

ПАРАДИГМАТСКА И ЧИЊЕНИЧНА ИСТИНА РОМАНА ПУТ К. МАКАРТИЈА

Сврха рада је да на примеру романа *Пуџ* Кормака Макартија (Согмас McCarthy) анализира однос уметности и истине, дистанцу између две стварности и преламање овог односа кроз књижевне врсте, као и кроз идеологије доба и аутора, тако да се не запоставе све специфичности ауторовог стила. У теоријском уводу објашњени су релевантни термини коришћени за означавање кључних појмова и разматрања односа уметности и стварности кроз историју, као и Аристотелова подела на једноставну и сложену стварност. Следи осврт на истраженост романа у англосаксонским изворима. У основи рада налазе се две основне тврдње: да најважније теме романа *Пуџ* представљају одраз парадигматске стварности упркос обима у којем ова стварност одступа од чињеничне и посматрају се упоредо са одступањима од конвенција пост-апокалипсе као поджанра научне фантастике; као и да доследност производи парадигматску истину, тако да истинитост не треба тражити у стварности пост-апокалипсе. Истина романа *Пуџ* налази се у ономе што није упадљиво, а препознавање универзалног у партикуларном, то јест разлике између општег и појединачног посебно се односи на очување људскости, односно људско искуство као универзалну тему.

Кључне речи: Макарти, парадигматска и чињенична истина, Аристотел, Платон, пост-апокалипса, фикција

Историја тумачења односа уметности и истине почиње у антици. Према теорији кореспонденције, која је уједно и једина теорија истине коју познаје антички период, истина се налази у подударности реченица и њима описаних предмета. Антика се по питању односа уметности и истине оквирно може поделити на два преовлађујућа

* milosars@mts.rs

става, Платонов и Аристотелов. Управо због тога што су погледи Аристотела и његовог учитеља на однос између песништва и истине готово супротни, треба узети у обзир разлике у њиховом доживљавању реалности и уметности, као и сложеност путање која се између ова два појма може успоставити. Студија под насловом *Истина и поетика* К. Кваса и белешке З. Дуката објављене уз превод Аристотелове *Поетике* коришћене су у овом раду као важан извор информација и основа за разматрања односа парадигматске и чињеничне стварности.

Платон сасвим директно оспорава везу песништва и истине¹ и он се у свом ставу према уметности поводио идеолошким разлозима да би своје схватање уметности уклопио у визију о идеалној држави. Разлике у ставовима између Платона и Аристотела истовремено су и обимне и разноврсне, а одређени њихови аспекти обележили су теорију књижевности све до данас. Док Платонова начела показују до које мере и колико често је уметност кроз историју и стварана и тумачена идеолошки, Аристотел је инсистирао на форми да би указао на право уметности да буде уметност и да, као засебна целина, поседује сопствена правила. Неотуђив део античког поимања односа истине и уметности чине и сасвим јединствени погледи које су друштва старог века имала на уметност, теме уметности и стварност. Самим тим и теорије истине мењале су се кроз историју упоредо са променама у начину сагледавања уметности и стварности и њиховог међусобног односа.

За Платона је на врху вредносне хијерархије чврсто стајала стварност света идеја, која је по његовом онтолошком схватању била вечна и из које је све потицало. Овом свету подређена је наша стварност, а испод ње, на самом дну хијерархије, налазила се уметност. Песништво по Платону представља подражавање свакодневне стварности, а не света идеја. Антика тако познаје две стварности: нашу стварност, подложну пролазности и пропадању, коју ми данас називамо чињеничном, и свет идеја и вечност отелотворену у њему коју називамо парадигматском стварношћу.

Песништво по Платону не може бити истинито јер је сенка сенке, а уметник „не зна ништа што би било вредно помена“ (*Држава*, 602 б). Песништво је одраз чулне стварности која је већ сама по себи пролазна и представља само одраз једне више стварности, а то је

¹ „свака уметност (...) је далеко од истине“ (*Држава*, 598 б)

по Платону био свет идеја. Истинито је дакле оно што је вечно, а то су идеје и то пре свега три идеје: правде, истине и лепоте: „За Платона су једине праве, *истинске* парадигме форме. Према Платоновој теорији форми, истинито је само оно што се не мења. Пошто се све постојеће у времену и простору мења, оно што је истинито не постоји у простору и времену” (Квас, 2011: 102).

Античком човеку стварање нечега ни из чега било је непојмљиво, тако да је све било резултат подражавања. Зато је подражавање или *mimesis* једно од најважнијих обележја антике. Подједнако је важно и то што су митови као теме уметничких дела представљали стварност, традицију и опште прихваћене вредности, па нису сматрани за неистините: „Платон, као и остали теоретичари антике, не познаје схватање уметности као фикције. Песништво и митологија били су код старих Грка нераскидиво повезани” (Квас, 2011: 115). У антици се на митове гледало другачије него у новом веку: теме митова, а самим тим и теме уметности уопште, биле су наине саставни део веровања о постанку и устројству познатог света: „ У античкој Грчкој митови су део историјске стварности, зато су Хесиодове и Хомерове приче о боговима за старогрчког читаоца чињенично истините” (Квас, 2011: 122).

