

hermeneutika priče

zlatko kramarić

1

Lemovu priču mogli bismo čitati i kao ukrštanje različitih poimanja, odnosno različitih recepcija biografije J. V. Staljina. Za istražitelje biografija J. V. Staljina predstavlja mit, povijesni dokument, vječnu istinu. Za Lema ta ista biografija samo je gola alegorija,¹ mogućnost da se rekne i nešto drugo osim onoga što je zadato. A za nas čitaocu od svega toga ostala je samo tajanstvena ljepota pričanja, umjetnost riječi kao predmet teorijskog diskursa.

Oporbu te dvije razine priče, stoga, iščitavamo kao snižavanje socijalističkog diskursa.² »Izazovno neprihvatanje društvenih obaveza i utilitarnih funkcija u modernističkoj književnosti samo je način protesta i neslaganja s društvenom potrebom, pa se parodikalno dodiruje i s oblicima političkog aktivizma« (J. Wierzbicki, 1978, 2036), gdje je ovo snižavanje socijalističkog diskursa bilo upereno protiv pristaša mimentičko-ideološke umjetnosti, odnosno protiv ljubitelja tzv. treće zbilje.³ Lem je strukturirao priču pomoći različitim skriptura (to je ono strategmatsko u tekstu), jer jedino je na taj način mogao istohipno ispričati i lažnu i svetu priču; predočiti nam »tekst kao dijalo dvaju diskursa« (C. Milana, 1981a, 163), kao mrežu odnosa u ideološkom polju /prostoru polarnosti: konverzaciju – status quo / revoluciju; riječ je o tekstu koji blista u sferi sveobuhvatne politike kao njezinu negaciju, ali riječ je o tekstu koji je strukturiran tako da jamči za govornika, a govornik jamči za tekst. Sastav Lemove priče može se tako protumačiti na dva načina: »priča želi u isti mah ostvariti dva oblika uopćavanja. Može li se birati između dva tumačenja, reći da je jedno dublje i pretpostaviti ga drugome? Čini se da bi bilo bolje sačuvati igrug dvostrukog tumačenja koje istovremeno uspostavlja dva značenja i njihovu razliku« (P. Macherey, 1978, 251). Lem je na izvještaj način isto toliko političar – ideolog koliko je umjetnik: »on je i jedno i drugo istodobno, jedno nasuprot drugome, jedno s drugim. Pogrešno bi bilo izdvojiti umjetnički ili političko čitanje: naprotiv, treba uočiti njihovo nužno zajedništvo« (ib, 251); točnije, pisac je uspio ostvariti »susret nekog ideološkog i nekog romaneskog izraza« (ib, 223). Proizvođaci priče, Lem slušateljstvu nude dva smisla: jedan vidljivi – ideološki, drugi skriveni – umjetnički; gdje između vidljivog i nevidljivog smisla postoji isti onaj odnos kao i između razumljivog i nerazumljivog teksta. »Odnosi smisla uklopili su se na ovaj način u odnose sile. Ukupan rad sna izražava se u mešovitom načinu govora. Odnosi sile oglašavaju se i skrivaju u odnosima smisla, dok, istovremeno, odnosi smisla izražavaju i prikazuju odnose sile. Ovaj meštoviti način govora ipak nije dvosmislen (sic! – op. Z. K.), bar iz potrebe za jasnoćom. Dakle, ovde nemamo category mistake« (P. Ricoeur, 1978, 196).

Iz svega ovoga proizlazi da bismo osnovne stavove Lemove priče mogli formulirati i ovako:

1. Skandal sa slikom generalisimusa je grijeh, ja ga nisam počinio.

2. Skandal sa slikom generalisimusa je grijeh, ja sam ga počinio.

»Dve »hipotetične« transformacije skrivaju jednu suštinsku transformaciju: onu koja iz odričnog prelazi u potvrđni oblik, drugim rečima, ona koja ponisti prvočinu »negativnu transformaciju«. Sada možemo reći treći iskaz koji će otkriti »dubinsku« formu prva dva, njihove skrivene transformacione stavove« (J. P. Faye, 1978, 298).

3. /Da/, skandal sa slikom generalisimusa je grijeh, ja sam ga počinio.

Shematski obris ova tri iskaza i odgovarajućih procesa koji se iz njih kriju, izgledao bi, otprilike, ovako:

1.

Ako je S A, ja nisam A:
/grijeh/ /grijesnik/

2.

Ako je S A, ja sam A:

3. S je A i -A, ja sam A i nisam A. (po pretpostavci)

Očito da ovo otkrivanje »dubinske/latentne strukture« nije samo »sintaktička operacija, već je to topografsko pomjeranje u prostoru koji je podređen ideologiji i odnosima stavova unutar nje. Pomjeranje situacije iskaza zavisi unutar kojeg se semantičkog polja iskaz ekondira:

1. Ako govorim pre istražiteljima, onda moram reći: ako je to grijeh, onda ja nisam grijesnik (kako to vi priželjkujete).

2. Ako govorim pre prijateljima/istomišljenicima, onda moram reći: ako je to grijeh, onda sam ja grijesnik.

3. Ako govorim obje verzije istovremeno (to znači ako se obraćam i istražiteljima i prijateljima), onda ću reći: to je grijeh, i to nije grijeh, odnosno ja sam grijesnik i ja nisam grijesnik.

Upravo naš predloženi tekst označava jedan ovakav dijalog dvaju diskursa, odnosno nemoguću verziju da su i jedan i drugi iskaz istiniti. Iako je ovaj postupak u (anti)psihijatrijskoj literaturi poznat kao postupak »dvostrukе vezanosti«, gdje je subjekt suočen s nekonzistentnim zahtjevom i gdje bi trebalo izgubiti, bez obzira na to da li će udovoljiti zahtjevi ili ne, mi ovdje imamo suprotni slučaj: Subjekt – Lem, iako je spas postigao vlastitim snagama (pričom), što je za neke dostatan simptom oholosti, a prema tome i grijehu, uspije je svoju priču ugraditi u institucionalizirani Tekst, služeći se silepsom, te je tako nadvladala strategiju »dvostrukе vezanosti«.⁴ Silepsom zapravo označavamo premještanje i preobražaj subjekta izlaganja koji u tekstu, priči treba da se prilagodi logoci ideološkog diskursa. Iskaz 3. je atotalitarna naracija i kao takav predstavlja otkrivanje dubinskih latentnih stavova koji se pomjeraju u polju topoloških položaja ideologije, »ta je topologija

