

UDK : 821.133.1.09.318.7 Ruse Ž.

Marjana ĐUKIĆ (Podgorica)
Institut za strane jezike – Podgorica

RUSEOV FORMALIZAM

Tekst analizira književno-kritičarski rad Žana Rusea kao poseban oblik formalističkog metoda, bliskog naratologiji. Strukturalistički metod omogućio je Ruseu analize i na formalnom i na tematskom nivou. Epistolarni roman biće primer Ruseovog pristupa.

Ključne reči: *oblik, strukturalistički metod, epistolarni roman*

Švajcarski kritičar i profesor književnosti Žan Ruse, u svom gotovo četrdesetogodišnjem radu, razvio je sasvim poseban kritičarski metod. U oblasti narativnog žanra preteča je naratoloških analiza Todorova i Ženeta, pa se njegov rad na romanu može posmatrati i kao jedna apartna naratologija. Naime, Ruse je studiju o strukturama romana, znamenito delo *Oblik i značenje*, objavio još 1963. godine, u vreme kada strukturalistički metod u proučavanju književnosti još nije prihvaćen u Parizu. Njegova knjiga tada je predstavljala svojevrsan događaj. Najpre, prvi put se pominju književne strukture u podnaslovu ovog dela, a zatim, primenjena je interna metoda u proučavanju književnosti. *Oblik i značenje* biće podsticajno štivo za čitavu generaciju koja će izneti talas zvani *nova kritika*.

Nakon 1966. godine, koja se smatra godinom pobede strukturalizma nad univerzitetskom kritikom, Ruse ostaje van dominantnog strukturalističkog pristupa književnosti, ali nastavlja sa naratološkim istraživanjima paralelno pariskoj naratologiji. Upoznat sa različitim metodama proučavanja, Ruse će pratiti i Ženetov rad, pa u predgovoru *Narcisu romanopiscu* (1973) sa žaljenjem konstatuje da su Ženetove *Figure III* došle do njega kada je knjiga o prvom licu u romanu već bila završena i da će

Ženetov rad „preusmeriti i precizirati rad na analizi narativnog diskursa“.¹ Ženet, s druge strane, Ruseova dela *Oblik i značenje* i *Narcis romanopisac* ubraja u značajne naratološke studije.

Ruseov strukturalizam shvaćen je u definiciji Levi-Strosa, kao metoda a ne kao filozofska doktrina. Usmeren najpre na pronalaženje struktura, Ruse nakon toga posmatra njihove odnose i pravi teorijske modele preko tipologija (narater, epistolarni roman), shema (scena prvog viđenja u romanu) ili definicija (struktura u dvostrukoj ravni sa zamenom pripovedača). Ono što je neobično jeste da Ruse primenjuje strukturalistički metod i kada prelazi na nivo tzv. tematske naratologije.

Nakon predstavljanja osnovnih principa Ruseovog kritičarskog postupka, pokazaćemo primenu strukturalističkog metoda na izučavanju epistolarnog žanra.

Poznato jedinstvo forme i značenja nije prisutno samo u romanesknom žanru; međutim, otvorenost i nekanoničnost romana nisu dozvoljavali primenu preskriptivnih poetika tako da je ovaj odnos, inače nerazdvojnih konstituenta dela, naročito problematizovan prevlašću romana u književnosti. Pozitivistička kritika utvrdila je razliku između *sadržine* i *forme*, pa su se kritičari bavili ili sadržinom ili formom dela. Poznato je da su stare teorije vezivale određenu formu za određenu sadržinu, pa su postojali kanoni sve do klasicizma. Preskriptivne poetike određivale su odnos forme i sadržine, sledeći Aristotelova pravila tragedije. Naravno, roman se, zbog svoje prirode, nije mogao uključiti u sistem unapred postavljenih pravila. Romantičari su se nadovezali na antičko jedinstvo forme i sadržine govoreći o *organskoj formi*, koja podrazumeva povezanost i zavisnost svih aspekata dela, delova i celine kojoj pripadaju.

Ruski formalisti napravili su novu opoziciju u delu - *fabula* i *siže*, gde je fabula vanknjiževni tok zbivanja, priča koja može postojati i van književnog dela, materijal, a siže način na koji je fabula organizovana u književnom tekstu, konstruktivni postupak oblikovanja. Ključni pojam Ruseovog rada, pojam oblika, Šklovski definiše kao sumu svih oblikovnih postupaka pomoću kojih je književni tekst sačinjen; za Ejhenbauma forma je pojam organizovanog načela u umetnosti, što Tinjanov naziva konstruktivnim principom. Ruski formalisti posebno su se interesovali za nastajanje književne forme, odnosno za umetnički postupak. Kako navodi Cvetan To-

¹ Žan Ruse, *Narcis romanopisac*, prevod Jelena Novaković, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1995, str. 11.

dorov, forma je kod ruskih formalista pojam koji pokriva sve vidove, sve delove umetničkog dela, ali samo kao odnos delova u celini, kao skup funkcija.² Takvo definisanje nije daleko od romantičarskog shvatanja organske forme.