Код Аристотела се уочавају не само особености антике у поређењу са новим веком, већ и све разлике између овог филозофа и Платона, разлике које прерастају у супротности. Иако значајан део властитих начела заснива на појмовима које је првобитно дефинисао Платон, Аристотел готово у целости пориче ставове свог учитеља и по питању статуса уметности и по питању схватања истине. Аристотел сагледава уметност из нове перспективе. Она је по овом филозофу целина за себе, поседује сопствену, уметничку истину и заснива се на посебним правилима. Вредност уметничког дела пре свега зависи од придржавања тим правилима, а не од везе са стварним светом. Још један Аристотелу особен приступ уметности добро илуструје следећи коментар из белешки и коментара 3. Дуката:

„Но Аристотелова је поетика екстремно усмјерена на ’примаоца’ (конзумента) књижевне поруке, и само понегдје (нпр. у 4. и 17. глави) говори се са стајалишта пјесника, односно дају се упуте како треба писати (а не како треба ’примати’, тј. гледати, слушати, читати) трагедију.” (1983: 93)

Сама *Поетика* великим делом почива на систематичном неприхватању Платона. За овај теоријски увод најважнија су она разилажења између Платона и Аристотела која се тичу разлика у поимању уметности и истине и њиховог односа, у вредновању подражавања, у ставовима о сазнајној функцији уметничког дела и могућности да оно произведе задовољство, као и у схватању парадигматске, чињеничне и песничке истине.

Прва значајна неслагања између Платона и његовог ученика тичу се појмова подражавања и сазнајне функције уметности. Према Аристотелу, песничко дело настало подражавањем доноси знање које води до парадигматске, универзалне истине јер подражавање поседује сазнајну вредност. За овог филозофа се највише истина у књижевном делу остварује подражавањем и у томе је битна разлика између њега и Платона. Уметност по Аристотелу пре свега треба да буде верна себи и она ће тада изражавати парадигматску стварност. Уметник не подражава чулни свет, већ фабулу која је форма сваког уметничког дела. Тиме што је веран свом делу, а не спољном свету, уметник му удахњује универзалност. За Аристотела је сазнајна функција повезана са универзалном истином, а учење је уочавање универзалног у партикуларном: „Ако је пјесништво израз универзалног у људском искуству, оно нам може открити значење наших појединачних искустава и тако пружити дубље разумијевање живота” (Дукат, 1983: 76). Песништво по Платону подражава само чулну стварност и стога не може ни бити парадигматски истинито, нити може да води знању и врлини, а песник „мање вреди утолико више подражава“ (*Држава*, 397 а). Спајање знања и задовољства, па поврх тога још и у делу насталом подражавањем, било је за Платона неприхватљиво и он се због властитих ставова о моралу и васпитању омладине противио сазнајној функцији песништва. Подражавање је сматрао инфериорним јер се њиме постиже референтност на другостепени, наш свет, а не на свет идеја.

Док за Платона уметност не може да произведе знање, код Аристотела она по правилу производи знање, али као што до истине долази другачијим путевима од рецимо науке, уметност исто тако и до знања води на другачији начин. По Аристотелу нису сва уметничка дела једнака по сазнајној функцији и у том погледу он апсолутну предност даје трагедији. Уметничко дело може имати

сазнајну вредност чак и ако је чињенично лажно, под условом да има организовану форму. У добро организованом фабули свако песничко дело постаје парадигматски истинито, јер „код Аристотела нема ни ријечи о учењу о трагедији као обмани” (Дукат, 1983: 75). Организованост фабуле за Аристотела није мерило истинитости уметничког дела, већ критеријум његове вредности, а та вредност не зависи од тога колико се то дело придржава чињеничне стварности, већ колико је верно себи и колико је формално добро уређено.

Аристотел се слаже са Платоном да истина уметничког дела не мора бити и чињенична истина, али не и да не може бити парадигматска истина: „Он зато и уводи разлику између једноставне и сложене стварности.” Чулна стварност је „одређена чулним искуством” и „није могуће бити у заблуди у односу на њу” (Квас, 2011: 58). Наиме, уколико песник фабулу учини вероватном, уколико је сачини тако да је она у целини парадигматски истинита, онда ни догађаји у оквиру фабуле који су ирационални или неприхватљиви у односу на чулно искуство не могу нарушити њену парадигматску истинитост. Истина је према Аристотелу у форми и по овом филозофу чак и чињенично лажни искази песничког дела могу имати сазнајну вредност ако су организовани у складу са формалним начелима грађења песничког дела, пре свега фабуле.

Поврх тога што до истине стиже другим путевима, уметност по Аристотелу претходно већ садржи неутуђиву и себи својствену, инхерентну истину, јер је форма по овом филозофу у самим стварима, а у случају песништва идеја је фабула уметничког дела. Док је Платонова парадигма морална², Аристотел није придавао посебну важност моралним поукама митова и његова начела у основи су формална. Чињенична истина је за Аристотела у другом плану: било да је чињенично истинита или лажна, поезија је увек парадигматски истинита. Ако се испуне закони форме, уметничко дело сазнаје и чулну и парадигматску стварност:

„У Аристотеловој *Поетици*, песничко дело сматра се истинитим уколико његова фабула кореспондира формалним начелима

2 „Није, дакле, довољно да надзор водимо само над песницима и да само њих присиљавамо да своје творевине усклађују са моралом...” (*Држава*, 401, б XII)

каузалне организованости догађаја који улазе у њен састав. Кохерентност фабуле тако постаје тест истинитости песничког дела, али тек након што је задовољен услов кореспонденције. Можемо рећи да је песничко дело истинито ако, и само ако, песничко дело јесте кохерентно организовано.” (Квас, 2011: 17)

Аристотелова интерпретација теорије кореспонденције је у основи језичка. Према Аристотеловом холистичком приступу истина се налази у целини, а не у њеним деловима, а посебно су важни и међусобни односи између исказа: исказ је истинит ако са осталим исказима у систему чини кохерентну целину; односи се не успостављају између субјективног, унутрашњег света мисли исказаног речима и спољашњег објекта, већ између свих истинитих исказа у оквиру неког система – што је већа кохерентност, то је већа и истинитост: „Аристотел истину прво тражи у мислима и исказима мисли (реченицама), па тек онда у објектима којиме те мисли и искази одговарају” (Квас, 2011: 19). Он признаје постојање идеја, али не у издвојеном свету, како их је видео Платон. Уметност по Аристотелу може да оствари особену везу са истином и стварношћу. Поред тога што га пре свега занима да једно уметничко дело има организовану форму, Аристотел уметности приписује и одлике филозофије, тврди да она сама није филозофија, јер се заснива на подражавању, баш као што је и блиска науци, али није наука, већ вештина (*téchne*): „Истина књижевности је *заобилазна* или *меџафоричка*, за разлику од директне и непосредне научне истине” (Квас, 2011: 52). По Аристотелу је истина „поклапање ума и стварности” и налази се „у исказу, у језичкој равни, али и у логичкој” (Квас, 2011: 12). Насупрот томе, Платон је тврдио да „између филозофије и песништва постоји нека стара несугласица” (*Држава*, 607 б VIII).

