

<https://doi.org/10.18485/analiff.2022.34.1.11>

821.162.3.09-31 Ходрова Д.

У књижевним координатама Данијеле Ходрове

Ивана Н. Кочевски*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Катедра за славистику

Кључне речи:

чешка књижевност
Данијела Ходрова
(Daniela Hodrová)
наративна
саморефлексија
карактеристични
мотиви
циклично време
вечно понављање
поетика пролазности
мртви
генеративна мрежа

Апстракт

У раду се разматрају најважнији кључни појмови који се могу препознати у романима Данијеле Ходрове како би се разумео њен изузетан начин приповедања. Кључни појмови се односе како на приповедни поступак, тако и на различите мотиве који се најчешће користе у њеном књижевном стваралаштву. Проналазимо да је евидентна саморефлексија приповедача у делу део образовања такозване „генеративне мреже“ тумачене као процес у коме настаје фиктивни свет, текст-свет. Генеративна мрежа се може поистоветити са семантичким гестом Мукаржовског – процесом стварања смисла. Милан Јанкович каже да је управо „форма“ најсубјективнији садржај уметничког дела, у чијем светлу се може тумачити поменута саморефлексија Ходрове. Осим тога, кључни појмови прозе Ходрове су и фреквентно кориштени мотиви тумачени са структуралистичког становишта Томашевског, Мукаржовског, Долежела и саме Ходрове. То су, на пример, циклочно протицање времена, вечно враћање истог, реинкарнација, дискурс смрти. Сви заједно образују дистинктивну поетику пролазности. (примљено: 13. децембра 2021; прихваћено: 3. фебруара 2022)

1. Увод

Књижевни почеци Данијеле Ходрове (Daniela Hodrová, 1946) су великим делом инспирисани историјом и конкретним догађајима који су се одиграли у Чешкој, пре свега у Прагу, њеном родном граду. О томе читамо у белетристичког прози, коју сачињава трилогија романа под називом *Мучни град* (*Trýznivé město*)¹ којом списатељица започиње своје књижевно стваралаштво. Међутим, у каснијим делима средиште приповедачке пажње све више ће заузимати лична реминисценција ауторке, субјективна размишљања о личним искуствима, о познаницима, као и о члановима породице, о прочитаној богатој литератури у вези са којом се отварају интертекстуалне мреже, о уметничким делима, али и о властитом стваралаштву. Након написаних девет романа и неколико књига есеја којима се допуњује поетска и књижевна мисао Ходрове², конкретно издвојеним кључним појмовима и синтагмама могли бисмо да у нацрту представимо књижевностваралачки програм ове чешке књижевнице, иако то ни у ком случају не може бити потпун и исцрпан приказ богатства поетике њених романа.

Заправо, кроз препознавање карактеристика белетристичке прозе у вези са специфичностима нарације (који могу да се доведу у везу са читавим низом поступака као што су књижевни палимпсест, архетип ткања, ширење текста попут живог ткива, коришћење алузија, паралела, разликовања јин и јанг текста, аутостилизације, интертекстуалности, мешање временских перспектива и сл.) и конкретно препознатим мотивима и темама којима се ауторка стално враћа (као што су митопоетика града, урбани простор, национална историја, меланхолија, сан у служби личних преиспитивања и демистификације постојеће стварности, циклично протицање времена, мит о вечном повратку, смрт, мртви, реинкарнација, светска књижевност, уметност), читалац се проналази у прецизно уцртаним и добро промишљеним координатама књижевноуметничког стваралаштва Ходрове.

1 Ова трилогија, први пут објављена 1999. године садржи романи који су претходно били засебно објављени у годинама након Плишане револуције (1989). То су романи *У оба вида* (*Podoboří*, 1991), *Лутке* (*Kukly. Živé obrazy*, 1991) и *Тема* (*Théma*, 1991).

2 Из богатог теоријског стваралаштва Ходрове, које би захтевало засебан истраживачки приступ и анализу, споменућемо само нека дела која смо и ми користили у овој анализи, а која употпуњују њену књижевну и аналитичку мисао. У питању су дела: *Тражење романа* (*Hledání románu*, 1989) које се бави историјском и жанровском проблематиком романа, потом *...на ивици хаоса. Поетика књижевног дела 20. века (...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*, 2001), књига која систематски и исцрпно тумачи поједине елементе и компоненте књижевног дела, почев од графичког уређења текста, анализе мотива, композиције, ликова, до поетике сјжеа и нарације на примерима стотине дела светске књижевности, затим књига *Осећајни град* (*Cítlivé město*, 2006), која представља избор есеја из митопоетике града у којима се град тумачи у мрежи текстова, при чему се простор града чита и тумачи у контексту метафизичког и архетипског доживљавања света, и *Похвала умотавању* (*Chvála schoulení*, 2011) садржи есеје из области поетике пролазности, узалудности, бави се питањима о духовним хоризонтима и егзистенцијалистичким проблемима савременог човека.

2. Кључни појмови белетристичке прозе Данијеле Ходрове

У раду говоримо о кључним појмовима у два случаја: када је у питању наративни концепт (о коме ће бити речи у вези са саморефлексијом и аутостилизијом ауторке и њеним присуством у тексту романа), и када је реч о мотивима, тумаченим са структуралистичког становишта Томашевског, Мукаржовског, Краусове, и саме Ходрове. Издвајањем и анализом кључних појмова желимо да се осврнемо и на „семантички гест“ књижевнице, који се по тумачењу Милана Јанковича може довести у везу са „принципом организације значењске грађе дела“ (Јанковић, 1965: 319)³.