Predstavnik kopenhavske lingvističke škole Hjemsløv analizira *formu izraza* i *formu sadržaja*, čime prevazilazi prostu podelu između reči i stvari, između jezika i života. Formalizam tretira forme u ovom značenju. Naime, Ženet smatra da se formalizam ne zasniva na tome što bi davao prednost formama na štetu značenja, već što samo značenje posmatra kao formu uključenu u jedinstvo stvarnosti.³ Ženet je pokušao da prevaziđe ove postojeće dihotomije u delu, pa je napravio razliku između *priče* (*histoire*), što znači narativne sadržine, označenog (*signifié*), *pripovesti* (*récit*), oznake (*signifiant*), narativnog teksta i *pripovedanja* (*narration*), samog narativnog čina. Naratologija, koju je ustanovio Ženet, bavi se analiziranjem i teorijskim promišljanjem pripovesti (*récit*), ili narativnog diskursa, odnosno vezama između priče i pripovesti, vezama između pripovesti i pripovedanja i između priče i pripovedanja.

A kako Ruse posmatra ovu relaciju? On pojednostavljuje ovaj problem tvrdnjom „da se umetnost posmatra kao stvaranje oblika što oslobađaju svoje značenje“⁴ te da je „svako delo oblik, u meri u kojoj je delo“⁵. Dakle, delo ne može da postoji bez oblika, pa čak i kada umetnik traži ukidanje forme, on to čini posredstvom neke forme, jer se forma, prema Ruseovom shvatanju, ne može svesti na neki plan, shemu ili skup postupaka i sredstava.⁶ Ovim rečima u programskom predgovoru za knjigu *Oblik i značenje* Ruse ističe svoju nameru da istovremeno prati i formu i sadržinu, te dve nerazdvojne dimenzije književnog dela, priključujući se tradiciji onih poetika koje su prihvatale to jedinstvo (antička poetika, romantičarska poetika, Hegelova i Kročeeve teorija).

Ruseovo suptilno vezivanje oblika i značenja u nerazdvojiv spoj jeste za kritičara mogućnost da istovremeno prati postupke i vrši analizu sadržine. Prema Ruseovom mišljenju, „delo postoji samo u simbiozi neke forme i nekog sna, naše iščitavanje će se truditi da bude jednovremeno,

² Tzvetan Todorov, „L' héritage méthodologique du Formalisme“, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971, str. 10.

³ G. Genette, „Raisons de la critique pure“, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, str. 19.

⁴ Žan Ruse, *Oblik i značenje*, prevod Ivan Dimić, Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 14.

⁵ *Isto*, str. 19.

⁶ *Isto*.

hvatajući san kroz formu“.⁷ Ovaj Ruseov kapitalni stav umnogome miri dve tendencije koje su se bavile ili samo sadržinom, fabulom ili samo postupkom. Ruseov formalizam u isto je vreme kritika formalizma, onako kako je prihvaćen posle Propa.⁸ Njegov je stav da forma nije shema, ni kostur; ona je umetničko najintimnije iskustvo i jedino sredstvo spoznaje i radnje. Ruse ne prihvata „praznu“ formu, formu bez smisla ili formu koja može da primi ma kakav smisao. Formu uvek posmatra kao „punu“, ona ima svoje značenje. Njegova metoda izvlači značenja iz oblika; nije svejedno da li je u pitanju roman u prvom ili roman u trećem licu, da li u prošlom ili u sadašnjem vremenu, da li je u pitanju deseterac ili aleksandrinac. To su sve formalni znaci koji vode Rusea do nekog posebnog značenja, „kroz oblike uhvatiti neka značenja“.

Uvodni deo *Oblika i značenja* Ruse posvećuje ovom središnjem pojmu, pojmu oblika, koji vidi kao pojam koji povlači protivurečja i neslaganja više od svih drugih.