Нови век, појам фикције и роман као књижевна врста

У најважније разлике између антике и новог века спадају и оне које се тичу сагледавања стварности, за чије су описивање у оба периода коришћени и сасвим особени термини. Тако се у античком концепту *подражавања* поред осталог препознаје и начин на који је човек у старом веку тумачио свет око себе. Међутим, интерпретације

овог термина не само што су се мењале, већ су код филозофа какви су били Платон и Аристотел постајале чак и супротне. Сасвим слично појму подражавања, чија су тумачења кроз антику била и бројна и разнородна, ни термин *фикције*, особен за нови век, није био схватан само на један начин. Ради се о настанку још једне перспективе у сагледавању односа уметности и стварности, чије увођење наравно није унапред искључило веома разноврсна тумачења *фикције* у будућим теоријама у којима су му приписивана различита значења и важност. Утицај религије и хришћанских митова о стварању света на сам настанак и каснија тумачења термина *фикција* не може се запоставити. Следствено томе бројна су била и тумачења истине и њеног односа са уметношћу. Нови век са собом носи велике промене у погледима на уметност и стварност и то не само у односу на антику. Они теоретичари по којима су уметничко дело и стварност јасно раздвојени имали су као упориште Платоново онтолошко схватање песништва. Открићем Аристотелове *Поетике* у добу ренесансе поменути однос добија нова тумачења. Аристотелова теорија кореспонденције утицала је да поједини теоретичари новог века посматрају књижевност са становишта језика, али и холистички, дакле да предност дају целини, а не њеним деловима. Нови век поседује сопствено тумачење односа уметности и истине, а то је модерно схватање књижевности као фикције, према подели насталој у средњем веку на *verum*, *falsum* и *fictio*. За разлику од новог века, „античке поетике не познају истину фикције, већ остају у категоријама чињеничне и парадигматске истине” (Квас, 2011: 6).

Више значајних помака дешава се у доба романтизма, када за истином почиње да се трага и изван стварности. Док је у антици тежиште ипак било у реалности, оно се у новом веку, поготово у доба романтизма, измешта у уметност, у свет имагинације и креативности, али и у аутора самог, особођеног стега правила, конвенција и референтности спољног света. Овакав став романтичара делом је био и реакција на класицистичке идеале и антички поглед на уметност: античко и класицистичко схватање уметности као вештине први пут се доводи у питање управо у доба романтизма, а овакво оспоравање потом све више узима маха. Као једна од најкрупнијих промена у схватању књижевности која се одиграла на прелазу између класицизма

у романтизам јесте и промена тежишта са текста на самог уметника. Још у ренесанси почиње процес развоја стваралачке индивидуалности, који се у романтизму додатно развија. Док је књижевни текст према романтичарима могуће посматрати са становишта истинито-лажно, уметника или аутора тог текста није. Тако романтизам форсира термине као што је имагинација, која је, када је у питању однос истине и књижевности, за класицизам био тешко схватљив јер се класицизам уместо имагинацијом поводио правилима вештине и подражавања. озбиљне промене одигравају се и у историјско-социолошком погледу, јер се тежиште помера са аристократије на грађанску класу, а као крајња последица ових токова јавља се роман. Своје највеће помаке роман је доследно остваривао у исто време када су се дешавали и велики историјски помаци. Дистинктивне одлике антике и новог века испољавале су се не само у поимању стварности и термина којима је она представљана, већ је свако доба имало и себи својствене уметничке форме. Док је за Платона највиши облик уметности била химничка лирика а за Аристотела трагедија, нови век донеће роман као нову форму.

Роман *Пут* К. Макартија

Предмет анализе једног књижевног дела може бити и врста дистанце коју оно остварује у односу на ванкњижевну стварност, посебно у оним случајевима када је та дистанца резултат сасвим конкретне стваралачке интенције писца. Поменута дистанца по природи може бити разноврсна и променљива и да се кроз различито интонирано приповедање разликује од једног до другог књижевног дела. Писац може сâм да оспорава стварност, или да то чини посредством непоузданог приповедача чији је доживљај света намерно под знаком питања. Од свакодневне стварности својим описима разликују се и унутрашњи светови главних јунака, али и описи сећања на прошлост упућују на неку врсту издвојене стварности. Дистанца може бити успостављена и између света главног јунака и стварности коју он само формално настањује. Сасвим издвојен пример су и она књижевна дела која се очигледно заснивају на неисторијској интерпетацији догађаја.

Евокација или одбацивање стварног света у књижевности дакле може бити и пристрасно и идеолошко, а истовремено одређени сегменти стварности каквом је ми видимо могу бити предимензионирани или премештени у други план. Не само што уметност поседује особене и разноврсне погледе на стварност, већ ни уметнику не треба ускратити право да један део стварности фаворизује у односу на други. У том погледу посебно је речита дистанца коју К. Макарти успоставља у роману *Пуџи* јер је она једно од најважнијих особености овог дела.