unaprijed podstrata iskazima« (ib, 274). Iskaz 1. odgovara obzoru iščekivanja vladajuće političke ideologije, a ikaz 2. odgovara estetskom obzoru iščekivanja, jer u svakom retoričkom prosedu ideolog-govornik mora da za polaznu tačku svog rasudovanja uzeti one teze koje su već prihvatele od strane onih kojima se obraća.⁵ Svaki od ova dva iskaza svoju »istinitost« temelji na činjenici isključenja drugoga, njemu neprirjetljiskog iskaza. Ali, ako je samo jedna od ovih dviju narativnih verzija iste činjenice (biografija J. V. Staljina) »istinita«, onda je moguće govoriti o metalépsi, stapanju dviju različitih razina pripovijedanja unutar iste priče. Time se još jednom potvrđuje da je binarna organizacija bitno svojstvo Lemove priče. S jedne strane, Lem pristaje na suradnju sa svojim slušateljstvom, pristaje da svoju priču enkodira unutar argumentativnog diskursa, gdje je svaka argumentacija nužno, u većoj ili manjoj mjeri, ideološke prirode; a s druge strane tom institucionalnom performativu Lem suprostavlja jedno drugo motrište/perspektivu. Samo oprobom dviju (ili više) točaka motrišta nastaju značenja, i samo različite točke motrišta iz dinamični elementi umjetničke strukture. »Premeštanje junaka unutar prostora koji mu je dodeljen, ne predstavlja događaj« (J. M. Lotman, 1976, 309), prema tome, događaj je otklon od sustava. Svaka točka motrišta pretvara na istinitost i nastoji udaliti, istisnuti suprotnu točku motrišta iz romaneske strukture svijeta. Paradoks je u tome što pobjeda određene točke motrišta (strukture svijeta) predstavlja ujedno i njen poraz, jer daljnje ispisivanje više nema smisla i roman se nužno okončava:

»Nitko nije znao što je to bilo s taticom. Kunem se, nitko ne zna što se dešava s ljudskim srcem. Toga smo dana svi mi ostarjeli za mnogo godina, za mnogo vjekova. Jadni čovjek, sam je sebe kaznio za sve u domu. O, neshvatljivo čovjekovo srce. Proklet da budem, ako smo u životu za nekoga više molili bogu nego za našeg taticu, za našeg starog upravitelja, druga Aritona Jakovlevskog« (str. 162).

Vidimo da se roman prekida na onom mjestu gdje antiteza/antistem, odnosno jedna od romaneskih perspektiva, koju smo iščitavali као poučaj-održavanja totalitarne strukture, neautentičnog bivanja, biva kastrirana, odnosno oduzimljive joj se moć pravog, valjanog odgovora u trenutku suočenja sa stvaralačkim principom. Prema tome, romaneska struktura ima samo jednu slabu točku, jednu mogućnost katastrofe – afaziju vladajućeg označitelja. Kao što je i onaj hetitski car Mursilis izgubio dar govora, tako se i Ariton Jakovlevskom »riječi smanjuju u ustima«⁶ suočivši se sa stvaralačkim principom:

»To više nije bilo drvo, neka sam proklet, to je bila majka. Prvi put je i tatica ostao ukopan u mjestu, zburjen, potresen, bez odgovora« (str. 161).

Svemoćna riječ – majka došla je na prazno mjesto ubijenog pretka.

2

Govoreći o utopiji i književnosti rekli smo da se ona uvijek »pojavljuje kao aristotelovski mythos, kao fabula u kojoj netko nešto čini. Stoga svako književno djelo ima i pripovjedni i tematski aspekt« (N. Koljević, 1981, 207). Nas će ovde zanimati pripovjedni akpekt, jer u pripovjednim žanrovima ishodišne kolizije razrješavaju se tijekom samog pripovijedanja, odnosno svaku pripovijedanje, da bi uopće moglo pretendirati na taj status, tijekom svog odvijanja mora razriješiti određene suprotnosti. No, ne donosimo zaključke prebroz! Pripovijedanje nam se, s jedne strane, pokazuje kao nešto zatvorenō u sebi (dostatno samom sebi) i nedovršeno, čak nelogično, jer ako je mit u načelu (i izričito) beskonačan, »njegova romaneska suština, uzeta od sada doslovno i kao nešto što ima smisla i svrhu u samom sebi, mora ipak stići do nekog, nužnog, veštackog kraja: završetak romana bit će kompromis između ljudske egzistencije i sveta vrednosti, a tokom vekova taj kompromis bit će najčešće smrt« (M. Zéraff, 1978, 182). Upravo tako i završava sižejni razvoj Čingova romana; smrću Aritona Jakovlevskog. Načinredni tekst (récit) nužno teži ka konačnoj eliminaciji jednog od partnera u romanu. »Takva eliminacija je u neku ruku univerzalna t ema svih narativnih struktura. Eliminacija se odnosi na jednog ili više protagonisti, te je, tako reći, ritualna žrtva, a krajnji cilj je gotovo mistični osjećaj novog stečenog jedinstva« (M. Beker, 1978, 62). Primjenjeno na fabulu romana »Velika voda«, taj proces svodi se na shemu:⁷

A = B

izvršimo supstituciju, pa imamo:

Keften = Ariton Jakovlevski

Dok bi se čitava priča svodila na realizaciju modela:

prijepor — borba — eliminacija
eliminacija

Smrću Aritona Jakovlevskog označava završetak sižea romana »Velika voda«, i dalj razvoj nije moguć, jer A može biti aktivno samo dotle dok postoji B, kojemu se suprostavlja i o koje se omjerava. Eliminacijom strukture svijeta, videne očima Aritona Jakovlevskog, nema više potrebe (bar ne u romanesknom svijetu) da egzistira suprotna struktura svijeta. Ovdje preuzimam Lotmanovu tezu da sukob između različitih likova u nekom romanu zapravo je sukob njihovih poimanja svijeta, a da se u umjetničkom djelu »tok događaja zaustavlja u onom trenutku kad se pripovedanje prekida. Kasnije se više ništa ne dešava, i podrazumeva se da junak koji je u tom trenutku živ neće više nikada umrijeti, onaj koji je pridobio ljubav – više je neće izgubiti; pobednik kasnije neće biti pobeden, jer je isključeno svako daljnje zbijanje« (J. M. Lotman, 1976, 286). Lotman je posvema jasno da svaki uspjeli književni tekst traži žrtvu, odnosno traži onoga tko će biti eliminiran iz tog književnog svijeta, a gdje će na taj način biti zaustavljen naracijski hod naratora. Prema tome, očito je da se na proizvodnjom književnog diskursa troški (jer je energetski proces) autor zgodopisa, da bi na kraju ostao autor pisma. Grafo-tektualnost prožire autora i izbacuje pisca/pismo. Ako problem artikuliramo na ovakav način, onda nam postaju jasnije Bremondove opaske V. J. Proporu da svaka borba ne vodi nužno k pobjedi, kao što to stoji u Propovoj

shemi, nego može dovesti i do pobjede, ali i do poraza, ili pak ni do jednog. To će reći da se sa čisto logičkog gledišta može birati između nekoliko sekvenčijalnih alternativa.²