Na početku ovog programskog uvoda Ruse priznaje autonomiju dela; umetničko delo tretira kao drugi svet, „nekakav zatvoreni svet“ koji ipak ima vrata i omogućava ulazak, a u njemu je „i tajna i ključ njegove tajne“.⁹ I pored priznanja autonomije dela, Ruse smatra da stvarnost nije strana umetnosti, ali da „umetnost pribegava stvarnom samo da bi ga poništila i da bi na njegovo mesto stavila novu stvarnost“.¹⁰ Pomenuti ulazak u delo podrazumeva prelazak „iz nereda u red“, „prisustvo organizovanog jezika, prisustvo duha u nekom obliku“.¹¹ Umetnik je okrenut delu, a ne spoljnjem svetu, jer „u umetnosti postoji samo forma koja je proživljena i obrađena iznutra“,¹² te je stvaranje za Rusea uvek jedan unutrašnji postupak.

Podsećajući na liniju koja ide od Delakroe, MalarMEA i Valerija, a na koju se nadovezuje Kami, Ruse podseća da „pre no što će biti proizvod ili izraz, delo je, za stvaralačkog subjekta, sredstvo da se samom sebi otkrije“;¹³ dakle, umetnik ne stvara da bi nešto kazao, već da bi sebe iskazao. Ideja da pisac postaje piscem dok stvara delo, dok nastaju njegovi oblici jeste novina cele moderne umetnosti i razlikuje se od, na primer,

⁷ *Isto*, str. 18.

⁸ Ovaj kritički stav Ruse je izložio na kolokvijumu u Seriziju. Rad se nalazi u: *Les chemins actuels de la critique*, colloque de Cerisy, Union générale d'Éditions, 1968, str. 90–101.

⁹ *Oblik i značenje*, str. 8.

¹⁰ *Isto*, str. 9.

¹¹ *Isto*.

¹² *Isto*, str. 12.

¹³ *Isto*, str. 13.

teoretičara renesanse koji su pretpostavljali postojanje ideje, oblika koje umetnik pokušava da izrazi. Ruse to divno pokazuje u eseju o Floberu, gde je upravo ono što je u najvećem stepenu *floberovsko* zapravo nastalo u toku pisanja romana i da nije postojalo u početnim planovima.¹⁴

Navodeći reči Gaetana Pikona, Ruse prihvata stav da je umetnost izraza zamenjena umetnošću stvaralaštva. Delo je, dakle, za umetnika sredstvo da se iskaže i „povlašćeni instrument istraživanja“. Svaki umetnik poseduje tajnu koju mu samo stvaranje otkriva. Nastavljajući se na razmišljanja svojih prethodnika da umetnost leži između nekog mentalnog sveta i osećajne konstrukcije, između neke vizije i nekog oblika, Ruse nam daje definiciju umetničkog dela: „jednovremeno rascvetavanje jedne strukture i jedne misli, amalgam jednog oblika i jednog iskustva čiji su rađanje i rast solidarni“.¹⁵

Kao polazište za svoje stavove o umetničkom stvaranju, Ruse se oslanja na reči samih stvaralaca: Balzaka, Flobera, Malarmea, V. Vulf, Kamija, Valerija i drugih. Prihvatajući njihove stavove o stvaranju, Ruse ističe važnost mašte, odnosno, kako kaže, „osetljivost mašte“, što znači da je to jedan unutrašnji, mentalni posao.

Rusea kao predstavnika nove kritike interesuje samo delo, ta neobična „simbioza forme i sna“, ali sam postavlja pitanje kako uhvatiti te oblike, i potom daje odgovor: „uhvatljivog oblika ima samo tamo gde se ocrta neko saglasje ili odnos, neki pravac sila, opsesivni lik, potka prisustava ili odjeka, neki splet konvergencija; nazvaću strukturama te oblikovne konstante, te veze koje odaju neki mentalni svet, i koje svaki umetnik ponovo izmišlja prema svojim potrebama“.¹⁶ Dakle, posao nije nimalo lak za kritičara, jer forma je posebna za svako delo, tako da posao kritičara u hvatanju oblika čini pravu avanturu.

Prema Ruseu, kritika je imanentna delu i ne postoje apriorističke kategorije koje bi važile za sve pisce; ni kritičar, ni autor ne znaju unapred šta će naći na kraju poduhvata i ne postoje kritičarske alatke pre analize. Metod će zavisi od autora, ali i od kritičara. Ovi Ruseovi stavovi bliski su ranim tvrdnjama ruskih formalista; naime, njih je manje zanimalo stvaranje posebnog metoda, a više sama književnost kao predmet proučavanja kojem treba podesiti metod.