Удаљавање од стварности поседује сасвим посебан колорит у жанровској књижевности, коју у овом случају, али само номинално, представља и роман *Пуџи* Кормака Макартија. Реч је наиме о редефинисању жанра, а не о његовој афирмацији: пост-апокалипса је за Макартија полазна тачка, премиса, коју он онда надограђује. Жанр пост-апокалипсе не само што се сам по себи алегоричан, већ светови који су у њему приказани поседују снажно упориште у стварности. Сасвим у складу с тим и главни протагонисти романа *Пуџи* се и сами пре алегорије него конкретни ликови. То су отац и син, дакле било који отац и син, који немају имена. Стварност *Пуџија* говори о „нашој” стварности и то чини у пароксизмима, делом и стога што је алегоријска, тако да „њезино значење није видљиво на први поглед а баш то често чини знатан дио њезине ефектности” (Дукат, 1983: 362).

Макарти као полазну тачку често користи жанр и његову референтност, али онда редефинише жанр тако што га удаљава од основних конвенција. Стивен Фрај (S. Frye) назвао је овакав поступак „ревизионизмом жанра” (2013: 110). Па ипак, призори описани у роману *Пуџи* доследно су пост-апокалиптични:

„Град је био углавном спаљен. Ни трага животу. Аутомобили на улици прекривени згрушаним пепелом... и прашином. Окамењени трагови у осушеном глибу. Леш у довратку сув као штављена кожа. Искежен дану... Земља је опљачкана, похарана, опустошена... распарчана и беживотна... Тло је било излокано, изједено, голо...” (Макарти, 2007: 10-12, 182)

То је дакле свет који се распада и изнутра, препун хладноће и безнађа, „у житкој помрчини” (Макарти, 2007: 200) у којој као да се мењају и агрегатна својства стварности. Према Кристоферу Волшу

(Christopher Walsh), „предели које у овом роману затичемо немило-срдни су и безбојни“³ (2009: 260). Тешко би било замислити свет ближи потпуном нестанку. Мајкл Чебон (Michael Chabon) износи сасвим истиниту тврдњу да би „једини запис о свету након катаклизме који би по истинитости, уверљивости и страхотама могао да достигне Макартијев била књига празних страница, бела као пепео“⁴ (2009: 101,102; према Phillips, 2011: 183). За разлику од пост-апокалипсе каквом је виђамо у делима популарне књижевности, где се нови свет представља као скуп крхотина старог, у овом случају света готово да и нема, па се стиче утисак да се не ради само о уништењу једног света, већ о нестанку целокупне стварности:

„На падинама брда стари усеви беживотни и полегли... на милионе рибљих костура пружа се низ обалу све док поглед сеже... Бескрајна слана гробница. Бесмисао. Бесмисао... Кад коначно никога од нас више не буде само ће још смрт бити ту а и њој ће дани бити одбројани.” (2007: 177, 228)

Далеки, фиктивни светови пост-апокалипсе и научне фантастике неретко су подједнако блиски универзалним људским вредностима које су у њима приказане као и она књижевна дела која су настала по узору на неку препознатљиву стварност. Аристотел и сам помиње „задовољство што га осјећамо при опажању сличности у несличном“ (Дукат, 1983: 369). Тако и Макартијев роман *Пуџ* садржи управо овај универзалан мотив борбе за људскост који је безвремен и препознатљив у сваком функционалном окружењу или контексту, па чак и у свету који је до те мере разорен да готово да не постоји. Референтност стварности приказане у овом роману нестаје упоредо са језиком којим је она дефинисана и на коју се односе и говор и мисли протагониста:

„Свет што се срубљује до огољеног језгра разложивих целина. Називи ствари што полако прате ствари саме на путу у заборав. Боје. Називи птица. Јела. На концу називи ствари за које смо

3 "the novel features a relentlessly bleak landscape"

4 "The only true account of the world after a disaster as nearly complete and as searing as the one McCarthy proposes, would be a book of blank pages, white as ash."

веровали да су праве. Колико тога је већ нестало? Свети говор лишен предмета својих и томе и стварности своје... Временом ће згаснути заувек.” (Макарти, 2007: 90)

Према К. Волшу „ово је свет у којем је оспорена чак и моћ говора да прецизно или објективно бележи дешавања“⁵ (2009: 268). Као што се за роман *Пуџ* само на први поглед може рећи да припада пост-апокалипси као поджанру научне фантастике тако се, опет само на први поглед, чини како је реалност какву нам нуди Макарти далеко не само од стварности каквом је ми видимо, већ и од фиктивних светова на које смо навикли или их до сада сретали:

„Прах и пепео бившег света ношени... по ништавилу туробним и пролазним ветровима... Шкрта зора... Тмина немилосрдна. Лажних сунаца слепи суноврат. Црно ништавило универзуме тлачи и дроби.” (Макарти, 2007: 9, 52)

Разлози за уништење света у роману *Пуџ* могу се само наслутити, јер уместо објашњења постоје тек наговештаји. Могуће је да се ради о нуклеарној катаклизми, чија је последица нуклеарна зима: „Сатови су стали у 1.17. Дуго сечиво светлости и онда низ потмулих потреса” (Макарти, 2007: 53). Неупоредиво сликовитије приказана је стварност света десет година након апокалипсе. Катаклизма осликана у овом делу сврстава се у најубедљивије приказе не само уништења, већ дезинтеграције једне стварности у књижевности уопште. Ово је дакле свет који не поседује ни елементарне карактеристике стварности, ни боје, ни покрете, нити трагове људског присуства:

„Кад је све пред њима било претворено у прах и пепео није ни ватре могло бити а ноћи су дуге и мрачне и хладније од свега што их је до тада снашло... Нико не путује овим путем. Нема више друмских разбојника, нема више пљачкаша... Дању прогнано сунце кружи око земље као ожалошћена мајка с фењером.” (Макарти, 2007: 13-15, 32)

Међутим, упркос оваквим описима, он је ипак утемељен у на-

5 ”This is a world where even the power of language to accurately or objectively record things is called into question...”

