

Kornelije KVAS\*

## REALIZAM U SVETSKOJ KNJIŽEVNOSTI

*Sažetak:* U radu se teorijski razmatra odnos književnosti i stvarnosti kroz istoriju različitog poimanja mimeze počev od antičkih mimetičkih teorija. Pažnja je stalno usredsređena na odnos mimeze i fikcije u realizmu, na određivanje fikcionalnog u okviru realističkog književnog pristupa, te na izlazak fikcionalnog, izmišljenog iz granica realizma i njegov prelazak u svet fantastike, odnosno fantastične motivacije. Ukazuje se na fikcionalnost (mimetičkog) realizma, na književnost i umetnost kao stvaralaštvo novih, fiktivnih estetskih svetova, čak i kada postoji programska i praktična okrenutost takve umetnosti i književnosti istorijskoj i društvenoj stvarnosti. Iznose se i nove ideje o realističkom postupku. Realizam se razume kao realistički pakt uspostavljen između pisca i čitaoca. Pripovedaču se veruje da svojim delom predstavlja, tumači i saznaje neki deo dostupne realnosti, a istovremeno se ostvaruje i princip minimalnog odstupanja od stvarnosti, koji se zasniva na uverenju čitaoca da se fikcionalno poklapa s njegovim iskustvom realnog. Izdvojene su osnovne karakteristike realističkog teksta: sličnost, ekonomičnost, univerzalnost i inventivnost. Osobina inventivnosti najznačajnija je za uspostavljanje mogućih granica realizma jer dozvoljava unošenje nerealističkih elemenata, kao što su fantastika ili groteska, koji ne narušavaju realističku konvenciju. Inventivnost realizma analizira se u delima Gogolja, Hotorna, Tolstoja, Dostojevskog i Dikensa. Prema tome, realistički postupak nije ograničen na objektivno predstavljanje prirodne, društvene i psihološke stvarnosti, već zahvata prostore simbolizacije stvarnosti.

*Кljučне речи:* mimeza, realizam, realistički pakt, groteska

---

\* Prof. dr Kornelije Kvas, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Razmišljanja o realizmu neraskidivo su povezana sa antičkim pojmom mimeze. Platon celokupnu umetnost određuje kao mimetičku, pri čemu je njegova upotreba te reči najbliža značenjima oponašanja, pa čak i kopiranja, stvari, bića i predmeta. Oponašajući čulnu, pre svega vidljivu stvarnost, umetnik je trostruko udaljen od sveta ideja, tvrdi Platon u desetoj knjizi dijaloga *Država*. Njemu najviše smeta uloga i značaj tragičkog pesništva u starogrčkom društvu. Pesnicima, Homeru i tragičarima ponajviše, ljudi veruju i Platon je uveren da će oponašanjem postupaka junaka pesničkih dela ljudi postati lošiji, da će se lakše predavati strastima i porocima, biti skloniji svađama i razdori- ma, manje poštovati etička i religiozna načela. Platonovo razumevanje i upotreba reči mimeza bliska je današnjem značenju engleske reči *impersonation* — pretvaranju nekoga da je druga osoba u cilju zabave ili prevare. Ljudi veruju pesnicima, tvrdi Platon, mada ih oni neprestano obmanjuju tvrdeći da su neko drugi.

Platonov učenik Aristotel smatra da je celokupna umetnost mimetička, ali njegovo razumevanje i upotreba tog termina pokazuju promenu sadržine pojma mimeze: umetnost dovodi do saznanja ne samo čulne, već i metafizičke stvarnosti, i zato je bliska filozofiji. U devetoj glavi *Poetike* on tvrdi kako je pesništvo opštije i filozofskije od istoriografije, predstavljajući ne ono što se dogodilo, već ono što je moguće i to po principima nužnosti ili verovatnosti. Pesnici nisu prevaranti, već talentovani znalci, koji komponujući celovita, jedinstvena, logički organizovana dela vode publiku do univerzalnih istina. Mimeza je za nje- ga predstavljanje, prikazivanje i materijalne (čulne) i metafizičke, apsolutne stvarnosti.

Realizam se, i kao postupak i kao devetnaestovekovna književno-stilska formacija, oslanja na antičku tradiciju, čuvajući u sebi dva osnovna određenja: realizam kao verno i verodostojno prikazivanje stvarnosti (platonovsko nasleđe) i realizam kao način dolaženja do načela na kojima počiva ljudska zajednica (aristotelovsko nasleđe). I prva i druga tradicija podrazumevaju ljudska verovanja, težeći da čitaoci veruju umetniku i predstavljenom umetničkom svetu. U tome prednjači Aristotelova poetička misao, posebno u delu *Poetike* gde dopušta postojanje čudnog i nemogućeg u pesničkom delu: „Ako, dalje, neko zamera da prikazivanje nije istinito, onda tu zamerku treba pobijati odgovorom: ali možda treba da bude tako, kao što je Sofokle izjavio da