3

Iz umjetničko strukturiranog svijeta eliminiran je Ariton Jakovlevski koji je sporećao da se jedan takav model svijeta uopće i ostvari. Normalno da za njega nema mjesta u tom svijetu. U svojoj totalnoj otuđenosti on nije ni mogao dosegnuti u autentične prostore ljudskog bivanja, u prostore Nade. »Nada je čovjekova revolucionarna svijest, savjest i spoznaja, odlučnost da se revolucionarno mijenja postojeće. (...) Princip nade je princip revolucionarne promjene svijeta« (G. Petrović, 1980, 64). Nada je osnovna kategorija Čingova humanizma, pa stoga smatram da Činga nikako ne možemo prispolobiti piscima egzistencijalističke provenijencije, koji čovjeka određuju kategorijama tjeskobe, brige, smrti. Čingo čovjeka određuje prvotno kategorijom nade. Slijedeći Blochove spise o »nadi«, možemo čitati da čovjeka određuju mnogi afekti (strah, patnja, nade itd.), ali efekti nade je »najljudskejški od svih duševnih uzbuđenja i svojstven samo čovjeku, te se ujedno odnosi na najšire i najsvetlijе horizonte« (E. Bloch, 1945, 19). Tako je osnovna tema Čingova pisma »Još nestao, još ne uspio zavičaj«. (ib, 89) zavičaj koji predstavlja zaborav bitka, gdje zaborav bitka nije ništa ino nego prikrivanje bitka iza znakova čije značenje (semantičko polje) ne iscrpljuje puninu njegova smisla. Efekt nade, kao bitna čovjekova kategorija, znači čovjekov otvorenost spram budućnosti onoga što još nije, a može biti znači prema zavičaju, prema carstvu slobode. Iako je E. Bloch svoju osnovnu revolucionarnu kategoriju uzeo iz područja psihologije, ipak je ona prvotno mišljenje revolucije, ontološki fenomen, i kao takav predstavlja bitnu strukturu ljudskog bitka i jedini mogući put osvajanja novoga, budućnosti i istinskog zavičaja. Zavičaj je povijesno stanje čovjekove društvenosti »bez opredjećenja i otuđenja«. Zavičaj nije statična kategorija; zavičaj je proces; zavičaj je zbivanje u kojem stvaralački čovjek mijenja i nadvlada postojiću datost. Da bi se svijet promijenio potrebno je djelovati, i to tako da to djelovanje dira sam korijen svijeta. Nužno je svijet izbaciti iz postojećeg ravnovesja, dovesti u upitnost njegovu daljnju putanju u istom koordinatnom sustavu. Svijet treba suočiti sa siromaštvom njegovo postojiće vlastitosti. Treba mu otvoriti i ine mogućnosti putovanja, raz-tvoriti prostore euklidske geometrije, razbiti linearno-logičnu strukturu vremena. Potrebno ga je iz mirlnih voda gurnuti u revolucionarnu orbitu svemirskih kataklizmi. Čingova tekstualna praksa predstavlja pokušaj ostvarenja jednog takvog poduhvata, gdje se povijesna zbilja nudi kao grada koja će se tekstualnom djelatnošću transformirati. Samo jedna takva djelatnost (praksa) može postati osnova za nadu i utopiju kao univerzalne principe. Ostvaraj carstva slobode kao smisla ljudske povijesti, prema Blochu, zavisi kako od ljudskog aktivizma, stvaralaštva, tako i od »pozitivno-moguće« moguće-pozitivnog smisla u okružujućoj kozmologiji, u kojoj naposliktuje sve povijesno zbijanje utječe« (E. Bloch, 1957, 41/42).

Ovaj slijed promišljanja vodi nas ka dalekosežnom zaključku: »humanistička antropologija mora počivati na humanističkoj kozmologiji, štoviše, nema nove antropologije bez jedne nove kozmologije! Carstvo slobode, smisao povijesti, nuda u budućnost – sve to, za Blocha, na koncu, proizlazi iz povijesnog dijela čovjeka, nego odatle što sve povijesno zbijanje utječe u kozmičko zbijanje« (D. Pejović, 1970, 170).

Ako mi ovdje nacrt revolucije promišljam kao mogućnost čovjekovog povratka iz tudine u zavičaj, onda se nužno moramo pitati tko treba da krene na put povratka u zavičaj? Za nas, samo onaj tko je tamo već obitao:

»Ja zbog istine, neke sam proklet, ako nije zbog istine, počinjem sve po redu, kao što je bog stvorio naš lijevi svijet. Redom ću ispričati sve znano i neznano o Aritonu Jakovlevskom. Da, samo o jednom dijelu njegovog života, o onom koji sam ja znao, i ne kažem bez razloga – pretpostavljam da on oduvijek nije bio tako sam, tako proklet sam, kakvog smo ga upoznali u domu. Ariton Jakovlevski je sigurno prije toga imao svoj dom, svoje bliske, možda i djecu, sinove i kćeri, možda je bio mnogo sretan otac, čovjek. Primjeran, plemenit otac, kunem se, moglo se reći da on nije bio od rođenja takva siromašna priroda. Možda je Ariton Jakovlevski (bože, da li je to bilo njegovo pravo ime, rat sve mijenja u čovjeku), možda je on nekada maštao, nado se, možda je i volio! Zar ga ona nije na kraju uništila, proklet neka sam, ta ljubav. Skot bio ako se dugo vremena nisam naučio i bogu ijudima, i danas to činim, kada se sudi jednom čovjeku neka se, koliko je god to moguće, ne gleda slijepo samo na jedan dio njegova života, za koji, možda, on sam ne snosi nikavu kriticu« (str. 33/34).

Vera Janeva – Stojanović je u pravu kada smatra da Čingo otkriva neautentičnost ovog lika³, ali nije slučajno da pisac upravo ovom liku ostavlja mogućnost povratka u zavičaj. Smrt, kao ono su-činiće života, predstavlja je zavičaj. Smrt je, za Aritonu Jakovlevskog, bila jedini istinski preduvjet života. Što treba misliti pod pojmom zavičaj? Da bismo odgovorili na ovo pitanje, pozovimo u pomoć misao Martina Heideggera. U spisu o Holderlinovoj elegiji »Heimkunft«, Heidegger imenuje zavičaj (Heimat) kao »mjesto blisko ognjištu i izvoru« (M. Heidegger, 1963, 23). Na što nas ovaj izriječek upućuje? Zacilijelo, zavičaj je ovdje mišljen »ne patriotski, ne nacionalistički, nego bivstvovno povijesno« (M. Heidegger, 1947, 25). Zavičaj najprije treba shvatiti kao samu blizinu ognjišta i izvora. Što se to imenuje blizinom ognjišta i izvora? Čitajmo dalje! »Najblatitije i najbolje u zavičaju jest u tome što je sama ta blizina izvora i ništa drugo osim toga. Blizina izvora je tajna« (M. Heidegger, 1963, 23). Oprimjerimo to samim Čingovim ispisom:

»Proklet neka sam, u ono sedam dana dok sam bio skriven u ambaru, gdje sve nije slala ujku da me traži. Kunem se, tražili su me svuda. O bože! A sada zbogom, možda ću se nekada vratiti da spasim ujku, – idi, idi Leme, odlazi mili, kao da mi govori njegov tužan, nesretan pogled. A, zapravo, nikako nisam mogao da se odvojim od toplog omamljujućeg ognjišta. Proklet neka sam, ali ono mi je naj-

više burkalo misli, sve mi se činilo da se u njemu nešto veliko nešto neočekivano skriva, neka slatka tajna. Ipak, moram jednog dana da se vratim, mislio sam, zakleo sam se u duši« (str. 13).