Андре Жол (André Jolles) се не жури да употреби израз *мотиви* како би именовао творевине које он пре свега именује као јединице збивања, обухваћене језиком. Жол пре свега каже:

Повијест књижевности, гдје се дотиче ових ствари а да их потпуно не разумијева, обичава у некој нејасној терминологији говорити о „мотивима“. Она међутим такођер обичава да под тим мисли повијесно пронађене датости грађе или пак ма којим комплексом умјетнине „преобликовану“ грађу. Мотив је опасна ријеч. Мотив нам још најприје значи покретачки или опредјељујући узрок, нешто што ослобађа нешто друго. У посљедњему смислу ријеч би се за нужду и овдје могла употријебити. (Jolles, 1978: 36)

По Ходровој, мотив је нарочит начин кориштења речи, реченице, слике – начин да се означава његова унутрашња веза са приповешћу и смислом дела, на пример посредством понављања, смештањем у средиште дела, некада графичким истицањем и слично. „У том значењу би уместо термина мотив [...] било могуће послужити се Жоловим термином ’језички гест’“ (Hodrová, 2001: 721–722). У теорији мотива се сусрећемо са двоструким схватањем мотива, јер не постоји једнозначност њиховог одређења, што може да представља велике препреке у њиховом препознавању. Наиме, мотив може да буде сваки елемент који се у тексту понавља, али може се рећи да мотив могу бити и остали елементи, било вербални или невербални који образују саставни део текста. Ослањајући се на Томашевског, Краусова подсећа да је мотив, једнако као и тема, део књижевног дела, али „који више не може да се разложи на ситније елементе“ (Krausová, 1984: 33). Ту је, дакле, акценат на неразградивости и компактности. Према Томашевском је тако мотив најмања тематска компонента, најмањи значењски потпуни сегмент који се тематски везује за дело, те њихова укупност у логичкој узрочно-временској линији саображава фабулу – или јединствен систем догађаја који један из другог проистичу (Томашевски, 1972: 197, 199). Слична дефиниција се проналази и код Мукаржовског, али која проистиче из контекста тумачења теме. Наиме, појам теме се обично користи

3 Овај и остали цитати у раду дати су у преводу ауторке рада.

у вези са „тематским планом“ или „тематском грађом дела“. Код Мукаржовског је тематски план, поред звучног и значењског, један од три основна плана уметничког дела; притом, тематска страна нема у делу посебно место, већ је са осталим елементима равноправна и протиче кроз дело упоредо са њима, не потчињавајући их себи. Мукаржовски каже да је:

[...] мотив најједноставнија компонента до које стижемо постепеним разлагањем теме (‘садржаја’) дела. Када бисмо желели да наставимо са разлагањем још даље унутар граница мотива, дошли бисмо до елемената који нису тематских карактеристика, већ језичких, односно до синтагми и појединих речи као значењских јединица. Стога ћемо дозволити и другачију дефиницију мотива, овог пута синтетичку, изложену са семантичког становишта: мотив је значењска јединица, директно виша од речи и синтагме. (Мукађовскý, 1948: 151)

Позивамо се на наведена значења мотива из разлога што су она путоказ у препознавању и представљању кључних појмова којима желимо да образложимо књижевне координате Ходрове, а које пре свега доводимо у везу са специфичним начином приповедања који описујемо, позајмљујући термин од саме књижевнице, као „архетип ткања“ у коме преовладава или често упливава аутостилизација као карактеристични поступак значењске организације књижевне грађе (што се може довести у везу са семантичким гестом); и коначно са изабраним мотивима које смо у овом раду изабрали да представимо, а који се односе на циклично протицање времена, вечно враћање истог, реинкарнацију, поетику пролазности и мртве.

Посебно издвојене мотиве у прози Ходрове могли бисмо препознати и опитати према подели Томашевског, коју Лубомир Долежел допуњује својим тумачењем. Он подсећа да „[п]рема семантичкој концепцији Бориса Томашевског, термин *мотив* означава елементарну и недељиву јединицу тематског материјала. Томашевски уочава повезаност мотива и реченице“ (Doležel, 2008: 45). Међутим, основну поделу мотива Томашевског на статичне и динамичне Долежел проширује објашњењем да је мотив дефинисан на три нивоа, односно да је његова логичка структура пропозиционална форма која се састоји од предиката и барем једног аргумента. С тим у вези, у наставку додаје да ова логичка структура фиксира синтаксу мотива, одвајајући их од других врста тематског материјала, чиме се формализује претпоставка Бориса Томашевског да мотиви имају структуру реченица (Doležel, 2008: 45). Ова констатација је директно примењива на оно што и ми издвајамо из књижевног корпуса Ходрове, а то су: циклично протицање времена, вечно враћање истог и реинкарнација. Њихова типологија је лако одређива по ономе шта Долежел каже да је „за типологију мотива, довољна семантички интерпретирана предикација“, која је лако препознатљива у екстензионалној структури наведених мотива у вези са којима препознајемо динамичке мотиве; док, с друге стране, пролазност и мртве описујемо појмом статичних мотива у погледу на изостанак поменуте предикације.

3. Архетип ткања / аутостилизиација у лик арахне

Иако Ходрова јасно ставља до знања да никада у белетристичкој прози практично не проверава становишта представљена у теорији о којој пише, одређене сличности и аналогije постоје, нарочито када је у питању наративни модел којим су исприповедани њени романи. У теоријској књизи *Осећајни град* (*Citlivé město*, 2006) истраживачка пажња је концентрисана на просторност урбане средине, при чему се град сагледава као „живљено“ тело које има менталну и осећајну страну, своје свесно и несвесно Биће. Управо овако посматран, град по Ходровој може да се чита као било који текст, јер располаже властитим семиотичким системима којима читалац треба да овлада, дешифрујући тајни код којим су они исписани. У ту сврху ауторка користи нарочиту терминологију, позајмљену из источњачке филозофије, коју она објашњава на следећи начин:

Осећајност за опажање аналогija и плетење текста помоћу асоцијација је карактеристична, чини ми се, за „женски“ начин писања. Не мислим тиме на текстове које су писале жене, иако међу њиховим писцима можда жене превладавају, и стога ћу радије користити назив јин писање, јин текст. На начин на који се принципи јин и јанг допуњују у људском телу, и у Телу града, ови принципи и особености се допуњују такође и у књижевном тексту, и једнако као у телу и Тексту града, и у књижевном тексту по правилу један преовладава. (Hodrová, 2006: 80)

Она даље објашњава да је за јин текст типична фрагментарност, као и ткање и плетење који се у извесној мери посматрају као телесна функција, док се у јанг тексту спроводи хијерархија целине и делова, онога шта је главно у односу на оно шта је споредно, као и усмереност правца кретања унапред. За разлику од тога, за јин текст је карактеристично да изостаје разлика између мале и велике површине, те да један део може да садржи елементе целине и да говори о тој целини.