on prikazuje ljude onakvi kakvi treba da budu, a Euripid onakve kakvi jesu. Ako se ne može tvrditi nijedno od toga, onda se može odgovoriti da ljudi tako misle” (Аристотел 1990: 1460 b). Nešto kasnije, Aristotel kaže da „ono što je nemoguće treba pravdati razlozima umetnosti ili onim što je bolje ili opštim mišljenjem” (Аристотел 1990: 1461 b). Aristotel daje tri legitimne mogućnosti umetničkog predstavljanja: pesnik prikazuje stvarnost, moguću stvarnost i stvarnost sa elementima čudnog i nemogućeg ako su ljudi spremni da u takvu stvarnost poveruju. Umetničko delo može biti realistično i pored prisustva elemenata koji narušavaju našu uobičajenu predstavu kakva je stvarnost, ukoliko su oni uklopljeni u organizacionu strukturu teksta poštujući njegovu koherentnost, a to „Aristotel definiše u terminima nužnosti i verovatnosti, čak i kada delo predstavlja stvari koje nisu nikad postojale ili su nemoguće u stvarnosti” (Potolsky 2006: 97–98). Oslanjajući se na aristotelovsku tradiciju, o tekstu kao dominantno realističkom možemo govoriti ako se elementi fantastičnog, čudnog i nemogućeg mogu objasniti kao deo opšteprihvaćenog sistema verovanja.

Dva osnovna shvatanja mimeze, Platonovo, po kome je umetnost kopiranje materijalne stvarnosti, i Aristotelovo, koji tvrdi da je umetnost jedan od mogućih načina saznavanja stvarnosti, ali i načela na kojima ta stvarnost počiva, imaju jednu važnu zajedničku karakteristiku: umetničko delo računa na opšta uverenja, navike, običaje, tradiciju i mitove. I po tome su dva velika antička mislioca bliska savremenom određenju realizma koje preciznije određujem kao realistički pakt između stvaraoca i recepijenta umetničkog dela.<sup>1</sup> Umetnik osobenim postupcima, a to je u slučaju književnosti, pre svega, objektivno pripovedanje, nudi svojevrsan ugovor po kome u svom delu iznosi verodostojnu predstavu društvene, psihološke i prirodno-naučne stvarnosti, načela na kojima je ta složena stvarnost izgrađena, kritiku te stvarnosti i univerzalne istine koje se tom kritikom otkrivaju. Pri tome on računa na opšta uverenja, na pretpostavke recepijenta o tome kakva je stvarnost i na njih i računa nudeći realistički sporazum. Ukoliko čitalac na ugovor pristane i poveruje umetniku (pripovedaču), on sklapa pakt verujući u istinitost predstavljenog (naslikanog, izvajanog, ispevanog, napisanog).

---

<sup>1</sup> O realističkom paktu, realizmu kao istorijsko-stilskoj formaciji i realizmu kao postupku više u mojoj knjizi *Granice realizma*, poglavlje „Fikcionalnost realizma” (Kbac 2016: 7–62).

Umetničko delo zasniva se na ljudskim verovanjima, težeći da i samo bude uverljivo i na taj način prihvatljivo.

Savremene teorije realističkog postupka kao fikcije uvode princip minimalnog odstupanja od stvarnosti. Tekst je realističan sve dok čitalac književni fenomen doživljava kao sličan njegovim iskustvu stvarnosti, ali i njegovom jezičkom i čitalačkom iskustvu. Čitalac upoređuje pročitano prvo sa svojim iskustvom stvarnosti, ali i sa svojim sociolektom, jezičkim i kulturnim nasleđem jedne zajedice. Građenje književnog fenomena u svesti zasnovano je na dosadašnjem znanju i pretpostavka-ma o stvarnosti. Čitalac uklapa fikcionalni svet prvo u stvarnosni, a potom u „tekstualni univerzum, kao referentni okvir” (Ryan 1991: 54). Stvarnosna referenca se u čitanju zadržava, ali i prevazilazi. Zadržavanje stvarnosne reference pojačava realistički pakt, a njeno prevazilaženje i prelazak na tekstualnog referenta osobina je *literarnosti*, koja označava razliku između fikcionalnog i nefikcionalnog, umetničkog i dokumentarnog (istoriografskog) teksta.