Prihvatajući Špicerov postupak, Ruse smatra da čitalac treba da vrebata stilistički znak, „neočekivanu i otkrivalačku strukturnu činjenicu“,

¹⁴ „Gospođa Bovari ili knjiga ni o čem“, *Oblik i značenje*, str. 154–182.

¹⁵ *Oblik i značenje*, str. 17.

¹⁶ *Isto*, str. 19.

čime se otvara hermeneutički krug. Put do prodiranja u delo, do otkrivanja piščeve tajne jeste čitanje: „plodno čitanje trebalo bi da bude celovito čitanje, osetljivo na istovetnosti i saglasja, na sličnosti i suprotnosti, na ponovna započinjanja i varijacije, kao i na ona čvorišta i one raskrsnice gde se tkanje zgušnjava ili širi“.¹⁷ Budući da knjiga ima sukcesivnu prirodu, mora se voditi računa o dvema kategorijama, kategoriji vremena i kategoriji prostora: odnosi anteriornosti i posteriornosti, trenuci pojavljivanja ili nestanka nekog motiva, razvlačenje ili nagomilavanje podataka, dejstva brzine, tempa...

Takvo kritičarevo čitanje dovodi do „središta konvergencija, ognjišta odakle zrače sve strukture i sva značenja“.¹⁸ Pominjući u ovom kontekstu *teme*, Ruse se odvaja od predstavnika tematske kritike, koji teme vezuju samo za plan sadržine, za proučavanje građe, stavom da one mogu biti i „oblikovne sheme po funkciji koja im je namenjena opštom organizacijom, po njihovom položaju u razvoju, po njihovim fazama izranjanja ili uranjanja, zgušnjavanja ili naizmeničnosti, po njihovom doprinosu skupnim ritmovima, njihovim pojedinačnim odnosima“.¹⁹ Kod Rusea tema prelazi sa semantičkog na formalni nivo i, kako navode Moris Delcroix (Maurice Delcroix) i Fernan Alen (Fernand Hallyn) u knjizi *Uvod u književne studije*,²⁰ Ruse tematizuje formu, što je, po njima, od znatne teorijske važnosti. Ruseovo obuhvatanje i dimenzije sadržine, *označenog*, ako tekst posmatramo kao znak, i dimenzije forme, *oznake*, čini njegov metodološki postupak bitno različitim od metoda Pulea i Rišara, koji su indiferentni prema formalnim strukturama dela.

Ruse daje kritičarevom postupku toliki značaj da veruje da bi delo bez toga bilo dovedeno u opasnost da ostane nevidljivo. Međutim, iako se kritika predstavlja u Bartovoj tradiciji kao delo dela, Ruse smatra da nam ipak izmiče čulni dodir koji čini to delo. Kritičar je, dakle, posrednik između dva odvojena sveta: sveta stvaraoca i zanesenog posmatrača. Delo je ipak nadmoćno u odnosu na kritičarev posao; Ruse priznaje da, i kad iščupa sva značenja i sve strukture, deo tajne ostaje u delu. Na kraju ovog teksta on ističe „da odnos između dela i njegovog čitaoca, [...] može samo da se pojmi na način nekog beskonačnog tamo-amu kretanja i ne-

¹⁷ *Isto*, str. 20.

¹⁸ *Isto*, str. 23.

¹⁹ *Isto*.

²⁰ M. Delcroix et F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Duculot, Paris, 1995. str. 106.

kog trošenja koje jedino delo može da zadovolji“.²¹ Ovo njegovo priznanje nadmoći umetnosti, umetničkog dela nad sekundarnom izradom dela, tj. kritikom dela, nalazi se u komplementarnom odnosu sa stavom o neophodnosti kritike za postojanje dela.

Fleksibilnost Ruseovog postupka ne dozvoljava shematične prikaze, već svakom autoru, delu ili žanru koje tretira prilagođava svoje „kritičarske alatke“. Jedan roman, *Gospođa Bovari*, može biti dovoljan predmet njegovih dubinskih analiza, ali za roman *Princeza de Klev* konstantu koju traži dobija tek kad pogleda i prethodni roman Gđe de Lafajet *Zaidu*; da bi došao do konstante „dvostrukog registra“, potrebno mu je celo Marivoovo delo, i roman i pozorište; za roman u pismima i njegovu morfologiju potrebni su mu mnogi autori.

