pete faze, ironija je u kojoj je osnovni naglasak na prirodnim ciklusima, na nepromenljivom neprestanom obrtanju točka sudbine ili sreće. Ona vidi iskustvo sa zatvorenom tačkom epifanije, a njen moto je Brauningovo »možda ima raja; mora biti pakla«. Kao faza koja odgovara tragediji, ona je manje moralna a više uopštena li metafizička po svojim interesovanjima, manje melionička a više stoička li pomirena sa sudbinom. Obrada Napoleona u *Ratu i miru* i u *Vladaoicima* ukazuje na veliku suprotnost između ironije četvrte i pete faze. Refren u staroengleskoj pesmi *Complaint of Deor*: »Thaes ofereode; thisses swa maeg« (što bi se moglo slobodno prevesti kao »Drugi ljudi su prevladavali stvani; možda li ja mogu«) izražava stoicizam, ali ne »invictus« tipa koji ostaje pri romantičnom dostojanstvu, već pre osećanje, takođe zasnovano u paralelnoj drugoj fazi satire, da je praktična i neposredna situacija po svoj prilici dostojna većeg poštovanja nego njeno teorijsko objašnjenje.

Šesta faza prikazuje ljudski život u uslovima ništa znatnije neublaženog ropstva. Njena odredišta su zatvori, ludnice, gomile spremne za linč i gubilišta, a od čistog inferna razlikuje se uglavnom zbog činjenice da u ljudskom iskustvu trpljenje ima svoj kraj u smrti. U našim danima je vodeća forma ove faze möra društvene tiranije li od tih dela je možda najbolje poznata 1984. Na ovim granicama *visio malefica* često srećemo upotrebu parodično-religioznih simbola koji nameću pomisao na neki oblik obožavanja Satane ili Antihrista. U Kafkinoj priči »U kašnjeničkoj koloniji« parodija prvobitnog greha očituje se u oficiovoj opasci da »knjivicu nikada ne treba dovoditi u sumnju«. U 1984. parodija religije u završnim scenama je još razvijenija: prisutna je, na primer, parodija ispaštanja, kada je heroj prisiljen da izmišlja muke kojima će umesto njega biti podvrgnuta heroína. U toj priči iznesena je pretpostavka da je žudnja vladajuće klase za sadiističkom moći dovoljno snažna da večno traje, što je upravo pretpostavka koju treba izneti o đavolima da bi se usvojila ortodokсна slika pakla. Otkriće »ekrana« unosi u ironiju tragičnu temu *derkou theama*, ponižavanje na taj način što se neprestano biva pod prismotrom neprijateljski raspoloženog ili podrugljivog oka.

Ljudske figure ove faze su, naravno, *desdichado* figure bede i ludila, često parodije romantičnih likova. Tako je romantična tema o komišnom slugi-džinu parodirana u *Kosmatom majmunu* i u delu *O miševima i ljudima*, dok je romantični darodavac, ili Prospero lik, parodiran u liku Bendžija iz *Buke i besa* čiji um idiota nosi, a da to li ne shvata, čitavu akciju romana. Prirodno je obilje zlosrećnih roditeljskih likova, jer to je svet ljudozdera i večitice, Bodlerove crne džinovke i Popove boginje. Tuposti koja takođe u sebi ima mnogo od parodije božanstva (»Svetlost mre pre nego toje netvoracke reči!«), sirene s omamljujućom slikom kose koja je pokriva, i, naravno, svet *femme fatale* ili kobne iscerene ženske »starije od stenja među kojim sedi«, kako Peter govori za nju.

To nas nanovo dovodi do tačke demonske epifanije, crne kule li zatvora beskrajnog bola, grada stravične noći u pustinji, ili, s malo eruditnijom ironijom, do *tour abolie*, ošlja traganja koji se ne nalazi. Ali na drugoj strani ovog razvaljenog sveta odvratnosti i idiotstva, sveta bez samilosti i bez nade, ponovo nastupa satira. Na dnu Danteovog pakla koji je li središte sferične Zemlje, Dante vidi Satanu kako stoji uspravljen u krugu od leda, i dok smotreno sledi Vergilija preko bedra li butine zlog diva, spuštajući se po pramenju dlaka na njegovoj koži, Dante prolazi središte li otkriva da više ne ide naniže već naviše, da izlazi na drugu stranu sveta i vidi zvezde. S tog stanovišta đavo više nije uspravan, već stoji naglave u istom stavu u kome je bačen s nebesa na drugu stranu Zemlje. Tragedija i tragična ironija nas uvode u pakao čiji se krugovi sužavaju i dosežu vrhunac u nekoj od takvih vizija izvora sveukupnog zla u telesnom obliku. Tragedija nas ne može dovesti dalje: no, ako budemo istrajni s *mythosom* ironije i satire, proći ćemo mrtvi centar i konačno videti gospodstvenu glavu Princa Tame uzdignutu uvis.

S engleskog preveo Vladimir Kopicl

#### NAPOMENE:

\* Tekst *Mitos zime: ironija i satira* sastavni je deo trećeg poglavlja poznatog Frajevog dela *Anatomija kritike*. Preveden je u punom obimu.

<sup>1</sup> *Erewhon* — satirično delo Samjuela Batlera II. U nas je prevedeno kao *Edgin*, budući da se naslov dela *Erewhon* može posmatrati kao anagram engleske reči *nowhere*, što u prevodu znači *nigde*. Vidi Samjuel Batler: *Edgin* i ponovo u *Edginu*, Nolit, 1955.