U tom smislu Kendal Volton govori o dva principa koji grade logiku čitalačkog razumevanja književnog teksta: princip realnosti i princip uzajamnog verovanja (Walton 1990: 138–188). Prvi princip utemeljen je na uobičajenom shvatanju kakva stvarnost jeste. Čitalac polazi od uverenja da fikcionalni svet korespondira stvarnom. Stvarnost nikada ne može biti u potpunosti i do kraja predstavljena i zato čitalac tekstualne praznine ili mesta neodređenosti popunjava na osnovu znanja i činjenica koje poseduje o stvarnosti i tada čitanje teži da minimalno odstupa od uobičajene percepcije i razumevanja stvarnosti. Princip uzajamnog verovanja podrazumeva prelazak sa iskustva stvarnosti na čitalačko iskustvo (tekstualnu referencu), koje može, ali i ne mora, odgovarati iskustvu realnosti.

Predstavljanje i kritika različitih formi stvarnosti i njihova fikcionalizacija ostvaruje se kroz najmanje četiri osobine realističkog teksta:

- 1) sličnost,
- 2) univerzalnost,
- 3) ekonomičnost,
- 4) inventivnost.

1) Sličnost predstavljenog osobina je realizma koja uspostavlja referencu označenog ka stvarnosnom referentu. Ukoliko takva sličnost postoji, tekst poseduje kategorije vernosti i verodostojnosti na koje se poetike

realizma često pozivaju. U ravni likova književnog dela, a na osnovu osobine sličnosti, ostvaruje se i za realizam važna karakteristika tipičnosti. Likovi realističkog dela tipični su predstavnici neke društvene ili starosne grupe i zato Balzak u *Predgovoru Ljudskoj komediji* želi da u svojim romanima ostvari naučni ideal studija naravi: sabiranje činjenica, njihovo registrovanje i prikazivanje u cilju oblikovanja prizora iz privatnog, seoskog, provincijskog, pariskog, političkog i vojničkog života i predstavljanje tipičnih likova provincijalca, političara ili vojnika koji odgovaraju odgovarajućim društvenim sredinama. Sličnost se gradi i između načina na koji se odvijaju događaji u romanu, kao i načina kako se organizuje vreme i prostor i opšteprihvaćenih, ali i zdravorazumskih uverenja kako svet i prirodni zakoni funkcionišu. Može se zato izvesti zaključak kako je osobina sličnosti izvorno određena Platonovim uverenjem da umetnost imitira stvarnost.

2) Univerzalnost se prirodno nastavlja na kategoriju tipičnosti, ali nije, niti može biti, ograničena na karaktere likova književnoumetničkih dela. Univerzalnost umetnosti posledica je prodiranja umetničkog (fiktionalnog) u saznavnu sferu, koja nije rezervisana samo za filozofiju ili pojedinačne nauke. U tome je osobina univerzalnosti realističkog teksta prirodni nastavak Aristotelovog mišljenja da pesnički (mimetički) tekst može imati saznavnu funkciju i da je saznanje i osnovna odlika mimeze. Na to nas i upućuje Auerbahova studija *Mimezis*. Univerzalnost realističkog pripovedanja je u preskakanju referencijalne funkcije jezika i usmerenosti na izražajne mogućnosti jezika i književnu tradiciju. Na taj način dolazi do ostvarivanja intertekstualnih veza i prodora u suštinu društvenih, ekonomskih, političkih, kulturalnih i psiholoških odnosa.

3) Tekstualna osobina ekonomičnosti podrazumeva težnju za sažetim predstavljanjem prostora i vremena, likova i događaja. Mada devetnaestovekovni realizam odlikuju velike prozne tvorevine, osobina ekonomičnosti nužna je da bi se težnja ka obuhvatnom i celovitom predstavljanju društvene, prirodne i psihološke stvarnosti realizovala. U visokom realizmu ruskog realističkog romana osobina ekonomičnosti prisutna je u najboljim ostvarenjima Tolstoja i Dostojevskog.

4) Osobina inventivnosti čuva umetničku vrednost književnosti realizma od suvoparne naučnosti i dokumentarnosti. Ona je uklopljena u realistički pakt i podrazumeva spremnost i pisca i čitaoca da neobično,

čudno i nemoguće ostanu u okvirima verovatnog. Fikcionalni elementi koji ne odgovaraju konvenciji stvarnosti mogući su u realističkom tekstu ako, i samo ako, realistički sporazum nije narušen. Logika stvarnosti (princip minimalnog odstupanja) pomera se ka logici tekstualnosti: umesto minimalnog odstupanja od stvarnosnog dobijamo minimalno odstupanje od tekstualnog referenta, koji je prethodno sličan stvarnosti.

Prvi i možda najupečatljiviji primer jeste Gogoljev groteskni realizam. U pripovetki *Nos fantastika* i groteska prihvaćene su u okviru tekstualnog okvira naracije. Neobično i nemoguće u stvarnosti postaje obično i moguće u svetu pripovetke, koji je po svim ostalim osobinama *blizak* stvarnosti devetnaestovekovnog Petrograda. Nos majora Kovaljova kreće se ulicama ruskog velegrada kao i ostali njegovi žitelji i potraga majora za izgubljenim delom svog tela odvija se u skladu sa ostalim događajima dela.