шем свету, без чије референтности би га било тешко пратити. Тако је на пример Весли Џ. Морган (Wesley G. Morgan) понудио детаљну реконструкцију маршруте протагониста у роману *Пуџ*⁶. Иако овакав приступ свакако представља значајан допринос и подстиче на размишљање, у овом контексту далеко је примеренија тврдња К. Волша да је реч о наративу који: „доводи у питање нашу способност да свет учинимо познатим или безбедним јер су овде и мапе, календари, валуте и писма потпуно застарели, чиме се дестабилизују наша настојања да свет уредимо или прецизно прикажемо“⁷ (Walsh, 2009: 257). Свет пост-апокалипсе симболизује губитак управо тако што нам представља сушту супротност чињеничној стварности чији су најгори аспекти камуфлирани у свету пост-апокалипсе. Стварност је у роману *Пуџ* у великој мери осликана и кроз одсуство атрибута бившег, изгубљеног света. У основи пост-апокалипсе је наравно губитак. Парадигматска истина овог романа је међутим у протагонистима и у њима је треба тражити. Иако је битка за свет изгубљена, битка за људскост није, она се још увек води и наставља се и након завршних догађаја.

Однос фабуле и карактера

С обзиром на то да драма као књижевна врста готово не познаје догађаје сем оних који се дешавају пред публиком, у центру пажње налази се фабула. Роман се разликује од драме и по томе што везаност за фабулу није неопходна. У роману *Пуџ* фабула једва да постоји. Макарти је кроз уништење у пост-апокалипси изместио свет романа *Пуџ* у други план, тако да су простор и време у овом делу од секундарне важности. Због тога парадигматску истину не треба тражити у том свету и недостатку сличности са ванкњижевном стварношћу. С тим у вези К. Квас тврди да добар песник може да заобиђе законе материјалне стварности уколико је унутрашња конзистентност поетског дела сачувана (2011: 146). Овакав поступак

6 Реч је о научном раду под називом *The Route and Roots of The Road*.

7 "... narrative consciousness also challenges our ability to make the world familiar or secure as maps, calendars, currency, and alphabets are all obsolete here, therefore destabilizing our claims to order or accurately represent the world."

не одступа од начина на који се и Аристотел односио према сценским ефектима којима није придавао велику важност:

„Могуће је да се дојам страшног и дирљивог постиже визуелним средствима изведбе, али могуће је опет да призилази из самог склопа догађаја, што је боље и одаје бољег пјесника... фабула треба да је тако састављена да сватко тко слуша о ономе што се догађа у трагедији осјећа и стрепњу и сажалење због њихова исхода.” (*О Пјесничком умијећу*, 1453 b 1-7)

Наравно да треба имати у виду и све разлике између романа и античке драме које се тичу и радње и метода којима се она приказује. Роман не мора нужно да поседује изграђену радњу, као што је то случај са драмом, нити та радња, ако је има, мора да буде приказана истим средствима. Мада би се на први поглед рекло да је недостатак фабуле у Макартијевим романима, па самим тим и у роману *Пуџ*, тачка у којој се овај писац разликује од антике, а посебно од Аристотела који је фабули давао апсолутни приоритет, те разлике ипак нису непремостиве, поготово када се ради о теми овог Макартијевог дела. Роман није намењен јавном извођењу, али нису ни све драме писане са тим циљем, па се у том погледу оне разликују и по форми и по третману сценских ефеката. То је приметио и З. Дукат: „Аристотел... понавља да 'учинак' (дојам, ефект) трагедије не овиси о извођењу на сцени. Чини се да је у његово време већ било драма писаних за читање а не за јавно приказивање” (1983: 147).

Према Аристотелу, „трагедија не може постојати без радње, али може без карактера”, а „фабула је, дакле, темељ... трагичког умијећа, а карактери су на другоме мјесту” (*О Пјесничком Умијећу*, 1450 a 24-25, 37-39). У својим објашњењима уз превод Аристотелове *Поеџике*, З. Дукат овако је прокоментарисао антички став о важности карактера: „... код Грка је интерес за студиј стања свијести или за психолошки развој лика био ријеткост а грчка драма давала је мало прилике за приказивање изузетних, јарко индивидуализираних личности” (1983: 147).

Фабула је у Макартијевим делима у другом плану: уместо тога, у првом плану су карактери, што се не уклапа у Аристотелово виђење фабуле, јер је „у *Поеџици* нагласак не на људима, него на активности, радњи” (Квас, 2011: 65). Међутим, у оним сегментима у

којима се дотиче универзалних тема, фабула романа *Луи* није спорно место у поређењу са антиком. Иако је по среди роман а не трагедија, ово је ипак дело које у себи садржи елементе трагичног. Суочен са несагледивим свирепостима и уништењем који га окружују, отац из романа *Луи* размишља и о томе да ли би имао снаге да убије сина да би га поштедео најгорег. Овакав *ráthos* је и Аристотел сматрао значајним када је „утврдио да ће карактеристична трагичка фабула обрађивати завршено или наумљено убојство блиске особе (блиска сродника)” (Дукат, 1983: 261). З. Дукат је то додатно објаснио на следећи начин:

„... наумљени *ráthos* није ништа мање набијен трагичким потенцијалом (могућношћу изазивања страха и сажаљења) од остварена. Ако је страшни чин приказан тако живо и увјерљиво да нам се чини да је стварно већ извршен а онда је спријечен прије него што је крв потекла, трагички ће ефект бити још чишћи.” (1983: 268)

Наумљени *ráthos* најављује још једно разилажење између романа *Луи* и трагичности какву је Аристотел означио ка примерену, а оно је везано за монструозност призора у овом роману: „он (Аристотел) код опонашања не мисли на визуелни реализам јер се очито не ради само о мимези вањским средствима” (Дукат, 1983: 256). Поменута монструозност је сасвим неоспорна:

„... Људи седе на плочнику као допола спаљене жртве и пуше се у својој одећи. Као неуспешне самоубице неке секте... пожари... и растројено запевање... Врисци убијаних... мртви набијени на колце дуж пута... Угљенисано људско одојче без главе и извађене утробе како црни на ражњу, то је дечак био видео.” (2007: 32, 204).