Истовремено, у погледу на приповедача, Ходрова објашњава да је „типичан лик јанг текста – пешак, а његов основни покрет је ход – пут унапред, док у позадини јин текста седи – ткаља, те се њен пут реализује у виду ткања – писања, приповедања, плетења и расплитања чворева, упредања и парања, из чега настаје њен пут и испит кроз лавиринт“ (Hodrová, 2006: 82). Подсетимо се да и Мукаржовски објашњава да уметничка форма има два основна знака: истовремено је деформација и организација. Деформација проузрокована уметничком формом зависи од упадљивог, чак насилног нарушавања првобитне форме материјала. Зато, на пример, језик уметничког дела открива сваки пут црту новине, односно необичности, која свој извор има у извесном померању свих његових елемената у погледу на нормалну структуру саопштавајућег говора (Mukařovský, 1948: 11).

На наратив настао на овакав начин Ходрова логично надовезује описну терминологију којом такав наратив именује. У првом случају говори о тексту-то-

ку, који још назива „хераклитовски текст“, док је другу врсту наратива назвала текст-тканина или „арахне“, у вези са чиме препознајемо две древне људске делатности – орање и ткање. Пример овога о чему Ходрова теоријски размишља налазимо у одломку романа *Tema (Théta)*, 1992):

Ономад сам обилазила оца свакодневно, увек око пола пет. Некада ми је успевало да се неприметно провучем поред портирнице, где је седела старица у белом плашту. Плела је. Сваки мој пролаз кроз капију у Кубеликовој улици већином није прошао без отегнутог објашњавања, мољакања, милоште. Једном сам од старице морала да побегнем, још на степеништу је до мене допирала њена вриска. Петнаестог октобра сам ишла у болницу у исто време као и обично / у тами Арахне тка свилу. / Журила сам / у стрепњи влакна свиле.../ јер сам оцу носила три пржена јајета... Трчала сам кроз Милешовску улицу / тка у тами – папе тап, папе тап / прешла преко Ондшичехове улице / у стрепњи влакна – *ni rat davesoso* / журила даље низ Фибихову (улице су у овом крају именоване по музичарима), око пустог парка са пањевима дрвећа (некада се ту налазило јеврејско гробље, од њега су оставили само најстарији део и болницу за оболеле од куге, данас је ту смештено удружење Штуко). Ту је у јесен још јурцао наш пас Розина Себранец, али убрзо након очеве смрти, на месту парка су ископали огромну рупу из које је неко време штрчао смртно бели стуб телевизијског торња (Карел Милота га је назвао смрдљиви стршак – *Fallus impudicus*). Скренула сам код телефонске централе / плела је свилу – или *di baro pharipen*, / у њој су светлуцала црвена светла, у Кубеликову улицу. Код портирнице сам брзо навукла крпене назувице, тамно плаве. Арахне ме тада није зауставила, на моје чуђење на мене није ни погледала од плетива. (Hodrová, 2017: 422–423)

У наведеном одломку препознајемо неколико важних елемената својствених приповедном поступку Ходрове; најпре се уочава приповедање-ткање, што је карактеристично за јин-текст, у виду два паралелна текста који се изменично преплићу. Унутар два текста препознају се мотиви везани за аутобиографске податке ауторке (болест оца, спомињање имена првог супруга, књижевника Карела Милоте), чиме се постиже ефекат саморефлексије и аутостилизиције у тексту. Наратив се потом проширује непрестаним уметањем нових информација у виду парентеза, у вези са којим се текст заправо проширује и израста, како књижевница каже, попут „болесног ткива“⁴. Ту су потом мотиви града – које препознајемо у набрајању назива конкретних улица, чиме се лоцира кретање јунакиње, потом у субјективном перципирању простора у вези са преображавањем парка у место на коме ће стајати телевизијски торањ; потом у

4 Ходрова заправо каже: „Текст је ‘бујајуће ткиво’; јер је текст романа ткиво, можда ткиво тумора“. У оригиналу: „Text je ‘bující tkáň’; neboť text románu je tkáň, možná tkáň nádorová“ (Hodrová, 2006: 105).

навођењу историјских података да се одређен простор града користио у различите сврхе, у вези са чиме настаје и његов палимпсест.

Други део текста, који се упреда са оним који му претходи, исприповеданим у форми слободног тока мисли и реминисценције, односи се на митску личност Арахне којом се алудира на испредање мреже. Истовремено је приметно играње речима које се појављује у паралелном тексту, и ономотопејско подражавање којим се појачава звуковна страна текста. Управо у теорији Ходрове ми сазнајемо да она приликом писања, схваћеног било свесно или несвесно као ткање, истиче моменте понављања, паралелизма, варијације, аналогije, асоцијације, звуковних, али и мисаоних рима, као и синхронije. О томе сама књижевница каже:

Одавно ме узбуђује повезаност текста са актом испредања и ткања, дакле оним актом којим, на пример, текст романа настаје. Тај акт, у коме се уместо покрета ка средишту или истовремено с њим, реализује покрет тамо и овамо, напред и назад, а такође и кружење, посматрам као микрокосмичку аналогију космогонијског макрокосмичког покрета. (Hodrová, 2004: 540)

Мотив Арахне ће се у тексту овог, трећег по реду романа Ходрове, поновити још неколико пута. Уколико се ти издвојени делови континуирано читају, уочава се следеће: најпре, да се са Арахне сусреће нараторка приповести, затим јунакиња Елишка Беранкова са којом се нараторка потом поистовећује и стапа у једну личност, да би на крају дошло до потпуне идентификације нараторке са самом Арахне – Оном која испреда мрежу фиктивног света приповести. Ходрова, притом, подсећа да говоримо о мрежи у двојаким смислу: са једне стране је ту мрежа као инструмент уз чију помоћ читамо текст, јер у тексту препознајемо различите мрежасте структуре – то је такозвана „интерпретацијска мрежа“⁵, док с друге стране постоји „генеративна мрежа“⁶ којом настаје управо – фиктивни свет пред читаоцем (Hodrová, 2004: 540).