Poput Gogoljevog grotesknog realizma ostvarenog u *Petrogradskim pričama*, snovi u realističkom tekstu doprinose ostvarivanju osobine inventivnosti, o kojoj će i biti najviše reči. Snovi su deo stvarnosti i, kako nas psihoanaliza uči, ostvaruju čvrstu vezu s njom, ali je logika odvijanja događaja u snu drugačija i često suprotstavljena logici događaja u stvarnosti. Snovi u tkanje realističkog teksta unose pojave, bića, predmetnosti i logiku događaja drugačiju od stvarnosnih. Snovi Ane Karenjine u čuvenom Tolstojevom romanu imaju logiku događaja drugačiju od logike stvarnosti, ali snažno učestvuju u građenju smisla teksta.

Na isti način funkcionišu i snovi u *Zločinu i kazni* F. M. Dostojevskog. Raskoljnikov plače u snu za konjem koga šibaju, mada njegov ideološki uzor Napoleon ne plače ni za izgubljenim vojskama. On sanja Aljonu Ivanovnu koju je u stvarnosti ubio, a u snu to nije u stanju jer se ona smeje pod udarcima sekire. Svet fikcije *Zločina i kazne* i dalje funkcioniše onako kako pretpostavljamo da funkcioniše stvarni svet, dok predstavljeni snovi koherentnost fikcionalnog sveta ne narušavaju.

Osobina inventivnosti čuva umetničku slobodu u okvirima realističkog postupka. Održiva je ukoliko ne narušava logiku fikcionalnog sveta uspostavljenog prvim trima osobinama realizma: sličnošću, univerzalnošću i ekonomičnošću. Inventivnost realizma potvrđuje figurativnost književnog jezika, koja je višestruka. Osobina sličnosti teži figuraciji stvarnosti kako bi bio ostvaren princip minimalnog odstupanja; univerzalnost i ekonomičnost dodatno udaljavaju predstavljeni svet od

puke kopije stvarnosti, dok inventivnost omogućava pokretanje procesa ponovne figuracije. Dolazi do procesa refiguracije kao figuracije fikcije (predstavljene stvarnosti). U funkciji je ponovo princip minimalnog odstupanja, ali ne više od društvene, psihološke i prirodno-naučne stvarnosti, već minimalnog odstupanja od tekstualnog sveta.

Kao primer može poslužiti unošenje fantastičnih elemenata u Hotorново *Skerletno slovo*. Junakinja romana Jestira Prin, u skladu sa puritanskim moralom, osuđena je da na odeći nosi znak preljubnice, skerletno slovo kojim počinje reč preljuba. Prinuđena je da slovo srama sama izveze. Jestira ima kćerku Biserku i zapravo je kažnjena što ne želi odati oca svog deteta. Tekstualni signali navode čitaoca na opravdanu sumnju kako je bleđi sveštenik Dimesdel tajanstveni Biserkin otac. Hotorn verodostojno predočava funkcionisanje puritanske zajednice koja strogo kažnjava svog člana, makar to bila majka malog deteta.

Jedan od nosećih likova romana je i Rodžer Čilingvort, koji je osuđen na planirani beg sveštenika Dimesdela, Jestire i Biserke španskim brodom. Na kraju romana sveštenik drži nadahnut govor, da bi zatim pozvao k sebi ženu i dete, otkrivajući znak skerletnog slova na svojim grudima. Pripovedač nudi tri moguća tumačenja znaka na sveštenikovim grudima, od kojih dva predstavljaju primere osobine inventivnosti. Tri tumačenja razumem kao realističko, alegorijsko i simboličko. Kako nas pripovedač obaveštava, moguće je da je sveštenik sam sebi urezao slovo na grudima i to je prvo, realističko tumačenje. Druge dve mogućnosti predstavljaju osobinu inventivnosti jer izlaze iz okvira minimalnog odstupanja od stvarnosti, refigurišući tekst tako da dođe do najmanjeg odstupanja od prvostepene figuracije. Znak na telu sveštenika izazvao je, uz pomoć otrovnih napitaka, Čilingvort, koji je u tekstu više puta upoređen s đavolom. Predstavljen na taj način, događaj se uklapa u alegorijsko tumačenje. Pripovedač nudi i treću mogućnost: znak je strašni simbol sveštenikovog kajanja urezan na grudima kao kazna sa nebesa. Ukoliko prihvatimo mogućnost da sveštenik nije sam sebi urezao znak, niti da se on pojavio kao posledica otrova, njegovo postojanje je nerealistično. Treća mogućnost prirodno vodi ka simboličkom tumačenju, koje u ovom slučaju pojačava osobinu univerzalnosti umetničkog teksta. Takvo tumačenje udaljeno je od principa prirodno-naučnog poimanja stvarnosti, ali ne narušava fikcionalni svet *Skerletnog slova*, samim tim ostajući u okvirima dominantne realističke matrice dela.