Ruseov je postupak, prema njegovom priznanju, vanistorijski (*trans-historique*), što ne znači da je neistorijski (*an-historique*), jer njega interesuje samo jedan stalan oblik, „jedna stalna ćelija prividno sačuvana od promene“ u promenljivom tkanju narativnih postupaka. Tek kada izdvoji taj stalan oblik, postoji mogućnost da se posmatraju varijacije. Njega interesuje samo delo, kome je kritika imanentna: „Delo postoji najpre kao prisustvo, oslobođeno svoje prošlosti.“²² Kako sam kaže, on se bavi kritikom, a ne istorijom književnosti. Međutim, dodaje dalje, istorija književnosti neophodna je kada se govori o delima iz prošlosti, kao duži uvod i vrsta zaštite; ona je samo sredstvo u službi kritike i tumačenja. Istorija, erudicija, biografija dela (ne autora) mogu se primenjivati jedino u ulozi pomoćnih nauka, i samo u onoj meri u kojoj analizovano delo to zahteva.²³

Kada Ruse pravi analizu pripovedanja u prvom licu, ne izvodi ga istorijski; istorijski jeste okvir, ali metoda nije. Ne pravi Ruse, priznaje i sam, istoriju *Ichromana*, već daje prilog istoriji jednog narativnog oblika. On ne sledi hronologiju javljanja nekog oblika, već ide logičkim redom, npr. govoreći o autobiografskim oblicima, od monologa ka dijalogu. Takve nehronološke tipologije, svojstvene strukturalističkom metodi, pravi i kada govori o epistolarnoj formi ili o intimnom dnevniku, prateći samo red od jednostavnog ka složenom. Pomalo je paradoksalno njegovo čitanje Prevoove *Povesti jedne Grkinje* kroz savremenu Rob-Grijeovu *Ljubomoru*.

²¹ *Oblik i značenje*, str. 32.

²² „Une oeuvre existe d'abord comme présence, libre de son passé“, (prevod M. Đ.), Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, J. Corti, Paris, 1981, str. 12.

²³ *Oblik i značenje*, str. 18.

Tragajući za analogijama, ali i za razlikama, suprotnostima u izučavanju nekog oblika, on koristi tekstove svih epoha, ne pridajući važnost hronološkim nizovima.

Stav da je svako delo oblik u meri u kojoj je delo ističe nadmoć samog oblika u odabiru analizovanih romana. Drugih kriterijuma Ruse nema, osim da delo pripada formalno temi koju tretira, odnosno da je tema manifestovana na neki način u nekom delu. Priznajući hronološki nered, autore i dela bira i smešta na mesto određeno logikom izrađenog teorijskog modela. Zanimljivo je da u teorijskom modelu koji nudi ostavlja prostora za moguća, još nenapisana dela.

Posebnost Ruseovog postupka, njegova ambicija da pomiri suprotne kritičarske tendencije dovodi do toga da trpi kritike kako predstavnika tematske kritike, tako i formalista. Ž. Rikardu, sa pozicija formalista, prebacuje Ruseu da nije dovoljno precizan u svojim formalističkim istraživanjima. Drugi vid zamerki išao je na račun njegove metode zbog isključivanja prošlosti dela. Takođe, kritikovan je njegov teorijski model, koji je, na primer, u posmatranju scene prvog viđenja sveden na jednu shemu: smatrano je da takav čist teorijski model ne može postojati. Žak Derida (Derrida) upućuje kritike celoj tematskoj kritici, a govoreći o Ruseu, smatra da pojmovi „tema“ ili „oblik“ jesu operativni da bi se stvorila konfiguracija dela, ali da su sporni metoda i rezultati koje daje.²⁴

Epistolarni roman

„Svako pismo, [...], ima svojstvo dnevnika, pisanja u sadašnjem vremenu: neku kratkovidost, krajnju pažnju, čak uveličavajuću, poklonjenu neprimetnim događajima, svemu što nema značaja za daljinski pogled retrospektivnog viđenja“, govori Ruse istražujući morfologiju epistolarnog oblika u *Obliku i značenju*.²⁵ Poput memoara i intimnih dnevnika, i pismo karakteriše obavezna upotreba *ja*, odnosno svako sam govori o sopstvenoj situaciji. Upotreba prvog lica povlači za sobom i izbor glagolskih vremena i ograničenje na tačku gledišta ličnosti koja piše. Pismo, kao svaki monološki oblik, ima homodijegetičkog pripovedača, pripovedača koji je lik u radnji.

Iako postoji još od antike, od Ovidijevih *Heroida*, procvat epistolarnog oblika kreće od XVII veka da bi u XVIII stoleću ovaj književni oblik sasvim prokrčio sebi put, budući da je ovaj vek bogato koristio prvo

²⁴ J. Derrida, *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972, str. 282.