Сједињавање нараторке, Елишке Беранкове и Арахне у једну личност пратимо у издвојеним деловима текста:

Други дан када сам за оца однела одело у болницу, преузела га је Арахне која, како сам схватила, није била само портирка, већ је уз то припремала мртве за ковчег / кокон своје биће чува, испушта влакно ткаље. (Hodrová, 1992: 16)

Елишка поново жури (по који пут већ) кроз Шлеску улицу у Виноградско позориште. Пролази брзо поред портирнице и Арахне која плете (та

5 У оригиналу: „sít interpretáční“.

6 У оригиналу: „sít generativní“.

старица чува све капије у овом роману), жури кроз нагибљен пролаз око сцене. У коси већ осећа лахор, преко лица је ошине црни шал. Иде готово наслепо, јер сцену не преплављује светло рефлектора као иначе. Познаје то место пак одлично, где стоји хотел Costa Verde, у њему су оца сместили пар дана пре смрти. Само јој овог пута изгледа чудно да је уоколо таква тишина. Зар још није почела представа? И ту одједном схвати: стигла је касно, представа се већ завршила. Оиграли су је без ње, можда је на њеном месту седео неко други... Али то значи да више не може да интервенише у представи, не може да измени њен крај. Зар није управо у томе почивала њена мисија? (Hodrová, 1992: 109)

Песник је довршио песму, умире. Смрт настаје само у представи, отац још живи, након представе ће ме чекати испред портирнице, Арахне ми се чак и насмеје. (Hodrová, 1992: 129)

У роман непрестано улазе нове личности. Мој текст се шири као ткиво, проистиче из мене влакно речи из кога ја, полуслепа Арахне, снимам тканину приповести. (Hodrová, 1992: 183)

У одломцима везаним за митску личност Арахне, најуочљивије је померање приповедачке перспективе, јер се оно најпре представља у првом лицу („када сам за оца однела“), потом прелази у треће лице („Елишка поново жури“), да би се наратија поново вратила у прво лице („након представе ће ме чекати“), и коначно довршила апсолутним поистовећивањем са Оном која тка текст романа („ја, полуслепа Арахне, снимам тканину приповести“). У студији под називом „Текст града као мрежа и поље“ („Text města jako síť a pole“) Ходрова објашњава феномен личности „ткаље“ када каже да – ткаља тка не само према познатој, видљивој мустри (што се односи на свесну интертекстуалност), већ и према мустри коју не познаје, или коју једва да предосећа (овде се креће по терену несвесне интертекстуалности), где се најпре мисли на оне аналогije које ће читаоцима тек бити видљиве и јасне, али које по списатељици нису биле намерне. „Намерно говорим о ткаљи, јер је управо у женским текстовима акт ткања веома значајан, и ти текстови се лакше надовезују на контакт са несвесним града, него мушки текстови“ (Hodrová, 2004: 544).

Поистовећивање гласа нараторке са личностима романа присутан је како у цитираном роману *Тета* (*Théta*), тако и у романима *Комедија* (*Komedie*, 2003), *Призивање* (*Vyvolávání*, 2010), *Завојите реченице* (*Točité věty*, 2015) и *Та блискост* (*Ta blízkost*, 2019). У овом приповедном поступку препознајемо, као што смо напоменули, саморефлексију ауторке у тексту романа, чиме се постиже и његова антиилузивност. Хелена Коскова нас подсећа да је „*Тета* најличнији и најапстрактнији део трилогије“ (Kosková, 1999: 13) *Мучни град* (*Trýznivé město*),

и да на примеру овог романа пратимо „саморефлексивни метароман“⁷ (Kosková, 1999: 13), чијим текстом се објашњава сâм настанак текста. Ово је нарочито уочљиво у следећим реченицама:

Ја сам Елишка Беранкова, и истовремено сам она која њу посматра (Hodrová, 2017: 426)

Сваки пут морам да начиним нешто дужи корак како се не бих заувек уздигла у свет романа. Роман би ме тако носио без моје воље. (Hodrová, 2017: 427)

Јасно ми је да је то била намера, сакрити се иза Елишке Беранкове, као што сам се пре тога сакрила иза Софије Сислове а пре тога иза Алице Давидовичове а такође и иза Дивиша Паскала. Једноставно, стално морам да се зачаурујем у роману, и да се у њему скривам од света. (Hodrová, 2017: 434)

Док Елишка Беранкова израђује библиографију у Институту за чешку и светску књижевност, прелистава часописе и књиге, исписује картончиће својим ситним словима, и на остале картончиће онда куцка полако и пажљиво исти текст, ја се у истом институту занимам за теорију романа. Највероватније је читаоцу јасно на који начин ме тај позив одређује и обавезује, схвата колико тешко мора бити оном ко овај жанр теоријски рефлектује, да уђе кроз капију романа и да се наизменично креће унутар и изван ње, можда ће се показати да нисам дорасла том задатку. Да ли би га Елишка Беранкова савладала боље? (Hodrová, 2017: 435)

Владимир Трпка (Vladimír Trpka) сматра да, као аутотематски роман, „*Тета* такође анализира и своју властиту интерпретацију“, односно укључује и оно што би могло да се значи као „парадокс читања унутар текста, пригодно и као парадокс текста који садржи властиту критику и властиту интерпретацију“ (Трпка, 2016: 89). Осим тога, саморефлексивни роман брише границе између књижевног и критичког дискурса и нуди веома тачна тумачења своје властите поетике, али то не значи да се смисао текста тиме објашњава и исцрпљује. Осим тога, Трпка у наставку износи занимљиво запажање да у саморефлексивним пасажима говора налазимо напетост између два становишта која нараторка заузима према тексту романа. „Она се истовремено стилизује као ауторка која пише књижевни текст, и као списатељица која призива ликове у свој роман; једнако и као лик који нема роман у својим рукама, већ јој он бежи и одвија се неовисно од ње“ (Трпка, 2016: 93).