Kao i u slučaju Gogoljeve pripovetke *Nos*, prisustvo groteske u realističkom tekstu ukazuje na postojanje osobine inventivnosti. U Dikensovim *Velikim očekivanjima* groteskni lik gospođice Havišam, u prvoj sceni ulaska glavnog junaka i pripovedača Pipa u njenu kuću, predstavljen je na dva načina: prvi put kao groteska užasa, drugi put kao groteska smeha.<sup>2</sup> U prvom slučaju dolazi do figuracije stvarnosti i uspostavljanja realističkog književnog prosede; u drugom slučaju do refiguracije — tekstualne figuracije — unošenjem fantastike u pripovedanje.

Groteska (la grottesca), odnosno groteskno (grottesco) pozajmljenice su iz italijanskog jezika, izvedene od reči grotta (pećina) i upotrebljavane su da označe vrstu ornamentike, antičkog ornamentalnog slikarstva, nađenu krajem 15. veka u Italiji, koje nije autentično, već je reč o modi uvezenoj u Rim. Vitruvije u delu *O arhitekturi* (*De architectura*) daje sud o tom slikarstvu kao novoj bezvrednoj modi koja odbacuje sve motive koji svoje ishodište imaju u stvarnosti. Avgustov savremenik dalje piše kako se po zidovima slikaju neka čudovišta koja više nemaju nikakve veze sa materijalnim svetom, kao što je korenje koje se razbokoruje u cvetove na koje su besmisleno nasadene neke figurice, dok su na stablima ljudske ili životinjske glave. Vitruvije zaključuje da takve stvari ne postoje, nikada neće postojati i nikada nisu ni postojale.

Vitruvijeva kritika polazi od principa minimalnog odstupanja umetnosti od stvarnosti i zato predstavljanje nemogućeg ne može biti dominanta realističkog dela. Kajzer ističe da groteska nije samo razigrano — vedro, naivno — fantastično, već da taj pojam sadrži u sebi i nešto teskobno i nelagodno, s obzirom na „svet u kojem je ukinuto ustrojstvo naše stvarnosti: ono ustrojstvo stvarnosti u kojem postoji jasno razgraničenje između područja predmetnog, biljnog, životinjskog i ljudskog sveta, kao i između statike, simetrije i prirodnog reda veličina” (Kajsep 2004: 23–24). Percipira se svet drugačiji od stvarnosti, njegova prava priroda suprotstavljena je racionalnoj spoznaji, a u recepijentu se izazivaju osećanja nespokoja, jeze i straha.

U studiji *Groteska* (*The Grotesque*) Filip Tomson (Philip Thomson) ističe značaj „nerešene prirode grotesknog sukoba” (Thomson 1972: 21). Tomson smatra kako će uticaj groteske biti „manjkav ukoliko je sukob rešen, ako se tekst koji je u pitanju pokaže na kraju samo kao smešan,

<sup>2</sup> Više o grotesci u *Velikim očekivanjima* u: Kvas 2017.



ili ako se ispostavi da je čitalac sasvim pogrešio u svojoj početnoj percepciji kao komedije onoga što je, u stvari, potpuni užas” (1972: 21). U romanu *Velika očekivanja* prisutna je i figuracija stvarnosti u okviru koje je ostvarena groteska užasa i refiguracija predstavljenog fikcionalnog sveta: groteska užasa transformiše se u komičnu grotesku.

Dikensov veliki prijatelj i savetnik Džon Foster (John Forster) obavestava nas da je zamisao *Velikih očekivanja* pisac izneo u pismu iz 1860. godine: „Sinula mi je veoma dobra, nova i groteskna ideja [...] Mogu videti celinu od delova koji se grupišu oko nje, na jedinstven i komičan način” (Forster, 1872: 800). Pretpostavlja se da se groteskna ideja pre svega odnosi na lik gospođice Havišam. Glavni junak i istovremeno pripovedač romana je Filip Pirip Pip. Na početku romana, a tada je on još dečak, Pip je pozvan u kuću Satis gospođice Havišam. Isti događaj, posetu kući Satis, Pip pripoveda na dva načina, gradeći grotesku užasa i komičnu grotesku.

Dečaka je pred raskošnu kuću gospođice Havišam doveo njegov ujak Pamblčuk. Ispred ih je sačekala mlada Estela, štićenica gospođice Havišam, ne dozvoljavajući gospodinu Pamblčuku da zakorači unutra. Pip i Estela ulaze u kuću, a dečak nas obavestava kako su svi hodnici mračni i da je Estela ostavila sveću da gori. Na simboličnom planu, mlada i lepa devojka je ta koja donosi svetlost u mračne lavirinte stare kuće. Etimologija Estelinog imena je zvezda i devojka će za Pipa do kraja romana predstavljati nešto svetlo, lepo i divljenja vredno.