Наведени описи би, тврди Дукат, по Аристотелу сасвим сигурно били непримерени:

„Поента Аристотелове критике јест у томе да снага трагедије треба да овиси о ономе што се догађа, а не о томе да ми видимо како се то догађа. То што Медеја убија своју децу јест трагично, али приказати то на позорници пред очима публике не би трагичности ништа додало осим 'монструозности'.” (1983: 254)

Осећања у Макартијевом роману не заостају ни по интензитету ни по убедљивости за онима из трагедија о којима је Аристотел говорио, али код Аристотела у центру пажње нису осећања, којима се он бави само узгредно и посредно, већ организација фабуле. Приказани свет пост-апокалипсе доследан је себи и кроз дикцију, јер главни јунаци користе и речи штедљиво, као да су храна или гориво. Аристотел је говорио да „одвише бриљантна дикција скрива карактер и мисли” (*О Пјесничком умијећу*, 1460 b 5). Према Аристотелу, „сажаљење и страх су *télos* (сврха, циљ) трагедије” (Дукат, 1983: 94), тако да „фабула трагедије мора бити опонашање страшних и дирљивих догађаја...” (*О Пјесничком умијећу*, 1452 b 33), с тим да се поменуто опонашање врши кроз поступке ликова, а не нарацијом. Дакле, „карактер је оно што показује какво је нечије одређење у ситуацијама у којима није јасно за шта се неко лице одређење а што одбија” (*О Пјесничком умијећу*, 1450 b 10).

Борба за очување људскости као универзална тема

Књижевно дело може циљано да произведе непрепознатљивост са становишта чулне реалности. Фикционални светови тада нарушавају емпиријске законе стварности, али истовремено откривају део пишчеве идеје и успостављају посреднији и комплекснији однос са истином. Роман *Пуџи* у појединим сегментима неспорно јесте удаљен од стварности каквом је ми видимо, међутим у оним најважнијим он јој је близак: „док је у роману *Пуџи* свет можда стигао до свог краја, он је такође исти као што је одувек био: испуњен смртним опасностима⁸” (Phillips, 2011: 173). Људскост, то јест очување људскости јесте једна од главних тема овог романа. Природа дистанце између света описаног у роману *Пуџи* и ванкњижевне стварности резултат је ауторске интенције. Посматрана са становишта антике, ова дистанца некад се увећава, а некад може и да се премости независно од пишчеве намере. Античка књижевност ретко се бави будућим до-

8 "... while in *The Road* the world may have come to an end, the world is also the same as it ever was: filled with mortal peril..."

гађајима, тако да с те стране будућност, а поготово будућност пост-апокалипсе каква је описана у роману *Пуџ* представља тачку у којој се ова дистанца увећава. Доживљај времена је измењен јер је модерно схватање времена другачије од античког. Она, међутим, може и да се премости путем поменуте теме романа, кроз описе емоција главних јунака, њихових сећања, онога што чини универзално људско искуство које је безвремено:

„... књижевна традиција нам говори да је организованост форме на различитим нивоима језика могуће средство откривања бити језика и света, начин исказивања *вечних шема* и откривања *вечних истина* као што су љубав, смрт, пријатељство, мржња, смисао живота...” (Квас, 2011: 204)

Мотив губитка света у роману *Пуџ* подређен је теми борбе за очување људскости. Иако не за ништа о свету „опљачканих и изнурених градова” у којем „гороломни пожари оставише за собом згариште до згаришта” (Макарти, 2007: 185, 195), дечак из романа *Пуџ* не само што поседује људскост, већ је и њено отелотворење. Тим пре што није имао од кога да је научи – у више наврата пружају нам се докази да чак и отац учи људскост од сина, иако о свету, односно о стварности која је на издисају, зна више од дечака: „Понекад му дете поставља питања о свету што за њега не пребива чак ни у сећању” (Макарти, 2007: 55). Обојица представљају људскост, човечност, једну одраслу и опрезну, какву видимо код оца, и другу помало неискусну и наивну, какву видимо код сина.

Борба за људскост одвија се кроз сусрете двојице протагониста са другим ликовима, али и кроз њихов међусобни однос и поступке. Стога истину пре свега треба тражити у описима и приказима људскости и борбе за њено очување, а не у рушевним пејзажима. Оно што овај роман изазива код читалаца су и стрепња и сажаљење, а то су универзалне људске емоције које су део парадигматске стварности. Жалост сасвим извесне смрти оца која се дешава у завршници овог романа тако постаје чин препознавања који би се остварио чак и онда када би свет у којем та смрт наступа био, ако је то уопште и могуће замислити, и знатно даљи од наше стварности него што је то Макартијева пост-апокалипса. Људскост, љубав, патња

и страх у суштини су универзалне вредности којима је и Аристотел приписивао својства парадигматске истине. Иако је контекст у који је роман смештен далеко од Аристотела, којем ни роман као форма није био познат, то не важи за универзалност тема којима овај роман обилује: „Аристотел сматра да општи, формални принципи одређују начин функционисања стварности... јер неке речи, ако не баш *истина* на првом месту међу њима, немају одговарајући објект у једноставној стварности” (Квас, 2011: 59). Људскост из Макартијевог романа нема еквивалент у појавној стварности јер је израз универзалног у човеку. Као што свет пост-апокалипсе тешко може да се пореди са нашим јер је део чулне стварности и уништен је, тако људскост, као део парадигматске, сложене стварности, опстаје.