Kao tajna Lemov bitak imenuje praznina vlastite kuće, vlastitog doma, a »pojedincu je potrebna sigurnost njegova života, njegove svojine, njegovih porodičnih odnosa; ali tek nezavisna moć zajednice zadovoljava njegovu potrebu održavanjem iznudnih pravila zajedničkog života, koja omogućavaju zaštitu ovih dobara« (W. Dilthey, 1980, 214). Već sam početak romana otkriva nam ovu temeljnu oskudnost, što ne znači da mu nedostaje nešto »in futuro«, već upravo nešto unazad, »nešto čega više nema, a ne nešto čega još nema« (G. Poulet, 1974, 377). Čingo romanесki svijet je po sebi ananokričan, bez kuće i kučića, »izgubljen i u vremenu i u prostoru, a kome duh upravo treba da tačno odredi mesto u vremenu i prostoru, prenoćići na njega sopstvenu sigurnost, zaustavljajući se pred njim« (ib., 380).

Ako razmišljamo na ovom tragu, onda nam je posvema razumljiva sižnja difuznost, odnosno disperzivnost Čingova romana, jer u romanu je rijec o aktantu (Lemu koji je izgubljen iz zavičaja, i »bačen« u dom, tamnicu, u neautentični prostor bivanja. Prema tome, difuznost sižea tu je homologna difuznosti svijesti lika, u kojoj se neprestane suočavaju opežaji iz domske svakodnevnice i prisjećanja iz djetinjstva, pa i one slike koje nadlaže neposredno iskustvo lika, slike koje su znaci kolektivnog iskustva, koje su rezultat svojevrsne genetske kodiranosti. Razmišljajući na tragu Althuscerove filozofije i služeći se njegovim terminima, možemo reći da Lem doživljava dom kroz »simptomalnu rešetku« formiranu od zavičajnih arhetipskog. Da bi nam što jasnije iskazao svoju sadašnju ne-autentičnu situaciju u domskom prostoru, Lem prispodbijava strukturu baštinjenog arhetipa (ognjišta) toj situaciji, te je tako potire. Učestalost osjećaja anksioznosti potječe, smatram, baš od nemogućnosti aktanta da uspostavi jedan homoloski odnos, jer su posrijedi različite slike svijeta, gdje je domska slika svijeta određena razaranjem vertikalnog kontinuiteta zavičajnog iskustva, te nam se nadaje kao mjesto bez-zavičajnosti. »Zavičajna simptomalna rešetka« očitovali će se kao figura Nade, tj. u romanu kao glas velike vode. Držim da ovu moju tezu dobro potkrepljuje sam naslov Čingova romana: riječ je o naslovu koji ujedno predstavlja i svojevrstan ključ za čitanje romana. Pisac već samim naslovljavanjem romana sugerira određeni način čitanja romana. Izdvajajući ga, on ga je i stilski markirao, te njegova značenjska nosivost usmjerava recipijentovu pozornost na ovo što pisac indicira naslovom, olakšavajući mi razumijevanje onoga što R. Barthes nazivlje »slojevitost« diskursa.

Iz svega ovoga proizlazi da je unutar romaneskne strukture moralo doći do razaranja naratorsko-vremenske perspektive. Pače, ova razorenna naratorsko-vremenska perspektiva postaje funkcionalna jedinica strukturiranja romana. Razorenja vremenska perspektiva sukladna je s naknadnim Lemovim prepoznavanjem sebe, što je sada. Na taj način, predodžba o Lemu postaje cijelovitija, iako je sazdana od fragmenata njegove prošlosti. Riječ je o fragmentima koji se projektiraju u jednu cijelovitiju viziju djetinjstva, gdje djetinjstvo predstavlja vrijeme autentičnog života, koje korespondira s kasnijim drugačijim dobom, a možda i drugačijom ličnošću karaktera (Junaka). Ovaj slijed promišljanja želi ukazati na još jednu dimenziju Čingova načina strukturiranja priče; riječ je o razmišljanjima koja djelomice usvajaju, a djelomice nedopunjaju postave M. Durčinova kada govorи o istom problemu, problemu vremenskih perspektiva: I onako kad što razraduje prostor za snove svojih malih, slobodoljubivih junaka, on se isto tako poligrafa sa svim drugim normama – preokreće i pregrade kronološkog, mehaničkog vremena. Otuđa on (Ž. Čingo – op. Z.K.) povremeno hiperbolizira vremenske sekvene radnje, nastojeći najverovatnije da delokalizira tragiku svojih junaka, da ukaže na relativnost prostornih i vremenskih valera pred univerzalnošću poruka koje želi da saopšti (M. Durčinov, 1978, 126). Ako je Lemova priča nekodirana u neki mitski sustav, onda Lemovo predstavljanje vremena ima dvosravninski karakter: priča je, istohipno, »u vremenu« (ona se sastoji od jednog niza događaja) i »izvan vremena« (značenjska vrijednost uvijek joj je akutelna).² Upravo stoga Čingov roman »Velika voda« proizvodi model organizacije svijeta koji je usmjerjen ka vertikilu. Riječ je o vertikalnoj osi, koja istovremeno organizira i etički prostor, gdje prostorni model svijeta romana postaje principom strukture oko kojeg se formiraju i njegova neprostorna svojstva. »Već na nivou nadtekstovnog, čisto ideološkog modelovanja, jezik prostornih odnosa predstavlja jedno od osnovnih sredstava razumevanja stvarnosti Pojmovi »visoki-niski«, »desni-levi«, (...) postaju materijal za izgradnju kulturnih modela koji uopšte nemaju prostorni sadržaj i dobivaju značenje: »vredan-bezvredan«, »dobri-loši« (...) (J. M. Lotman, 1976, 288).

U Čingovom romanu »Velika voda« veliku modelativnu ulogu ima opozicija »tavan-podrum«. Ovu opoziciju »tavan-podrum« mogli bismo supstituirati opozicijom »gore-dolje«. Konotacije koje su pozitivne vezuju se uz jam »tavan« (onoga što je gore), i ujvuk nas upućuju na nešto svjetlio, dobro, pravedno, autentično. Na taj bi način opozicija »tavan-podrum« postala strukturalna varijanta antiteze »dobro-zlo«. Moralno-psihološke konotacije koje proizvodi opozicija »tavan-podrum«, kazuju nam to da ZLO vazda dolazi od ozdoze, a spasenje od njego donosi polet naviše. Time nam se opozicija »tavan-podrum« ukazuje i kao strukturalna varijanta antiteze »kretanje-mirovanje«. Kretanje je moguće samo od podruma ka tavani, prostoru autentičnog bivanja, koji se suprotstavlja domskom/podrumskom prostoru, prostoru neautentičnog bivanja. Stvaralaštvo je ta kategorija koja omogućava kretanje. Pod kretanjem, ovdje mi mislimo ličnosti koje prelaze granice semantičkog polja (ili sižnjog), koje im je inače strukturonim teksta određeno.

Prije nego što predemo na analizu ovih postava, napomenut ćemo da se mogućnosti usložnjavanja prostornih opozicija u Čingovom romanu time ne ispršljenu. Čingo organizaciju prostornih odnosa u romanu provodi dosljedno, te se osnovna opozicija romana »gore-dolje« realizira pomoću veza varijantnih opozicija:

tavan	podrum
voda	zid
dobro	zlo
kretanje	nepokretnost
sloboda	ropstvo

informacija
metamorfoza
prirodnost
stvaralaštvo
harmonija
autentično
otvoreno

redundantnost
mehaničko mijenjanje
izvještačenost
odsude stvaralaštva
disharmonija
neautentično
zatvoreno

Tako otrilike izgleda opći sistem prostorne strukture Čingova romana »Velika voda«. Doduše, umjetničko djelo nikad nije puka kopija sistema, te će svako odstupanje od općeg sistema prostornih odnosa biti i te kako značajno, jer »prostorna struktura nekog teksta, realizirajući prostorni model opštijeg tipa (...) ne predstavlja uvek samo varijante opštijeg sistema, nego na izvestan način dolazi u konflikt s njim deautomatizirajući njegov jezik« (ib., 300).