Pip konačno ulazi u sobu gospođice Havišam, posmatra je i opisuje: „Bila je obučena u skupocene tkanine — satin, čipku, svilu — sve bele. Cipele su joj bile bele. I imala je dug beo veo, koji joj je padao sa kose, i svadbeni venac u kosi, ali kosa joj beše bela” (Dikens 1964: 58). Pripovedač Pip primećuje da je sve što je „trebalo da bude belo, bilo belo pre mnogo vremena i da je izgubilo svoj sjaj, izbledelo i požutelo” (Dikens 1964: 58). Realističko pripovedanje ponovo ulazi u simboličku ravan teksta jer opisani izbledeli i požuteli sjaj ne predstavlja samo opis odeće i izgleda gđice Havišam, već označava kako je čistota i nevinost duše stare devojke nešto prošlo i nepovratno izgubljeno. Lik gospođice Havišam groteskan je jer predstavlja spoj nespojivog: ona je stara devojka, starica sede kose u venčanici, mešavina željenog i stvarnog identiteta.

Ona sama obavestava Pipa i čitaoce kako „nije videla sunca” (Dikens 1964: 59) još od vremena dečakovog rođenja. U romanu je „upoređena

sa vampirom, duhom, paukom, sve grotesknim elementima koji ukazuju na njenu bezosećajnost” (Cadwallader–Bourron 2014: 187), a nje-na groteskna pojava uklopljena je u ambijent stare kuće u koju je pristup zabranjen. Na taj način, žanrovski posmatrano, *Velika očekivanja* dobijaju i neke odlike gotskog romana, a kuća Satis poprima obrise jezovitog zamka u kome se dešavaju čudni i neobični, tajanstveni i jezoviti događaji.

Gospođica Havišam govori Pipu da joj nekad na um dolaze „bolesne želje” (Dikens 1964: 59) i zahteva da se dečak igra. Dečak ostaje ponosan i izjavljuje kako mu je žao što ne može ispuniti zahtev. Uplašen je da će kod kuće trpeti posledice zbog odbijanja njene želje. Glavni razlog njegovog protivljenja je to što je u kući sve „tako novo, i tako neobično i tako otmeno — i tužno” (Dikens 1964: 59). Na taj način njegovo pripovedanje postaje uverljivije jer se distancirao od stare gospođice, ne želeći da ispuni sve njene prohteve. Ona se ogleda opisujući svoj lik i čitavu scenu kao grotesku: sve je „tako novo” za dečaka, „tako staro” za nju, „tako neobično” za njega, a za nju „tako obično” — sve u svemu „tužno za nas oboje” (Dikens 1964: 60). Stvorena je groteska kao nespojivi spoj starog i novog, običnog i neobičnog, koja iskazuje i istovremeno izaziva osećanja tuge i sete.

Pip i Estela igraju karte na zahtev vlasnice kuće Satis i za to vreme Pip primećuje da je na toaletnom stolu požutela, nekad bela, nikad nošena cipela. Svilena čarapa gospođice Havišam, nekada bela, takođe je sada žuta i iscepana u dronjke. Dečak zaključuje kako bez „zaustavljanja svega, ovog nepomičnog stajanja svih blelih istrulelih predmeta, čak ni uvenula venčana haljina na usahlom telu ne bi mogla izgledati tako slična mrtvačkoj odeći, niti dugi veo tako sličan pokrovu” (Dikens 1964: 60). Ostvarena je groteskna slika venčanice na uvelom telu starice, a utisak jezovitosti dodatno je pojačan poređenjem venčanice s mrtvačkom odećom i dugačkog vela s pokrovom.

Pip je sve vreme ponižavan, a kada je gđica Havišam napustila prostoriju, Estela ga tera u dvorište, gde mu, kao psu, ostavlja hleb, meso i lonče piva. Dečak plače od muke i nepravde koja mu je nanesena. Saznajemo da je Pip posebno osetljiv na nepravdu jer ga je sestra odgajila rukom, što znači da ga je često tukla, i to je učvršćivanje realističkog okvira romana. Dok je u dvorištu, njegova mašta nastavlja da razvija grotesknu sliku gđice Havišam, koja može izazvati jedino užas, jezu i

strah: „Prilika beše sva u požuteloj beloju haljini i imala je samo jednu obuvenu cipelu; visila je tako da sam mogao da vidim da su izbleđeli karneri njene haljine bili kao požutela hartija i da je lice bilo gđice Havišam, a preko celog tog lica izraz kao da pokušava da me zovne. U užasu što vidim tu priliku i u užasu zbog izvesnosti da nje nije bilo tu pre jednog trenutka, najpre pobegoh od nje, a onda potrčah k njoj. A najveći me je užas spopao kad sam opazio da prilike nema” (Dikens 1964: 65). Groteska užasa smeštena je u realističko pripovedanje koje prevashodno referiše ka stvarnosti britanskog društva prve polovine devetnaestog veka.