7 У оригиналу: „autoreflexivní metaromán“.

Сличан поступак самоидентификације ауторке са јунацима романа примењан је и у роману *Призивање* (*Vyvolávání*). Занимљиво је да се већ у том тексту антиципира експеримент са синтаксом реченице која ће постајати све дужа, уметањем стално нових дигресија и парентеза које ће кулминирати у роману *Завојите реченице* (*Točité věty*). У роману *Призивање* на самом почетку приповедања наилазимо на мотив недовршеног, цикличног романа који удисањем и издисањем, савијањем и одмотавањем, подсећа на живо ткиво. Осим тога, ауторка на истом месту говори и о својој повезаности са Алице Давидовичовом – јунакињом свог првог романа *У оба вида* (*Podobojí*, 1991), у вези са чиме започиње један у низу мотива и приповедачких поступака у којима се може препознати аутостилизиција.

[...] већ је био савијен цео свет, који је од тог тренутка почео да се одмотава и од тог часа, ако не од почетка, почео у себе поново да се умотава, мој бескрајни роман који се шири као ткиво, али не само роман, читав мој живот, који је од рођења био са животом те осамнаестогодишње Јеврејке која је скочила са прозора моје будуће дечије собе, тајанствено спојен [...] (Hodrová, 2010: 5)

Нешто слично читамо и у тексту романа *Завојите реченице* (*Točité věty*):

Сваки пут с бојазношћу поново седам за писаћи сто, никада не знам да ли ћу током писања коленима ударити о оштре ивице као Франц Кафка када се током писања узнемирио. (Hodrová, 2015: 35)

У оба вида (*Podobojí*) сам писала у време када је отац поподне, око четири, одлазио на два пива у оближњу таверну код Бжезинових, пола два је било време након ког бих обично написала једно кратко поглавље. Када сам пак писала *Лутке* (*Kukly*) касније то није могло да буде јер отац више није био жив, рукопис *Лутака* је остао рашчитан на парапету изнад његовог кауча, на читање више није могао да се концентрише, све се у његовом телу спремао на велики прелаз и промену, мој режим писања се променио, некада сам писала и пре подне, након што отац попије слаб чај из шоље коју до сада чувам, ону другу из које је пио млеко у Кубеликовој улици сам разбила у *Призивању*, а онда и у стварности. (Hodrová, 2015: 81)

Нема сумње да се у приповедном току романа чује ауторкијални глас нараторке која час говори у првом лицу (када говори о себи), час прелази на треће лице (када говори о Елишки Беранковој). Реферишући о властитом тексту као о тексту романа који настаје пред читаоцем, Ходрова постиже ефекат антиилузивности, чиме алудира на референтни свет подразумеваног читаоца и заправо креира роман-стварности насупрот роману-фикцији. Јиржи Котен

(Jiří Koten) констатује да је „за антиилузивни роман карактеристичан изразит, ’гласан’ приповедач који приповедање о ком реферише допуњује опсежним коментаром, и често се представља као свемогући аутор фиктивног дела“ (Koten, 2016: 73). Коначно и Мартин Ришави (Martin Ryšavý) налази да „у моменту када сама ауторка постаје лик романа, а лик о себи говори као о ауторки, настаје двострука илузија: читалац има осећај да одржава одстојање од радње, али већ је подлегао илузији, јер управо та игра са саморефлексијом у различитим нивоима структуре романа, јесте радња по себи која гута читаоца пре него што то он схвати“ (Ryšavý, 1993: 18). Коначно, и Ходрова налази да је све више примењивани ауторски стил у књижевном делу заправо у вези са саморефлексијом романа у погледу на елементе антиромана и антиилузивности, као и са истицањем ауторства (Hodrová, 1989: 77).

Налазимо да је ауторефлексија у приповедном току романа Ходрове кохезивни елемент некад наоко несродних приповедних сегмената, будући да их једино приповедачки субјект довољно познаје да о њима извештава. Сва фрагментарна приповедања доводе се у везу са говором у првом лицу које субјект започиње и интенционално прекида не довршивши приповедни ток, у вези са чиме приповест остаје елиптична, док се сам субјект расипа у полиперспективизму и просторним односима. Управо од саме књижевнице сазнајемо да амбиција „ткача“ или „ткаље“ (Арахне) није да образује линеарну, већ пре свега просторну творевину. У то се уверевамо када у тексту романа *Завојите реченице* (*Točité věty*) препознамо глас приповедајућег субјекта који повезује сва дела књижевнице у једну генеративну мрежу. Управо се кроз генеративну мрежу објашњава сам начин и процес настанка књижевног текста, текста-света; и то је управо семантички гест о коме је говорио Мукаржовски, а који Милан Јанкович тумачи као „принцип организације значењске грађе дела“⁸, односно да се специфичност овог појма схвата као „динамичко јединство смисла које одређује функцију и значење сваког појединог елемента и сваке најмање јединице дела“ (Jančovič, 1965: 319–320).

Недуго после оног догађаја почела сам да пишем *Реченице* (*Točité věty*), а како су се реченице рећале једна за другом, пре ће бити рећале једна на другу, потапале су се у мрежу аналогија која се непрестано ширила и згушњавала, јер се та мрежа не шири само унапред и не надима у страну, већ се развија и у дубину, обухвата у себе *Призивање* (*Vyvolávání*) и *Комедију* (*Komedie*) а сеже још и дубље до *Теме* (*Théta*), *Лутака* (*Kukly*) и *У оба вида* (*Podobojí*) што је било на самом почетку, сви романи, иако сам их писала у распону више од тридесет година, за мене се дешавају истовремено и управо сада, у *Реченицама* (*Točité věty*) су истовремено присутни, једнако као што су и *Реченице* (*Točité věty*), до сада ненаписане, већ биле присутне у њима, предсказане и наговештене у неким

8 У оригиналу: „organizující princip významové výstavby díla“.