Interpretacija prostornih struktura teksta nikad nije unaprijed određena, jer ne moramo npr. kategoriji zatvorenog prostora uvijek prispoljavati konotacije nečega što je toplo, što pruža sigurnost, kao što ni kategoriju otvorenog prostora nikad apriori ne implicira nešto daleko, tude, hladno, nesigurnost. Tek analizom intertekstualnih odnosa mi određenim kategorijama prostorne strukture teksta možemo prispolobiti određena obilježja, koja su promjenjiva čak i unutar jednog te istog teksta. » U ovom će slučaju granica postati najvažnija tipološka obeležje prostora. Granica svekoliko prostor teksta deli na dva potprostora koji se međusobno ne seknu. Neprobojnost je njena osnovana odlika« (ib., 300).

Čingo unutar svoje poetske prakse modelira polifoniju prostora, ne vezujući određene tipove prostora za odredene likove. Uostalom, to mu ne dopušta njegov osnovni filozofski stav da ljudi nisu po sebi ni dobri ni zli, već da ih takvimi čine prilike, pa, prema tome, nije potrebito mijenjati ljudi, već prilike koje su ih takvima učinile. Likovi koje je stvorio Čingo ne pripadaju samo jednom tipu prostora, jednoj strukturi svijeta; najčešće je riječ o likovima koji ulaze u oba svijeta, i u onaj »gore« i u onaj »dolje«.. On svim likovima podjednako pruža mogućnost da se promijene, da prekorake mede svog konkretnog okoliša. Jedino na taj način moguće je ozbiljenje onog ljudskog u čovjeku.

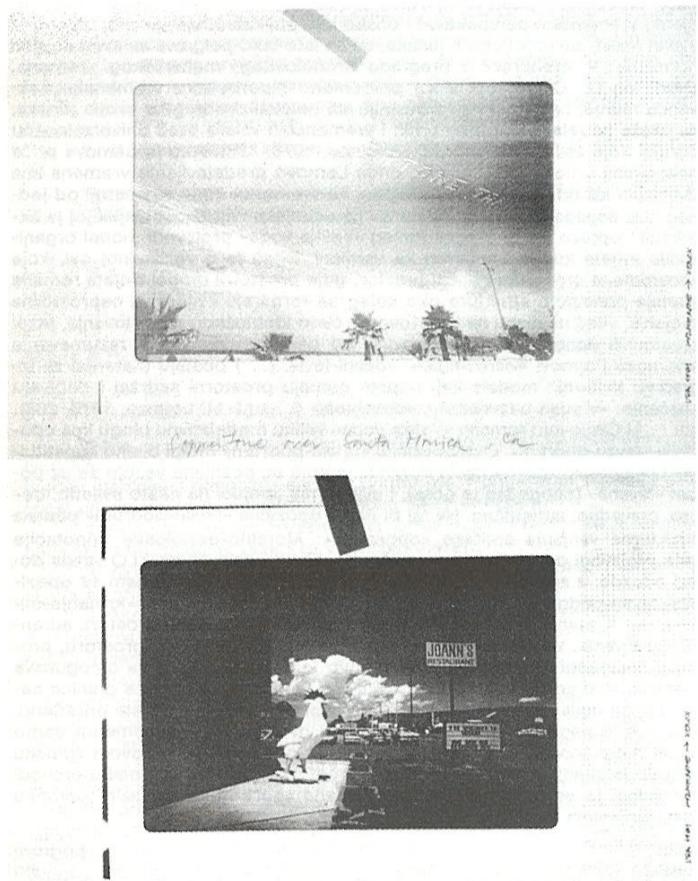
Suočenje Aritona Jakovlevskog s ikonom majke zapravo je suočenje s majkom samom:

»Gospode, gospode bože moj! To više nije bilo drvo, neka sam proklet, to je bila majka« (str. 161).

Riječ »majka« mi ovdje možemo shvatiti kao svojevrsni tekst ikone, a kako je na ikoni tekst krajnje kanoniziran, i kako tu ništa nije slučajno, onda bi čitanje teksta ikone bilo identično čitanju Svetoga pisma, te se prema ikoni određuje stav onoga koji je suočen s ikonom. Od njega se zahtijeva štovanje ikone. Teološko suštvo ikone upravo se i očituje u tome. Gledajući sliku majke, vjernik vidi njen pralik. Riječ »majka« ovdje označava jedno posve konkretno biće, naime, upravo majku i ništa ino. U toj riječi nema ništa žargonskog, besadržajnog, ideološkog. Riječ »majka« ima svoj jasan i razumljiv sadržaj i posveru nedvosmisleno značenje. Tom se riječu, ako sledimo postave T.W. Adorna iz njegove knjige »Žargon autentičnosti«, ne želi reći ništa drugo nego upravo ono što ta riječ znači. Iako u ovom kontekstu, po našem mišljenju, riječ »majka« upućuje na čitav niz konotacija, ali je isto tako nedvojivo da nijedna od tih konotacija nije žargonska, ideološka, besadržajna. Suočenje s ikonom majke za Ariton Jakovlevskog predstavlja samootkrivanje i povratak u prošlost, u nekadašnje bivalište istinskog govora. To je scena prepoznavanja (anagnoreze) vlastitog »jastva« i ponovno susretanje s istinom bitka, gdje nam Čingo, zapravo, nudi kršćanski ishod drame: sin spašava oca (Ariton), isto onako kao što krist »spašava« Boga od propasti (više o tome vidjeti kod D. Sibonija). Kao što zaborav, odnosno pijenje s Letheina Izvora predstavlja najzblijski početak i ishodište života (iako izvorni mit o Letheinom izvoru ne pozna transmigraciju duša, tko se napije s Letheina Izvora odlazi u vječni zaborav, smrt), tako i ovo prepoznavanje istine bitka označava kraj puta: aktom prepoznavanja istinskog govora Ariton Jakovlevski je okončao život, odnosno životom je platio svoj trenutak samospoznanje. Ovim se u potpunosti potvrđuju postavi G. Lukacsu da romanesknom junaku, odnosno junaku tradicionalnog (metafizičnog romana, pripada načelni poraz. Roman koji bi imao posve sretni završetak ne bi odgovarao našoj predodžbi o »pravom romanu«, jer smo navikli da roman, ukoliko pretendira biti umjetničkim (a svaki to roman želi) mora završiti nesrećno. Slovenski teoretičar romana D. Pirjevec smatra da te nesreća nije bez značenja za izlazište romana i njegova junaka. Prema njemu, to je izlažište upravo temeljni metafizički lik, koji nije ništa ino nego izjednačavanje bitka s biti i idejom. »Problematizacija koja se zbiva u romanu zapravo »otvara« identitetnu strukturu i razbijje je. Nesreća koja dolazi na kraju romana, pokazuje da metafizika nije ništa prirodno i elementarno, već je u biti čovjekov projekt, pa nije vječna, već podliježe radikalnom dovođenju u pitanje. Međutim, u tradicionalnom (metafizičkom tipu romana – op. Z.K.) romenu ta se problematizacija metafizike zbiva uvijek na način nesreće, na tragički način« (D. Pirjevec, 1981. 21). Hod ka smrti romaneskog junaka očituje se kao nemogućnost valjana odgovora i djelovanja spram postavljenih životnih problema. Odsuće govora (kastrirani govor »kastrirao je« i žargonskog govornog Subjekta), te nam se ta nemogućnost komunikacije pokazuje kao paradigma neautentičnog života.