²⁵ *Oblik i značenje*, str. 110.

lice, tako da mu, po Ruseovim rečima, gotovo svi romanopisci tada pribegavaju, a najčešće ne koriste nijedno drugo (Le Saž, Marivo, Krebijon, Prevo, Didro, Ruso, Laklo, u Engleskoj Defo, Ričardson, Stern). Može se reći da upotreba prvog lica u XVIII veku postaje romaneskna konvencija, jer su dominantni žanrovi epistolarni roman, memoari, ispovesti.

Slično intimnom dnevniku, autor pisma zatvoren je u sadašnjosti koju proživljava, oseća i promišlja, osuđen na neznanje svoje budućnosti. Ne postoji, dakle, ona različitost junaka koji doživljava i istog junaka koji govori, kao u memoarima. Aktuelnost epistolarne forme, pored toga što saopštava aktuelne događaje i senzacije, i u tome je što je pismo događaj sam po sebi. Pored toga, njihova je zajednička odlika upotreba prvog lica. Ta sličnost sa dnevnikom navodi Rusea da kaže da je krajem XVIII veka „roman u pismima samo prerušeni dnevnik, epistolarni oblik sačuvao je samo svoj spoljni izgled“.²⁶ Naravno, misli se na ispitivanje autora pred samim sobom, prikazivanje proživljenog osećanja, pored upotrebe *ja*, sadašnjosti i ograničene perspektive. Bitna razlika među njima jeste što u pismu postoji čitalac, onaj drugi u odnosu na tvorca pisma, neko kome su te reči upućene, čak i kada je taj drugi odsutan. Pismo se može kretati prema dnevniku (*Pamela*, *Verter* i njihove imitacije), ali njegov put češće je okrenut dijalogu. Taj strani pogled bitno menja prirodu teksta, a primalac postaje lik u istoj meri u kojoj je to i autor pisma. „Ova stalna primaočeva prisutnost na horizontu, menja monolog u dijalog, ispovest u akciju, a korenito preinačuje svest koju čovek ima o sebi kao i način komunikacije.“²⁷ Monolog je zamenjen duetom ili polifonijom, što ima za posledicu umnožavanje tačaka gledišta.

Ruse pronalazi sličnost između pisma i romana XX veka, jer oba oblika romana „zagnjuruju i ličnosti i čitaoce u jedno sadašnje vreme koje se upravo gradi“, s tim što savremeni roman pismo zamenjuje dnevnikom ili unutrašnjim monologom.²⁸ Ovakav način pripovedanja uzrokuje da svako sam izveštava o sopstvenoj situaciji ili o bliskoj prošlosti, što, smatra Ruse, ima dve posledice: prvo, obuhvatanje osećaja i afektivnih kretanja, a drugo, ovaj vremenski položaj čini da sama naracija postaje događaj.²⁹

Ruse pravi jednu okvirnu tipologiju epistolarnog romana upravo koristeći ovaj put od jednostavnog ka složenom, od solističkog glasa do velikih simfonijskih organizacija.

²⁶ *Isto*.

²⁷ *Isto*, str. 111.

²⁸ *Isto*, str. 111.

²⁹ *Narcis romanopisac*, str. 75.

U *jednoglasnoj sviti* imamo slučaj kada veza sa primaocem nije uspostavljena, kada prisustvujemo jednom solilokviju kao u *Portugalskim pismima*. Međutim, iako bez reči, bez odgovora, bez glasa, taj odsutni primalac čini da su ova pisma upućena nekome, pa je bolje reći, kao što Ruse govori, da je to pseudomonolog, jer zadržava znake koji su odlika dijaloga: pitanja, zahtevi, molbe, prebacivanja, lične zamenice *ja* i *vi*, sadašnje vreme, upotreba demonstrativa *ovaj papir, ovo pismo*.³⁰ U *Portugalskim pismima* postoji samo jedan segment u predašnjem svršenom vremenu, prisećanje na prvi susret, a dominantno vreme je sadašnjost. Radnja romana savremena je u odnosu na naraciju. Ovo je jedan oblik vrlo blizak ličnom dnevniku prema analizama sopstvenih strasti koje na kraju postaju cilj pisanja: „više pišem za sebe nego za vas“, na jednom mestu kaže portugalska redovnica. Međutim, samim tim što su te reči upućene nekom drugom, postojanje primaoca makar on bio odsutan, odvaja pismo od dnevnika.