структурама, реченицама, ритмовима, напону, уролане у мотивима који чекају на своје развијање, у дремајућим везама које чекају на своје буђење, реченице су почеле да се сурвавају као водопади на Хуптиховој слици децембра и да избацују старе приповести и значења, да их преплићу тим каснијим, але и тим новијим, и тамо и овде, овде и тамо се наизменично отварају врата приповести, стално су заједно присутни сви. (Hodrová, 2015: 234)

Било да су у питању засебни мотиви или наративни поступци које књижевница користи у романима (као што су игра речима, етимологијом, рефлексивна речи, понављање у виду паралелизама, саморефлексивна), сви заједно учествују у образовању генеративне мреже; односно, у њима препознајемо нарочит поступак приповедања и специфичан језик књижевног дела, који не представљају самосврховиту игру књижевника, већ, како каже Мукаржовски, уколико на ове елементе гледамо као „на средства за изражавање стварности и уметничког односа према њој, открићемо сједињујући принцип индивидуалног уметничког стила“ (Mukařovský, 1958: 255).

4. Циклично протицање времена / вечно враћање истог / реинкарнација

Осим наглашеног интересовања за историју и симболику града као урбаног простора, занимљив је и концепт времена на који наилазимо у романима Ходрове. Нарочито перципирање и доживљавање времена, које књижевница назива „митолошким“, у тесној је повезаности и са њеним специфичним начином приповедања у коме изостаје епска приповест и линеарно слагање догађаја. Наместо тога, у романима препознајемо циклично протицање времена, неминовну и неумољиву пролазност свега, вечно враћање истог, што Ходрова успева да вешто дочара наративом који је испрекидан, искидан, фрагментаран. У студији Ларса Бергстром (Lars Bergström) „Смрт и вечно враћање“ (“Death and eternal recurrence”) каже се да је „за традиционалног човека време било циклично у смислу да се живот састоји од понављања и архетипова“ (Bergström, 2013: 167). О тумачењу цикличног времена слично читамо и код Томаса Фукса (Thomas Fuchs) у студији „Цикличан однос тела и његов однос према линеарном времену“ (“The Cyclical Time of the Body and its Relation to Linear Time”), када Фукс проналази да „се линеарно, хомогено време, издвојено из конкретних процеса, не показује у природном свету као унапред дато људима – ми овде иницијално сусрећемо само циклично, понављајуће или финализирајуће процесе. Пре ће бити да је линеарни концепт времена први пут био осмишљен у културном свету који је обликовао човек, а онда пренесен на космичке процесе“ (Fuchs, 2018: 48).

Хелена Коскова на тему временско-просторних односа романа Ходрове додаје да су темељно порушене границе између фантазије и стварности, између света живих и мртвих, између времена људског живота и космичког времена, између духа и материје, између знака и означеног, између историје и мита.

Сећање града и судбине његових становника се прожимају са сећањем историје европског романа, мотиви митова и бајки са библијским мотивима, а код и поступци „романа стварности“ са кодом и поступцима „романа фикције“ (Kosková, 1999: 13). Изворе оваквог представљања времена у књижевним делима Ходрове Алеш Хаман доводи у везу са отпором против утрнулог стања друштва, непокретности коју је представљала ситуација током седамдесетих и осамдесетих година у Чехословачкој (Hamaп, 2016: 18).

Објашњење начина доживљавања времена у романима Ходрове је у блиској вези са темом и мотивима смрти. Она каже да су Индоевропљани, у неку руку, време преценили тиме што су у њему почели да разликују три фазе којима су дали граматички облик садашњег, прошлог и будућег времена; њена процена је да се то десило у оквиру рационалног, „научног“ дискурса који је започео лагано да превладава у односу на митско мишљење и митски „дискурс“ у коме се времена нису разликовала. Но, без обзира на овакав концепт тумачења времена, књижевница објашњава да је начин на који може и треба да се савлада дуалност пролазност/вечност садржан у концепту другачијег проживљавања и разумевања времена. По њеном мишљењу,

[...] човек би требало да сведе борбу са пролазношћу као проживљавања сукцесивног времена, које је управљено од рођења ка смрти једносмерно, и да се окрене од њега ка оном унутрашњем, проживљеном времену које садржи као нарочито и нераздвојно јединство прошлост и садашњост, или друкчије речено, мора да покуша да уђе у време које господари у сећању, сањању и медитацији: тамо се, наиме, свуда иступа из једносмерног времена. (Hodrová, 2011a: 108)

Кратку илустрацију тог једносмерног времена са наговештајем могућности промене субјекта, читамо у издвојеном цитату:

[...] само смо на моменат из њеног баштенског дела посматрали доле на мутну Бероунку, Бохунка ову хераклитовску реку није видела, само је удисала њен воњ, опажала њену садашњост и прошлост, шта смо били јуче, то нисмо данас, а шта смо данас то нећемо бити сутра, можда ћемо се променити у птице или у дрвеће, или ћемо постати речи написане или одштампане на папиру док боја не избледи, а папир се не распадне, или ћемо се променити у глас који ће слушати, уколико нам га остави судбина. (Hodrová, 2010: 171–172)

„Другачије време“ на које Ходрова алудира у односу на оно једносмерно, линеарно, јесте време које постоји у сећању или сањарењу, у чему препознајемо идеју о цикличном протицању времена у коме све постоји истовремено на различитима равнима. Са овим у вези се може објаснити и чињеница да су јунаци Ходрове подједнако и живи, и мртви, иако Лубомир Долежел овај њен концепт

назива „логички немогућим светом јер имплицира логичке супротности“, под којима он подразумева егзистирање живих и „немртвих“ истовремено. Као једну од главних карактеристика појма логички немогућег света, Долежел наводи да „тај свет може да се установи, али не може да се аутентификује“ (Doležel, 2014: 97).