A što to može biti metaforom neautentičnog života, ako to nije mogućnost neprepoznavanja? Prispodobimo tragični kraj Aritona Jakovlevskog s tragičnošću Edipa! I u jednom i drugom slučaju tragičnost proizlazi iz nemogućnosti prepoznavanja. Edip postaje oceuboješ jer ne prepoznaže vlastitog oca, potom se ženi vlastitom majkom, opet zbog toga što je ne uspijeva prepoznat. Slično se zbiva i s Aritonom Jakovlevskim. Tek po suočenju s likom majke, on postaje svjestan da sve što je činio, sve što je govorio tijekom svog života, da je bio grijeh. Za ispravljanje životnog puta više nema vremena, on je svoju životnu igru nepovratno proigrao. Formulirajmo onda ovaj osnovni stav! Ako je sve ono što sam činio – govorio tijekom života grijeh, onda sam ja grijebnik. Priznanje Aritona Jakovlevskog da je griješnik, ujedno označava i njegovu transformaciju, oslobođenje. Katharsis je Aritona doveo do iskupljenja, do promjene njegovih životnih uvjerenja, a ujedno i do oslobođenja njegove psihe. H.R. Juss u svom radu »Estetski užitak i osnovno iskustvo poiesisa, aisthesia i katharsisa« postavlja slijedeću tezu: »Stav estetskog uživanja koji je u isti mah oslobođenje od nečega i oslobođenje za nešto, može se ostvariti na tri razine: za proizvodne svijest u stvaranju svijeta kao njezina djela, za receptivnu svijest kao prihvatanja mogućnosti da svijet percipira drugačije (što je slučaj s Aritonom Jakovlevskim – op. Z.K.), i napokon – a time subjektivno iskustvo prelazi u intersubjektivno – u pristajanju uz sud koje djelo traži, ili u identifikaciji sa zacrtanim i djelotvornim normama akcije« (H.R. Juss 1977, 125).

Kolektivnim činom molitve Čingo zatvara kružno pismo svog romana, odnosno zatvara onaj ispis koji je najavilo prvo poglavljje romana: Drug iz stroja, san o velikoj vodi. San se je ispunio i pismo romana se nužno zatvara posljednjim poglavljem: Dolazak velike vode. Ž. Čingo kontrapunktski strukturira roman. Kontrapunktska se struktura očituje u oporbi dvaju temeljnih semantičkih polja romana; gdje semantičkom polju prvog i posljednjeg poglavja romana ne odgovaraju semantička polja onoga što se u romanu zbiva između te prve i posljednje njegove točke. Očito, u Čingovom romanu radi motivom o zatvorenoj formi koja započinje i završava istim motivom, motivom anagnoreze, mada se unutar romana pričaju i druge priče. Na početku romana data je predikacija, a na kraju njezinu ostvarenje, dok je između početka i kraja ostavljena mogućnost da se eventualno izbjegne to ostvarenje koje je početni ispis najavio. Doduše, na pojedinim mjestima romana autor pomalo preuranjeno saopćava nama (štiocima) kako će se završiti roman, gdje sam autor, na taj način, usmjerava našu recepciju. Fenomenom anagnoreze Čingo započinje i završava ispisivanje pisma svog romana. Motiv anagnoreze (prepoznavanja vezan je uz literarni žanr priče: Anagnoreza ne kao slučajna tema, nego kao jezgro okvirnih i nutarnjih priča, kao strukturalni princip romaneske strukture. Iako su okvirne u nutarnje priče obično bez unutrašnje povezanosti, prije svega u slučajevima gdje okvir predstavlja puku navlaku, a formalno je, kao što je G. Lukacs naglasio u svom epohalnom djelu »Teorija romana«, navlastito opasnost romaneske forme – fenomen anagnoreze može kao uskladenost forme i sadržaja stvoriti bitnu, konstitutivnu svezu okvira i umetka. Tim više što smo za okvirnu priču romana



milan pajk/ljubljana

»Velika voda« rekli da je to »roman u malom«, odnosno anticipacija budućeg romana. Ako je to »roman u malom«, onda nas to prvo poglavljje upućuje i na završetak romana, sugerirajući nam na određeni način i samo čitanje, gdje ne bismo čitali ono »što«, već ono »kako« se ispunio taj san o velikoj vodi. Time se samo potvrđuju misao D. Suvina da moderna književnost našeg stoljeća teži za kolektivističkim povratkom nekoj dvosmislenosti, najčešće ateističkoj alegorezi (mi ćemo si dopustiti da primjetimo da se u Čingovom romanu ipak radi o teističkoj alegorezi) – te da je moderna književnost u neku ruku »neosrednjovjekovna«, parabolična.

Fenomenom prepoznavanja, odnosno temom prijateljstva, Čingo je nagovjestio jednu posvemu novu dijalektiku koja se ne može svesti na odnos Subjkt – Objekt u onom obliku koji mu pridaje Hegel, preko odnosa gospodar – sluga. Riječ je o odnosu koji inače obilježava paradigmu romana. U sintagmi (sižejnom odvijanju) lako pratimo kako se ta paradigm projicira. Ispis prvog i posljednjeg poglavljja romana »Velika voda« kuša uspostaviti jedno drugečije viđenje svijeta; kuša ponuditi sliku svijeta koja se ne bi zasnila na klasičnom odnosu gospodara i služe:

»Posvuda su unakoko bile zvijezde i voda. Milioni malih zvijezda. (...) Možda izmišljam, možda su to bili samo tihi, tamni valovi, ali je taj glas bio istina. Možda je to bio zeleni duh vode (...). U snu, omađijani. Slušali smo bez riječi kako nadolaze i kako se gube vode; kako se u noći brzo množe zvijezde i kako se u praskozoru još brže tope, pretvarajući se u sitan, siv prah. O, divne zvijezde južnog neba. Gledali smo kako nestaje snijeg s rodnih polja, vraćali smo se kući, proklet bio, kući. Na kapiju nas dočekuje jedno milo lice, dubokih očiju, plavih, čistih, najlepših očiju. Kunem se, u trenu smo vidjeli sve druge slike, sve su izgubljene slike bile vraćene, svaka je stvar opet bila na svom mjestu. Sve sve se bilo vratilo, kući. Javi nam se i neka sasvim zaboravljena slika, malečni trn koji vam je nekada ušao u boso stopalo, sjećate se kako ga je majka iglom polako vadila i, da vas ne bi boljelo, neprستance pirkala ustima, svojom dušom. (...) Sve je bilo u Velikoj vodi. Sve je to bilo tako jednostavno lijepo. To je bio sretan tren, jedan od onih trenutaka koji se ne zaboravljuju, koji postaju vječni.