Povratak kući predstavlja olakšanje za Pipa, ali to ne zaustavlja rad njegove mašte, koja teži oslobađanju od užasa prve groteske. Pipova sestra nestrpljiva je da sazna kako je prošao dečakov boravak kod bogate i čudne gospođice i naročito je zanima njen izgled. Pipova sestra i ujak pripadaju nižim društvenim slojevima i ne znaju kako izgleda unutrašnjost kuće bogataša niti šta sve u njoj može da se događa. Dečak počinje da izmišlja kako bi se oslobodio straha, na taj način stvarajući novu grotesku. Njegovo pripovedanje referiše na prethodno i zato se referenca naracije sa stvarnosne pomera na fiktivnu.

U odnosu na tekstualnog referenta prve, groteske užasa, Pipovo pripovedanje je neistinito jer je sada gospođica Havišam „visoka i crnomanjasta” (Dikens 1964: 67). Dečakove reči potvrđuje Pamblčuk, što Pipu i čitaocima otkriva da je on nikada nije susreo. Pipu je to znak da može pustiti mašti na volju „izmišljajući” kako je proveo vreme u kući Satis. U prvom pripovedanju o boravku u kući mašta je delovala samo jednom, na samom kraju, gradeći utvarnu predstavu gđice Havišam kako visi o vratu i pojačavajući jezovitu stranu groteske. U drugom pripovedanju o dečakovoj poseti gospođici Havišam mašta ne prestaje da deluje. Njen cilj je izazivanje smeha i oslobađanje od straha.

Pipovo „izmišljanje” boravka u kući Satis stvara novu grotesku — veselu, razigranu, duhovitu, koja kao cilj ima oslobađanje od osećanja straha prouzrokovanog prvom groteskom. Drugo pripovedanje istog doživljaja treba da ostvari oslobađajuću funkciju umetnosti koja ispravlja nepravde stvarnosti. Sada gospođica Havišam sedi u crnim kadifinim kočijama, dok joj Estela kroz prozor dodaje „kolač i vino na zlatnom tanjiru” (Dikens 1964: 68). U sobi su i četiri ogromna psa koja se bore oko telećih kotleta u srebrnoj kotarici. Ostvaruje se groteskna

nesrazmera između mogućeg i nemogućeg, sobe i kočije i ogromnih životinja. Čitalac prisustvuje „kvantitativnom prerašćivanju u grotesku” (Tamarin 1962: 17), jer se dimenzije predstavljenog predmeta (kočije) ne uklapaju u sobu. Nemoguće u odnosu na stvarnost, pripovedanje je moguće u odnosu fiktivnog tekstualnog referenta, prvog pripovedanja o boravku Pipa u kući Satis.

Dečak pripoveda kako se igra s devojčicom, ali i sa starom gospođicom, koja, samim tim, više nije strašna. On je mahao crvenom, Estela plavom, dok je gđica Havišam „mahala kroz prozor kočija zastavom ukrašenom zlatnim zvezdicama” (Dikens 1964: 69). Posle su njih troje „mahali sabljama i klicali!” (Dikens 1964: 69). Soba je osvetljena svecama i na taj način upućuje se na sveću koju je u prvom pripovedanju Estela ostavila u mračnom hodniku. Pipovo pričanje Pamblčuk potvrđuje kao istinito.

Prethodno pripovedanje donelo je grotesknu predstavu živog mrtvaca, ostarele gospođice Havišam u venčanici. Ponavlja se kako su predmeti, veo, venčanica, cipela bili beli, a nakon dugog vremena požuteli zbog starosti. Druga, komična groteska predstavljena je kontrastnom crnom bojom — sada je gospođica Havišam crnomanjasta i sedi u crnim kočijama. Igra, mahanje raznobojnim zastavama od kojih je baš zastava gospođice Havišam ukrašena zvezdicama (asocijacija na Estelu), veselošću i živahnošću suprotstavljaju se jezi prve groteske.

I pored prisustva groteske, realistički pakt nije narušen jer su i jezovita groteska i groteska smeha ostale u širim okvirima realističkog postupka. Prvo pripovedanje i aktualizacija groteske užasa potvrda je realističkog pakta između pisca i čitaoca. Mada neobičan, prvi opis dečakovog boravka u kući Satis odgovara stvarnosti referentnog vremena i prostora. U klasno duboko podeljenom svetu viktorijanske Engleske moguće je da bogata, u život, ljude i ljubav razočarana stara dama, primi siromašnog dečaka u od starosti požuteloj venčanici kako bi u njemu izazvala ista razočaranja koja je i sama doživela. Groteskni lik ostarele gospođice Havišam označava prodor demonskih sila u svet ljudskosti i nevinošti. Prodor zla u Pipovo detinjstvo izaziva jezu, strah i dečakove suze.