Осим тога, идеја о циклчном протицању времена може се приказати и древним симболом уробороса који упућује на различите животне циклусе, укључујући и поновно раћање након смрти, односно реинкарнацију – чега смо се већ дотакли у вези са мотивом смрти. Након романа *У оба вида* (*Podoboji*), где се по први пут сусрећемо са „немртвим“ јунацима који равноправно егзистирају раме уз раме са живима, већ у наредном роману *Лутке* (*Kukly*), Ходрова по први пут гради лик једног од јунака, представљајући га као ерудиту који говори о концепту метемпсихозе, или реинкарнације:

– Душа, каже пан Сисел⁹ Софији, подлеже усуду који сама ствара. Пан Сисел изговара реч карма [...] Дух подлеже законима поновног отеловљења. Пан Сисел изговори реч реинкарнација. Да, пан Сисел верује у метемпсихозу као стари орфисти и многи други који су пошли њиховим путем, верује и у своју текућину промену [...] Сваки пут када би лингвиста сишао са Жишкова тунелом до Карлина [...] мисли на своју будућу промену, замишља капију којом ће се једном отеловити у своју следећу егзистенцију. (Hodrová, 1991: 60)

Исто тако, осим што је реинкарнација представљена као једна од могућих метафизичких објашњења живота и његових циклуса, на ову могућност упућује и специфичан начин кретања јунака кроз физички простор, што је случај са јунакињом Софијом Сисловом, чије је кретање усмерено ка свим правцима и осама – хоризонтално и вертикално, што се односи како на њено премештање са једне на другу локацију у граду, тако и на метафизичко понирање у дубине властите психе кроз сећања, снове, успомене.

Софија Сислова се већ спушта низ канал, ногама опипава његове зидове, покушава да се ухвати за избочине у његовом ждрелу, али ждрело канала је глатко и клизаво као корен стабла на киши, ноге јој свако мало склизну, а Софија пропада толико дуго, док јој не успе да се ногама одупре о зид канала, и мало се одмори од поновног спуштања. Софији Сисловој се чини, не да се спушта низ канал само пар минута, већ сатима, а можда и годинама [...] Ипак се поново нашла тамо одакле је кренула. Стоји на дворишту, са десне стране јој је звекир, а усред дворишта зева рупа у канал. Или је то друго двориште које на оно личи као јаје јајету? [...] Али шта ако је простор, додуше исти, али је

9 Име пана Сисела (Sysel) на чешком значи текуница.

време сваки пут друго? А можда, када би Софија постепено пролазила кроз дворишта свог живота, смештена у све већој дубини, и када би се спуштала низ нове и нове канале, спустила би се тако напослетку чак до дворишта свог рођења, које би истовремено било и двориште њене смрти. (Hodrová, 1991: 261–262)

Реинкарнација или поновно рођење упућује и на мит о вечном повратку, односно на понављање истог, што се може довести у везу и са мотивом венца – који симболично представља затворен круг у коме је затворена вечност која се стално понавља. Бергстром заступа идеју по којој је „живот после смрти потпуно идентичан животу пре смрти“ (Bergström, 2013: 167). Ово произилази из теорије о вечном повратку, у вези са чиме се препознаје идеја о томе да се „целокупна историја универзума већ једном десила и да ће се десити поново; космичка историја је циклична, без почетка или краја“ (Bergström, 2013: 167). Делић тога препознајемо у цитату из романа *Призивање* (*Vyvolávání*) када нараторка каже:

Шта бака каже за адвентни венац који сам јој после Божића ставила на главу? [...] као да тај венац није био само венац очекивања тајанственог рођења, али истовремено и венац задушни и жетвени, чак је можда и симбол тога, да се све у свемиру, како пише кабалиста Елифас Леви, држи и уланчава као венац. (Hodrová, 2010: 35)

Списатељица верује да човеку вероватно властито опажање времена и опажање трочланог времена изгледа као цивилизацијска тековина којој је време било потребно у сврхе свакодневног живота и у оквиру његовог дискурса да га практично организује. Појаву линеарног рачунања и бележења догађаја, Фукс објашњава тако што каже: „да се линеарно усмерен концепт времена најпре развио у јудаизму и хришћанству са идејом спасења као процес који је усмерен ка будућности“ (Fuchs, 2018: 48). У томе је своју улогу такође одиграла и неопходност да се време организује и рачуна у функционисању града. По Ходровој, циклично доживљавање времена зависи од животног искуства и ситуирањем човека у односу на природу, али и космос, чији је поредак, између осталог, овладан могућношћу повратка. Међутим, оно што она притом додаје, јесте да „осећај пролазности, ипак не извире из самог чулног опажања цикличности“ (Hodrová, 2011a: 110). У роману *Призивање* (*Vyvolávání*) читамо о томе како су све временске перспективе, заправо, сливене у једну тачку и постоје истовремено:

Прошлост је стално ту, а будућност је већ овде, све речи које смо икад изговорили и оне које ћемо тек изговорити, све што смо осећали и чинили, осећамо и чинимо, и што ћемо тек осећати и чинити, већ смо давно рекли, осетили, учинили, нема ничега што се не би десило или чега већ није било, прошлост, Велика Ждерачица стално загриза у садашњост, и у будућност. (Hodrová, 2010: 112)

Из есеја Ходрове „Време, ’брат смрти“ („Čas, ’smrti bratr“) сазнајемо да у оквиру западњачког дискурса пролазности не постоји пут из тог круга, или из тих кругова, јер западњачки елегичари и меланхоличари углавном не перципирају целовитост реалности и живота, њихову динамичну природу, не достижу сазнање да су живот и смрт само различити аспекти те целовитости и покрета, а никако непомирљиве супротности, како се можда чини ономе ко се окреће у кругу. Наду им не доноси ни идеја о „вечном повратку“, јер се враћају, како се у то уверавају, само догађаји који доносе жалост (Hodrová, 2011a: 100).

Док говори о Божени Њемцовой¹⁰ и животу који је за њом прохујао и кога се остарела Њемцова са носталгијом сећа, Ходрова се дотиче мотива о вечном враћању истог, то је и мит о вечном повратку, цикличности промена и живота, као и да кроз те промене настаје динамика живота.