Универзалност у овом роману садржана је и у његовој алегоричности. Алегорија представља посебну врсту отклона у односу на појавну, видљиву стварност, са циљем да се та иста стварност, било у целини било у деловима, прикаже другачијим средствима. Аристотел у *Поеџици* каже и ово: „далеко је најважније бити вјешт у стварању метафора... добро стварати метафоре значи запажати оно што је слично.” (1459 а 6-8). Упркос застрашујућем обиму уништења, свет пост-апокалипсе у роману *Пуџи*, колико год он био несвакидашњи или неочекиван, ипак није далеко од чулне стварности, од које га понекад одваја само „слој фарбе”:

„Пролазили су кроз градове што одвраћају људе од уласка порукама нашкрабаним на билбордима. Билборди су били прекречени танким слојевима фарбе да би се могло писати по њима и кроз фарбу је могао да се види бледи палимпсест реклама за робу које више нема... Све како је некад било, само избледело и временом ишибано.” (Макарти, 2007: 4, 129-130)

Наравно да пост-апокалипса романа *Пуџи* није ограничена само на разарање стварности, већ и оних који је настањују:

„Нема више ломача на далеким брдима. Помисли да мора да су сви култови крви прогутали једни друге... Током тих првих година избегли су настањивали путеве увијени у разну одећу. Носили су маске и заштитне наочаре, седели у прњама поред пута налик на пропале авијатичаре... Очи сјајне у дупљама. Безверне љуштуре

људи које се тетурају низ надвожњаке као селице у сипљивој земљи. Крхкост свега коначно разоткривена. Стара и вечна питања разрешена ништавилком и ноћном тмином. Последњи примерак односи собом целу врсту.” (2007: 15, 27-28)

Нестанак једног света приказан је у овом делу упоредо са подједнако експлицитним описима уништења човечанства које је на издисају, баш као и свет у којем га затичемо. Сасвим у складу са представљеном пост-апокалиптичном стварношћу, у Макартијевом *Пуџу* „сви се, наиме, карактери разликују опакошћу односно врлином” (*О Пјесничком умијећу*, 1448 а 1) и препознају се најпре прогоњени, а потом и они који нестају заједно са њима, то јест прогонитељи:

„Очи окружене наслагама чађи и дубоко упале. Као животиња у лобањи што гледа кроз очне дупље... прорачунатост гмизавца у оним хладним и као на уљу очима. Сиви и трули зуби. Лепљиви од људског меса. Онај што од света направи лаж до лажи.” (Макарти, 2007: 64, 77)

Канибализму се прибегава због опстанка, али по цену губитка људскости. Канибали се у цитату који следи приказују као навијене играчке, јер их не покреће људска природа, него неки банални механизам, нешто што не поседује суштину већ аутоматизовано кретање, у чему се препознају обележја гротеске:

„Војска у патикама гази. Носе металне цеви од три стопе пресвучене кожом. Везане ужетом за зглобове. Неке од цеви обавијене ланцима са разним облицима топуза на крају. Прошли су уз звекет, ступајући и њишући се као навијене играчке. Зарасли у браде, дах им се пуши кроз маске... Фаланга иза њих носи копља или ости урешене кићанкама од врпци, дуга сечива израђена од пруга камиона у некој склептаном ковачници на северу... тло благо подрхтава. Иза њих иду кола која вуку упрегнути робови натрпана отетим пленом, а после њих жене, можда њих десетак на броју, неке бремените, и напослетку још додатна свита дечака наложника оскудно одевених на хладноћи и са псећим огрлицама и сви у јарму.” (Макарти, 2007: 93)

Нељудскост описаног света густо је испреплетена са нељудскошћу

његових становника, посебно у сцени у којој главни јунаци откривају подрум у којем се људи држе заточенима у сасвим очигледну сврху:

„Поче да силази низ грубо тесане дрвене степенице. Саже главу и онда кресну упаљач и замахну пламеном у таму као да нуди жртву. Хладноћа и мемла. Нељудски смрад. Дечак га зграби за капут. Видео се део каменог зида. Под од иловаче. Стари душек са тамним мрљама. Пови се и коракну још једном и подиже светло. Збијени уза зид са друге стране голи људи, мушкарци и жене, сви се упиру да се сакрију, штите лице рукама. На душеку лежи човек са ногама одсеченим до кука а патрљци поцрнели и паљени. Смрад је био ужасан.” (Макарти, 2007: 112)

Ако се сведе само на пуко преживљавање, борба за опстанак одржава у животу, али по цену лишавања људскости. Отуд канибали и јесу приказани као аутомати. За разлику од њих, двојица главних јунака преживљавају на сасвим другачији начин.

Главни јунаци

Једно од најважнијих обележја Макартијеве прозе јесте да се ништа не дешава мимо онога што протагонисти виде и чему присуствују, те стога карактеризацији главних ликова у његовим романима припада централно место. Макартијев наративни дискурс је последица личне идеологије: у центру пажње су ликови, док су радња и фикционални свет у којем се она одвија средство карактеризације тих ликова. Стога је и парадигматска истина у овом Макартијевом роману садржана у људскости коју представљају двојица главних протагониста, а не у пост-апокалиптичном свету овог дела. Наиме, гледајући искључиво из перспективе приказане стварности, отац и син наизглед потпуно се уклапају у слику света који нестаје:

„... Пластичне вреће на стопалима одавно су им прогледале и ноге су им мокре и хладне... газе беживотан свет под собом... он све време кашље а дечак га гледа како пљује крв... прљави, одрпани, без наде...” (2007: 107, 281)

Док су с једне стране овакви призори далеко од чињеничне стварности у истој мери у којој је и свет описан у овом роману далек од нашег, с друге стране имамо људскост, која се не види на први поглед. Отац и син се боре да сачувају и своје животе и управо ту људскост, па их је стога тешко разликовати од људи које срећу. Природа људскости је таква да се може „осетити”, иако ју је тешко препознати чулима. Као што се по Платону мудрост не види голим оком, тако се ни људскост главних јунака романа *Пуш* не уочава у њиховом изгледу, јер делују подједнако пропало као и сви други и свет око њих, већ у њиховим поступцима. Главни јунаци боре се да сачувају људскост, иако су споља потпуне руине, поготову отац, који „изгледа као да је из неког логора смрти. Изгладнео, исцрпљен, изнурен од страха” (Макарти, 2007:119). Његова смрт је од самог почетка готово сасвим извесна: „Знао је да се нада тамо где основа за наду нема. Нада се светлу тамо где се свет... смрачује сваког дана... кад би се ноћу пробудио кашљући придигао би се са руком изнад главе упирући се о тмину. Попут човека који се буди у гробу” (Макарти, 2007: 219).