Drugi vid jeste uspostavljena veza sa primaocem, ali je čitaocima predstavljena samo jedna strana te razmene, čuje se samo jedan glas. Čitaocu je prikazan deo stvarnosti, čiji je deo i ono što nije uključeno u delo. Ruse taj slučaj naziva *epistolarna monodija*.³¹ Takav je Krebijonov roman *Pismo Markize de M. grofu od R.* Ovde imamo samo Markizine reči, samo njena pisma, ali kroz njih vidimo da razmena postoji, i kroz njih se daje grofu da govori: „uzalud mi hvalite ljubav i njene slasti“, „nazivate me nezahvalnicom“. Dakle, na čitaocu je da kroz Markizinu prizmu, preko njene tačke gledišta sazna njihovu priču. Za razliku od iskrenih strasti portugalske redovnice, Markiza je neiskrena, ona skriva osećanja, a pismo je pogodno sredstvo i za jedno i za drugo.

U *Narcisu romanopiscu* Rusea interesuje ovaj nečisti monolog u kome se neprestano pojavljuje odsutni sagovornik. Oba su navedena dela epistolarne monodije, dva ženska glasa od kojih prvi govori više za sebe, jer primalac je odsutan, pa to omogućava introspekciju, a drugi je jedan glas dueta, sagovornik postoji, ali to menja junakinjin način prikazivanja sebe: umesto da bude ispovest, pismo ovde postaje oružje.

Ruse na više mesta govori o prirodnoj srodnosti između pisma i strasti, između stila pisma i stila strasti. Pismo, kao neposredni izraz spontanosti i beleženja srca, pogodan je instrument za prenošenje promenljivosti, kolebljivosti i protivurečnosti strasti. Pisma jedne ličnosti pokazuju krivulju njegovog unutrašnjeg života. „Diskontinuirana struktura romana

³⁰ *Isto*, str. 78–79.

³¹ *Isto*, str. 146–162.

u pismima, kada su pisma kratka i česta, odgovaraju ritmu burne strasti“, govori Ruse povodom Krebijonovih monodija.

Ruse s pravom zapaža da je najlogičnija formula u epistolarnom obliku – *duet* – ujedno i najređa u književnosti. Navodi nam dva primera: Bursoova *Pisma Babeti* i Balzakove *Memoare dve mlade neveste*.³² U prvom postoji pisanje iz dana u dan dvoje zaljubljenih mladih ljudi, što povlači kao posledicu zapisivanje brojnih detalja iz svakodnevnog života. Kod Balzaka epistolarni dijalog dve mlade žene, prijateljice iz samostana, „služi da bi povezao, suočavajući ih, dve suprotne prirode, dve vokacije, dva tipa strasti, dva sveta“. Zahvaljujući tim pismima, dve prijateljice dopunjuju svoj život životom one druge.

Logičan sled Ruseove tipologije jesu višeglasni epistolarni oblici, *simfonijska* dela sa mnogobrojnim dopisnicima.³³ Stil ličnosti postaje tako deo portreta ličnosti, pa imamo mnoštvo viđenja, odnosno umnožavanje tačaka gledišta U simfonijskom epistolarnom romanu postoji onoliko tačaka gledišta koliko ima i likova. Viđenje svake ličnosti menja se, prema karakteru, položaju koji zauzima, trenutku u kome piše. Raznovrsnost perspektiva bitna je odlika ovog tipa romana. Rasparčavanje perspektive na mnogobrojne žiže omogućuje nova dejstva: uzastopno osvetljavanje jednog istog događaja ili ličnosti od strane više likova i to da primalac menja sadržaj onoga što mu se priča. Mogućnost neprekidnog pomeranja tačke gledišta dovodi do jedne nove estetike, čije su odlike digresivni hod, iseckan stil, promene planova, prekidi tona: sve odlike vijugave linije. Kao najpoznatije primere polifonog tipa Ruse navodi Ričardsonovu *Klarisu Harloi*, Rusoovu *Novu Eloizu* i Lakloove *Opasne veze*.

Opasne veze predstavljaju sumu svih poznatih epistolarnih sredstava i metoda; postoje u njoj pisma bez odgovora (na početku veze između Valmona i Gđe de Turvel), razmena pisama u kojoj se čuje samo jedan glas (Sesilina pisma prijateljici iz pansiona), dueti (Valmon – Markiza de Mertej, Valmon – Gđa de Turvel, Sesila – Danseni),³⁴ te tako čini jedan od najlepših primera polifonog dela u književnosti. Sve što se govorilo o romanu u pismima ovde se može naći: karakterizacija likova preko pisama, uloga primaoca na sadržinu pisma, pismo kao sredstvo za izliv iskrenih osećaja, ali i sredstvo za borbu.