Ista scena, ispriповедana na drugi način, oslobađa i dečaka i čitaoca osećanja nelagode, jeze i straha. Dečakova (pripovedačeva) mašta stvara predstavu vesele igre koja je suprotstavljena nasilju pretrpljenom u kući Satis. Dečak više nije lutka čijim pokretima i životom želi da upravlja

gospođica Havišam, već se, sa Estelom i s njom, slobodno igra. De-tronizovana gospođica Havišam učestvuje u građenju groteske smeha. Fantastika i karikatura sadejstvuju u građenju druge, komične groteske, dok se efekat smešnog ostvaruje u odnosu na prethodno, realističko pripovedanje. Smeh je dečiji, iskren i naivan, ostvaren u kontrastu prema surovoj realnosti u kojoj moćniji ima pravo da ponižava slabijeg.

Vrednost najboljih umetničkih dela realizma je u njihovoj značenjskoj i smisaonoj složenosti i slojevitosti. Vrhunska dela realizma ne samo da u umetničkoj formi prikazuju neki deo realnosti, već je i problematizuju, na umetnički način nudeći moguće odgovore na pitanja šta je stvarnost, kako ona funkcioniše i kakav je položaj čoveka u svetu. Realistička dela teže saznavanju stvarnosti koja je višeslojna i višeznačna i zato realizam možemo razumeti kao „epistemološku kategoriju” uokvirenu „estetičkim terminima” (Džejmson 2007: 261). Realistička dela, ili sva ona umetnička ostvarenja koja u nekoj meri poseduju osobine realističkog postupka, podesna su za interpretacije koje ne podrazumevaju samo i jedino uža filološka znanja i metode, već i za sve pristupe koji se oslanjaju na filozofska, sociološka, kulturološka, psihološka, naučna znanja i metode. Interpretacije zasnovane na teorijskim modelima kao što su intertekstualnost, Fukoova teorija o načinu funkcionisanja društvene moći ili teorije interkulturalnosti, kao deo studija kulture, otkrivaju značaj realizma kao načina saznavanja društvene, psihološke i jezikom posredovane stvarnosti. Naravno, brojna književna dela i umetnički postupci ne mogu se svrstati u okvire realizma i realističkog postupka, što pokazuje da granice realizma ipak postoje.

#### LITERATURA

- [1] Аристотел, 1990: *О њесничкој уметности*, превео Милош Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- [2] Cadwallader-Bourron, D. 2014: The Grotesque and Darwin's Theory in Charles Dickens's *Great Expectations* and Wilkie Collins's *No Name*. In Isabelle Hervouet-Farrar and Max Vega-Ritter (ed), *The Grotesque in the Fiction of Charles Dickens and Other 19th-century European Novelists*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 180–192.
- [3] Dikens, Č. 1964: *Velika Očekivanja*. Preveo Živojin Simić. Београд: Kultura.
- [4] Forster, J. 1872: *Life of Charles Dickens*. London: Chapman and Hall.
- [5] Кајзер, В. 2004: *Гројескно у сликарстџу и њесништџу*. Превео с немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.

- [6] Квас, К. 2016: *Границе реализма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- [7] Квас, К. 2017: Два лица гротеске у Дикенсовим *Великим очекивањима*, *Анали Филолошкої факултетиш*, Београд, Универзитет у Београду, Vol. 29, No. 1, стр. 231–244.
- [8] Potolsky, M. 2006: *Mimesis*. New York, London: Routledge.
- [9] Ryan, M. 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press.
- [10] Tamarin, G. R. 1962: *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost.
- [11] Thomson, P. 1972. *The Grotesque*. London: The Critical Idiom, Methuen.
- [12] Walton, K. 1990: *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard: Harvard University Press.

Kornelije KVAS

#### REALISM IN WORLD LITERATURE

##### *Summary*

The paper explores realism as a literary technique and as a literary movement that developed in the mid 19th century in France and then spread throughout the rest of Europe. The beginnings of realism are recognized in Plato's and Aristotle's theories of mimesis. The paper presents ideas of a realistic pact, based on an agreement between the writer and the reader, in which narration has the function of representing and knowing reality. The two basic meanings of realism (realism as a literary technique and as a literary movement) are determined by the textual characteristics of the similarity, universality, economy, and inventiveness. The special significance is given to the textual feature of inventiveness and the presence of unrealistic elements (fantasy, grotesque) in the works of Gogol, Hawthorne, Tolstoy, Dostoevsky, and Dickens. Therefore, it is shown that the realistic technique is not limited by the objective representation of natural, social and psychological reality, but it is spreading to areas of symbolic reality.

*Key words:* mimesis, realism, realistic pact, grotesque