Отац и син су и физички одвојени од других јер су по моралу различити па зато путују сами. Они превладавају стварност на два начина: први је онај дословни, а други је фигуративан и тиче се очувања људскости, односно надвладавања постојеће стварности путем човечности. Отуд отац и син упоредо са преживљавањем ипак путују некуда напоље, изван тог света, колико год таква стварност деловала немогуће.

Између читалаца и протагониста постоји одређена идентификација, а њу је могуће остварити ако се главни јунак по свом статусу или некој другој од особина приближи публици, што јесте случај са романом *Пуш*. Налик јунацима трагедија, и главни протагонисти овог романа изложени су страдањима.

Закључне напомене

Чињенична истина по Аристотелу је ближа наукама каква је историја, коју он није посебно ценио јер је потенцирао разлику између универзалног и појединачног: „Пјесништво, наиме, говори више оно што је опћенито, а повијест оно што је појединачно” (*О Пјесничком*

умијећу, 1451 б 6-7). Макартијев роман близак је и Аристотеловом начелу да се не говори о ономе што се догодило, већ о ономе што се могло догодити: „Радије треба бирати приказивање немогућега а вјеројатног него могућега а невјеројатног” (1460 а 27). Немогућност по Аристотелу може увећати или појачати утисак и убедљивост дела: „ако је приказано нешто немогуће, учињена је погрешка; али исправно је ако се постиже сврха самог пјесничког умијећа” (1460 б 24).

Иако је у одређеном погледу недоречена, завршница романа *Пуџ* не одступа од становишта односа према парадигматској истини и радњи какав је имао Аристотел када је тврдио да „добро састављене фабуле не започињу одакле год и не завршавају се било гдје, него се држе споменутих начела.” (*О Пјесничком умијећу*, 1450 б 34). Борба за очување људскости надживела је нестанак света у којем се одиграва управо стога што јесте трајнија. Крај је уједно и двосмислен и недоречен јер намеравани ефекат није везан за завршетак фабуле: срећан крај или увођење трагичног исхода затворило би једну наративну целину, али тиме би се теми романа истовремено ускратила универзалност јер „пут је универзални симбол живота, кретања жудњи и примамљивости слободе и судбине”⁹ (Laderman, 2002: 2; према Kollin, 2011: 167). Уместо тога, недореченост краја заправо поседује све особености новог почетка.

Литература

- Аристотел. *О Пјесничком умијећу*. Превео Здеслав Дукат. Загреб: Аугуст Цесарец, 1983.
- Квас, К. (2011). *Истина и њојина*. Нови Сад: Академска књига.
- Макарти, К. (2007). *Пуџ*. Превеле Весна Подгорац и Бранислава Јурашин. Београд: БеоБоок.
- Платон. *Држава*. Превели др Албин Вилхар и др Бранко Павловић. Београд: БИГЗ, 2002.
- Chabon, M. (2009). Dark Adventure: On Cormac McCarthy’s *The Road*. *Maps and Legends: reading and Writing across the Borderlands* (pp 95-108). New York: Harper Collins.

9 “the road is ‘a universal symbol of the course of life, the movement of desire, the lure of both freedom and destiny’.”

- Frye, S. (2013). *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. Bakersfield: Cambridge University Press.
- Kollin, S. (2011). "Barren, silent, godless": Ecodisaster and the Post-abundant Landscape in *The Road*. In S. Spurgeon (ed). *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* (pp 157-171). New York: Continuum, 2011.
- Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Morgan, Wesley J. (Autumn 2008). The Route and Roots of *The Road*. *Cormac McCarthy Journal* 6, 39-47.
- Philips, D. (2011). "He ought not have done it": McCarthy and Apocalypse. In S. Spurgeon (ed). *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road* (pp 172-188). New York: Continuum, 2011.
- Walsh, Christopher J. *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*. Knoxville: Newfound Press [digital], 2009.

Miloš S. Arsić

Summary

PARADIGMATIC AND FACTUAL TRUTH IN CORMAC MC CARTHY'S *THE ROAD*

The paper analyses correlations between art and truth and the nature of distance between the two realities in Cormac McCarthy's *The Road*, variations of this relationship in literary forms as well as personal and historical ideologies, without neglecting major features of the author's style. Theoretical introduction offers definitions of the most relevant terms and expressions used for formulating key concepts and a brief review of historical interpretations of the relationship between art and reality, especially Aristotle's definitions of simple and complex truth. The departure from factual truth in *The Road* is being examined simultaneously with departures from conventions of the post-apocalypse as a subgenre of science fiction. The paper is based on two hypotheses, first of which is that the most prominent themes of *The Road* reflect paradigmatic reality in spite of the sharp contrast between the fact and reality of this novel; secondly, that inner consistency of *The Road* undoubtedly produces paradigmatic reality, i.e. the truth

of this novel should not be looked for in the descriptions of the post-apocalypse. After the obliteration of the old world, the truth of *The Road* lies precisely in that which is not conspicuous, while recognizing the universal in the particular. The difference between what is general and individual relates specifically to the preservation of humanity and human experience as a universal theme.

Key words: Cormac McCarthy, paradigmatic and factual truth, Aristotle, Plato, post-apocalypse, fiction