Kejtene – nazvah ga imenom kao stari prijatelj – Kejtene, brate moj!

Leme – rekao je i on prijateljski, pomilovaо me je po kosi kao malog psića, zaustavio mi je suze koje su same navrle na oči, rekao je: Leme, brate moj! Te je noći jedan val ušao u nas, jedan val koji nam nitko ne može oduzeti. Taj val ostaje u čovjeku za sve vjekove, kudem se ne (str. 19/20).²

Nudeći ovaj model bivstvovanja Čingova poetska praksa nužno je moralia proizvesti i anti-model bivstvovanja, model koji bi se zasnivao na klasičnom odnosu gospodar – sluga. Projekat ovog anti-modela, kao i njegovih protagonisti, Čingo strukturira između prvog i posljednjeg poglavljja romana. Upravo ta oporba (tenzija) napetost između teze i antiteze daje romanu osnovnu vrijednost. Alegorijsku poruku Čingova romana iščitati ćemo kao rezultat napetosti između dvaju idejnih sustava; između strukture svijeta koja se ispisuje u prvom i posljednjem poglavljju i strukture svijeta koja se ispisuje između prvog i posljednjeg poglavljiva romana. Upravo ova napetost između dviju idejnih struktura, između dva različita pisma, dva različita koda, estetskog i političkog, pridaje Čingovoj praksi pisanja humanističko-utopiski karakter. »Dok je početak teksta u izvesnoj meri povezan sa modelovanjem uzroka, dotle kraj aktivira obeležje cilja« (J.M. Lotman, 1976, 284), drugačije rečeno, početak romana imenuje ono što bi kraj trebao afirmirati, a između ta dva pola – početka i kraja odvija se suprotina, negativna praksa, praksa koja kuša sprječiti realizaciju početka. Kraj romana objavit će prestanak te negativne ideologijske prakse koja nije uspjela uništiti što je početni ispis napisao. Kraj odvije se svjedoči samo o završetku neke priče, nekog sižea, nego kraj ovde obilježava i utopiski princip konstrukcije svijeta u cjelini. U Čingovom tekstu riječ je o semantičkim ambivalencijama, odnosno polivalencijama, gdje se ova dvoznačnost ili više značenja književnog teksta odlikuje dvjema suprotnim tendencijama:

a) početni ispis konstituirira jednu pravilnost
b) ispis kojiiza njega nužno slijedi razara tu pravilnost.

Ako pristupimo književnom djelu s gledišta pravilnosti, onda ga, kao i J.M. Lotman, sasvim opravdano možemo definirati kao »sredeni nered«. U Čingovom romanu »Velika voda« mi pratimo usporednost dva pravilna izgrađenih idejnih sustava, od kojih se jedan realizira kao deformacija drugog, čak kao njegova izravna suprotnost. »Ne treba posebno naglašavati da taj postupak automatiziranja i deautomatiziranja s jedne strane služi aktiviranju percepcije, a s druge strane predstavlja postupak književnog poznavanja, jer svaka deformacija sustava pravila istodobno znači i njihovu uzajamnu konfrontaciju, pa je i odatle jasno zašto moskovski jezikoslovac Isaak Revzin i u književnoj jezičnoj uporabi vidi specifičnu metajezičnu funkciju (suprotstavljenju svakoj drugoj jezičnoj uporabi, a u pravilu suprotstavljenoj uporabi općejezičnoj); metajezična funkcija temelji se uglavnom na činjenici da se tek takvim suočavanjem normi, na temelju pri tom aktualiziranih razlikovanih značajnih, jasno dovode do svijesti (bivaju strukturalno markirani) različiti normativni sustavi kao takvi, pa tako u pravilu dolazi do uzajamnog vrednovanja« (K. Eimermacher, 1974 d 1973, 280). Svaki metajezični opis kojim bi se željelo opisati semantika Čingova teksta, ili još točnije sveukupna semantička potencijalnost njegovog teksta s obzirom na znakovnost, morao bi slijediti našu raščlambu, tj. morao bi prije svega utvrditi najmanji broj sustava Čingova teksta, a tek potom je moguće otkriti »one uzajamne odnose koji su doista bili djelotvorni ili mogućnost odnosa između pojedinačnih sustava. I tek se tada nadaje mogućnost da se markiraju djelatni, dinamični dijelovi teksta koji taj tekst odlikuju in toto« (ib., 28).

Utopijsko-humanističkom sustavu (ako ćemo tako odrediti Čingovu početnu nakanu) navješćuje se i kroz njega govor volja za oblikovanjem čovjeka putem njegove vlastite samodjelatnosti, kao subjekta, kao slobod-

nog neovisnog bića što vlada svim odnosima (i samim sobom) i bivstvovanjem u cjelini. Kraj romana označava ovo mjesto utopističko-označiteljske djelatnosti, a kraj romana mogao se je ostvariti jedino ukidanjem vladajućeg, klasnog diskursa, koji se tijekom romana koji možemo rezimirati kao vrednovanje funkcije oca kao roditelja cijelognog jedinstva imenovanja, jedinstva društva. Vladajući klasni diskurs zasnovan je na klasičnom odnosu gospodar – sluga, stoga je subjekt utopističko-označiteljske djelatnosti onaj subjekt koji isprva triaktivnost ovog vladajućeg diskursa poduprlog funkcijom oca. Taj subjekt promjene bio bi onaj subjekt koji je već u sebi »rasredišten«, koji priznaje »prednost objektivnoga« (T.W. Adorno) – i samo takav subjekt se ne bi po nužnoj logici preokrenuo u subjekt gospodstva; jer stavljajući majku iznad oca, sin misli da je izbjegao zakon Jedinoga, zakona jedine istinite riječi. Na tragu ovih postava razmišljali smo u esejima; »Umjetnost revolucije ili revolucija u umjetnosti«, »Ideologija i priča« i »Retorika priče«.

(odломак)

BILJEŠKE:

1

–Kao ishodište /polazište našeg razmatranja poslužila nam je priča iz romana suvremenog makedonskog pisca Ž. Činga »Velika voda«, i to ona priča koju malo Lem /narator priča svojim »istražiteljima« poslije onog slučaja sa silikom generalismus:

–Istraživa je za nas odgojenike tekla u nekoliko faza. Najprije, kao tek onako, kunem se, tjerali bi nam da ispišimo biografiju Josife Visarionovića Stajlinja. Gdje se rodio, kada, od koje majke i od kojeg oca, razumiju se u porodici siromašnih roditelja, seljaka, radnika, još je u mladosti osjetio teški život, crnu eksploataciju, nepravdu.