³² *Oblik i značenje*, str. 122–124.

³³ *Isto*, str. 127–128.

³⁴ Jean Rousset, *Le lecteur intime*, J. Corti, Paris, 1986, str. 85.

U epistolarnom romanu romanopisac se odriče prava da pripoveda neki događaj. Događaj su same reči i dejstvo koje proizvodi, način na koji su izgovorene, pročitane i protumačene, događaj je i razmena i raspored pisama. Romanopisac ukida sebe kao pripovedača, ali sebi daje ulogu izdavača, onoga koji je sakupio i rasporedio pisma u knjigu. Obaveza romanopisca postaje raspored pisama, sklop romana u pismima. Da podsetimo da je u XVIII veku još uvek postojao prezir prema romanesknoj fikciji, pa su romanopisci hteli da dokumentima, kao što su pisma ili memoari, uvere čitaoca u verodostojnost i ozbiljnost, što Ruse naziva fikcijom nefiktivnog. Monteskje će za svoja *Persijska pisma* reći da je „prevodilac“ svojih persijskih prijatelja; u *Novoj Eloizi* su „pisma dvoje ljubavnika, koje je sakupio i objavio Ž. Ž. Ruso“, mada se Ruso poigrava svojom ulogom u predgovoru: „Iako sam ovde samo izdavač, i sam sam radio na ovoj knjizi, i to ne krijem. Da li sam sve ja napisao, da li je sva korespondencija jedna fikcija? Ljudi, šta se to vas tiče? Za vas je svakako fikcija.“ Kod Lakloa imamo izdavača koji, „sumnjajući u autentičnost ove zbirke“, ima „jakih razloga da veruje da je to samo roman“, dok redaktor smatra da zbirka predstavlja mali deo ukupne korespondencije. Balzak priznaje ulogu autora u ispravljanju, sređivanju i izboru pisama.³⁵ Ruse smatra da se autor, ukidajući sebe kao pripovedača, unapređuje u gospodara dela.

Epistolarni roman posebnu funkciju daje stvarnom čitaocu, približavajući ga proživljenom osećanju onoga koji piše. Čitalac postaje savremenik radnje. U slučajevima kada samo čujemo jedan glas, čitalac rekonstruiše deo koji mu nije dat, a koji takođe čini deo ukupne pripovesti. Posebnu ulogu čitalac ima u višeglasnim romanima, jer je upoznat sa svakom ličnošću. On prelazi iz jedne svesti u drugu znajući šta se dešava u svakoj od njih. On jedini može da čita sva pisma, te tako zna više nego ličnosti. Ruse navodi kod Lakloa povredu ovog načela, jer libertenski par Valmon – Gđa de Mertej čita pisma koja im nisu namenjena, te imaju povlasticu koju imaju čitaoci. Tako se uspostavlja, kaže Ruse, neka jednakost, pa i neko saučesništvo između čitalaca i libertenskog para.³⁶

³⁵ Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Hachette, Paris, 1992, str. 40–42.

³⁶ *Le lecteur intime*, "Merteuil et Valmont lecteurs indiscrets", str. 83–94.

Literatura

- Delcroix, M. et Hallyn, F. – *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Duculot, Paris, 1995.
- Derrida, J. – *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972.
- Genette, G. – "Raisons de la critique pure", *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, str.19.
- Rey, Pierre-Louis. – *Le roman*, Hachette, Paris, 1992.
- Rousset, Jean. – *Le lecteur intime*, J. Corti, Paris, 1986.
- Rousset, Jean. – *Leurs yeux se rencontrèrent*, J. Corti, Paris, 1981.
- Ruse, Žan. – *Les chemins actuels de la critique*, colloque de Cerisy, Union générale d'Éditions, 1968.
- Ruse, Žan. – *Narcis romanopisac*, prevod Jelena Novaković, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1995.
- Ruse, Žan. – *Oblik i značenje*, prevod Ivan Dimić, Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, str. 14.
- Todorov, Tzvetan. – "L' héritage méthodologique du Formalisme", *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.

Marjana ĐUKIĆ

LE FORMALISME DE JEAN ROUSSET

Le critique suisse Jean Rousset a analysé pour la première fois les structures littéraires par une méthode interne, structuraliste. Il a créé sa propre méthode en abordant les différentes structures romanesques, y compris les thèmes. Le texte décrit l'approche critique de Rousset et son travail sur le roman épistolier.

Mots-clé: *forme, méthode structuraliste, roman épistolier*