Osnovnu školu završio je s odličnim uspјehom u rodnom seocetu, učio je i istovremeno u svemu je pomagao siromašnim roditeljima. Još se u ranom djetinjstvu odlikovao radinšću, čovjekoljubljem i velikim drugarstvom. Slabije dočekujući u čitanju i izradbi slobodnih sastava, knjiga je bila njegov najdraži drug. Među vježnjacima se isticao velikom mudrošću, neobičnom za njegove mlade godine, skromnošću, povučenošću, jednom riječu bio je prava slika svog porobljenog, nearetnog naroda. Ali, zid za slobodnim životom bila je jača od svih ostalih želja, slobode je još od najranijih godina bila utisnuta u njegovo srce. Tamo negdje u cvjetnoj, raskošnoj zemlji, napravljajući konj usred beskrasnijih polja... Često, usred igre s vježnjacima, usred najvećeg zanosa zastao bi, kao ukopan, zagledao bi se u zlatolice sunce. Neke sam proklet, kao ukopan. Osobito su ga privlačili teški, krvavi oblici na večernjem nebnu...« (str. 112).

Svi navodi u Ovom radu citiraju se prema izdanju »Makedonske knjige« iz 1974, u prijevodu autora ovog rada.

1 O problemu priče kao alegorije vidjeti vrio poticajna razmišljanja u knjizi I. Taralte, »Pripovedačeva estetika«, »Nolit«, Beograd, 1979.

2 Vibe o tome govorili smo u eseju »ideologija i priča« u »Dometima« (rad je u tisku).

3 R. Barthes, »Mythologie«, Seuil, Pariz 1957.

4 Vibe o tome vidjeti kod N. Miščevića, »Strategija ideologijskog diskursa«, »Problemi«, br. 201-202, Ljubljana 1980, a uputno je pročitati zapisi oke stajlinističkih procesa koji su paradigmatski za ovaj postupak »dvostruke vezanosti«.

4a Subjekt izražavanja u Lemovoj priči nije jednoznačno označen u izražajnoj funkciji; te je otute moguće govoriti o silipsu, kada se kao »ja« javlja subjekt uopće, kada se izaziva onoga ko ga govorit će zahtjevi opće veljano ili pak kad se začne igrati bezimenom »mi«, ili kvalipersonalnog »ja« i namjeranog »svatko«.

4b Cilj ideologa nikako nije da dokaze istinu svojih konkluzija, već se cilj ideologa svodi na to da na konkluziju (e) prenese ono pristajanje koje je već bilo izraženo u odnosu na premise; o tome je vrio podsticanje pisao M. Marković u eseju »Jezik ideologije«, Theoris, br. 1 Beograd, 1981.

5 Usp. N. Miščević, »Persusivo« (prilog teoriji ideologijskog diskursa), »Filozofska istraživanja«, br. 3, Zagreb 1981.

2

1 A. Nièl, »L'analyse structurelle des textes«, Mame, Pariz 1973.

2 J. Van der Eng, »Postulati za pripovjedni model«, UR, br. 3 – 4, Zagreb 1978.

3

1 Vidjeti radove V. Janeve-Stojanović o problemima Čingove proze, posebice rad »Žanrovski aspekt na romanot »Golemata voda« od Živka Činga, Skopje 1976.

2 C. Levi-Strauss, »Antropologie structurelle«, Pion, 1958.

4

1 M. Eliade, »Mit i zbilja«, »Matica hrvatska«, Zagreb 1970, str. 112 – 113.

1 V. Školski, »Ukrašnuc riječi«, »Stvarnost«, Zagreb 1969, posebice upućujemo na rad »Razvijanje sižea«, str. 52 – 68. U svojim izvjesnicama tipologije priče V. Školski razlikuje dva tipa konstrukcije u pričama: s jedne su strane otvorene forme kojima se uvijek mogu dodavati nove peripetije na kraju; pustolovine bilo kakve junaka i s druge strane zatvorene forme koje počinju i završavaju istim motivom.

2 Isto vrijedi i za roman »Srebrni anđelovi«, ali njega ovdje nećemo posebice analizirati, jer jedinstvo se teksta temelji na jedinstvu motivacija unutar neke koju moguće različite točke motrišta kao različite projekcije interesa psihičkih kompleksa, njihovih odnosa s realnošću, položaj unutar psihičkog mehanizma. U psihičnosti se formira neka vrsta semantičkog polja moticije želje, koje je semantičko polje teksta. Razumijivo je onda što postoji izvjesna razmjera između broja problema djeła i ovog semantičkog polja. Pjesnik cijelog života rješava problem ocebojstva.

3 Vibe o tome vidjeti u knjizi J. Kristeve, »Prelivanje znakova«, Svetlost, Sarajevo, 1979. posebice studiju »Povodni biblijski govor« str. 219 – 224.

LITERATURA:

Adorno, T. W. Žargon autentičnosti, Nolit, Beograd, 1978.

Aithusser, L. Pour Marx, Pariz, 1965.

Ambrogio, I. Ideologije i književnost, Slovo ljubve, Beograd, 1979.

Bahin, M. M. Marksizam i filozofija jezika, Nolit, Beograd, 1980. Seuil, 1980.

Barthes, R. Mythologie, Pariz, 1957.

Beker, M. Popularizacija strukturnih analize, br. 1 – 2, Zagreb, 1978.

Bloch, E. Geist der Utopie, Frankfurt/M, 1973. Princip nade, Naprijed, Zagreb, 1981.

Bremond, C. Logique de récit, Seuil, Pariz, 1970.

Dilthey, W. Zasnivanje duhovnih nauka, Prosveta, Bgd, 1980.

Durčinov, M. Ogledi i kritike, Narodna knjiga, Beograd, 1978.

Eimermacher, K. Uz problem književnoznanstvenog metažeksta, UR, br. 1 – 2, Zagreb, 1973.

Faye, J. Praktike jezika i klasična analiza, Treći program, br. 38, 1978.

Heidegger, M. Erlauterungen zu Hölderlin Dichtung, Frankfurt/M 1963.

Laslić, S. Problemi narrativne strukture, Zagreb, 1977.

Lotman, M. J. Struktura umjetničkog tekstova, Nolit, Beograd, 1976.

Lukace, G. Teorija romana, Sarajevo, 1968.

Koljević, N. vidi zbornik modernog turnejevanja književnosti, Svetlost, Sarajevo, 1981.

Macherey, P. Teorija književne proizvodnje, SK Zagreb, 1978.

Marx, K. Engels, F. Rani radovi, Zagreb, 1967.

Milanja, C. Dijalogizam contra monologizmu, Republika, br. 1 – 2, Zagreb, 1981a.

Niel, A. L'analyse structurelle des textes, Mame, Pariz, 1973.

Petrović, G. Suvremene filozofije, SK Zagreb, 1979.

Pejović, D. Sistem i epistemici, Zora, Zagreb, 1970.

Pirjevac, D. Sudjelina umjetnosti u tehničko doba, ob. »Plastički znamak, Dometi, Rijeka, 1981.

Poulet, G. Čovek, vreme, književnost, Nolit, Beograd, 1974.

Ricouer, P. Budućnost filozofije i pitanje subjekta, u zb. Čemu još filozofija, Zagreb, 1978.

Sollers, Ph. L'écriture et l'expérience des limites, Seuil, Pariz, 1968.

Wierzbicki, J. Revolucionarno opredjeljenje i pitanje u jetničkom izboru, Naše teme, br. 9, Zagreb, 1978.

Zeraffa, M. Romanesko u gradi, grada u romanesknom, Treći program, br. 39, Beograd, 1978.