Није се свршило, кнегињо, време нас обухвата и влада нама, обавија нас као океан, усмерава се унапред, али истовремено је непрекидно заустављано повратцима, исписивањем прошлости, стално нових догађаја, ушушканих и заборављених у садашњости из те прошлости исписиваних, роман се сваки час осврће на себе како би обухватио оно што до сад није приметио, да би ухватио прошлост која се непрестано и даље дешава, стално исто и стално различито као струја Влтаве, ништа се на овом свету не свршава, све се бесконачно понавља, у варијантама и променама, а ми се мењамо заједно са светом, свлачење из тела и поново облачење у њих, а све своје промене вучемо са собом, савијамо се под њима као лук ка земљи, возимо се на точку промена и не можемо са њега да искочимо, и када бисмо то хтели највише од свега, ка некоме смо привучени, изнова и изнова, можда смо га волели већ много пута, Јохан се у позоришту смеје, лагано врти главом, не мора то да буде понављање, некада то такође може бити почетак. (Hodrová, 2010: 101)

Идеја о „вечном повратку“, како Ходрова објашњава, у схватању песника и неких филозофа – питагорејаца, платоничара, стоика, само је пак нова илузија:

10 Божена Њемцова (Božena Němcová, 1820–1862) је била прослављена чешка књижевница чешког националног препорода с почетка 19. века. Њена дела се доводе у везу са позним романтизмом и раним реализмом, са елементима сентименталне естетике бидермајера. Својим активностима осведочила се као покровитељка и чуварка националног идентитета, а често је довођена у везу и са покретом за еманципацију жена. Ауторка је поезије и краћих прозних форми, уз сакупљање и записивање народних бајки, од којих неке самостално потписује. Њено најпознатије дело је новела *Бакица* (*Babička*, 1855). Навођење имена ове знамените чешке књижевнице у прози Ходрове, само је део иначе веома комплексног интертекстуалног лавиринта који Ходрова користи из бројних разлога. Неки од њих се овде конкретно могу препознати у вези са присутним елементима ауторефлексије Њемцове у прози коју она пише, што чини и сама Ходрова. Ту је потом веома јака емотивна веза која постоји између Њемцове и чланова њене породице која је евидентна нарочито у новели *Бакица* на коју Ходрова алудира; а коначно ту су и конкретни мотиви које користи Њемцова, а које Ходрова у датом моменту у приповедном току властитог дела може да искористи како би појачала значење онога о чему пише (у наведеном случају у овом раду мисли се на мотиве пролазности и вечно тражење истог).

илузија о поништавању времена – хронолошког, линеарног, неповратног. Када би то могло да буде другачије, то јест када би могло да дође до повратка, до ослобођења од колотечине живота – прескакањем до другог нивоа стварности и опажања – онда би то значило и крај елегичког дискурса који би се улио у ћутање или у неки други дискурс. Ништа утешнија од идеје „вечног повратка“ није ни представа да се наш живот, односно сви наши животи, чак све што је „прошло“, „будуће“ – „догађа одједном“ (заједно, истовремено).

Разлог интересовања списатељице за тему смрти можемо да тумачимо у вези са личним, субјективним узроцима који су је на то подстакли (губитак оба родитеља, двојице супружника, баке, деке, тетке Емилке, многих пријатеља, губитак слободе у земљи у којој је рођена). Међутим, управо кроз тумачење њеног књижевног стваралаштва, белетристичког и есејистичког, сазнаје се начин не само прихватања смрти, већ и њеног превазилажења, савладавања. О томе читамо у есеју „Време, ’брат смрти““ („Čas, ’smrti bratr“), где Ходрова пита који је то начин на који би човек, уколико га притиска пролазност или уколико осећа тугу због смрти ближњих, могао да превазиђе меланхолију. На који начин би могао да превазиђе Узалудност, сестру Времена и Смрти? Осим могућности да се искорачи из времена медитацијом или кроз мир у унутрашње доживљеном времену, по мишљењу списатељице постоји још једна могућност – а то је да се „смрт других и потиштеност због властите смрти, трансцендира кроз приповедање или песништво“ (Hodrová, 2011a: 121). Пример који књижевница потом наводи је старочешка композиција *Ткач*¹¹, јер бој са Смрћу Ткач не води као средњовековни витез мачем, већ управо пером. То је вечити сукоб, иако реторички и узвишено књижевни. Ходрова притом примећује да управо нема трага такве реторичности и претежно литерарности у женским текстовима 21. века. „Жене не праве компромис са Смрћу, не приговарају јој, не окривљују је, већ је

11 Претпоставља се да је прозно дело *Ткач* (на чешком *Tkadleček*) настало око 1400. године. Написано је у форми спора који добија карактер филозофске расправе о филозофским и теолошким проблемима. Наиме, непознати аутор, за кога се претпоставља да је био учењак који је добро познавао античку књижевност, средњовековне изворе и библијски текст, стилизује себе у лику ученог ткача који улази у спор са персонификованом Несрећом, јер му је она одвела драгу. Ткач потом чунком „тка“ свој текст као драгоцену материјал који својом комплексном садржином покушава да оправда постојање несреће у Богом створеном свету. На тај начин, непознати аутор покушава да одговори одакле произилазе све невоље у свету, која је природа и улога зла у свету, у којој мери човек може да одреди властиту судбину. Ходрова користи ово дело као вид далекосежније алегорије, будући да се оно доводи у блиску везу са сличним делом на немачком језику, под називом *Ackermann aus Böhmen* (Орач из Чешке), чији је аутор био Јан из Жатеца. Он се у свом делу представља као „орач који има плуг од птичијег одела“, односно од пера, што значи да је опет посредни био учењак који се овде такође изражава метафорично. Међутим, у његовом случају, спор се води управо са Смрћу, јер му је Смрт однела жену; стога, Орач Смрт не доживљава као капију ка вечности, већ као само зло. Бори се против персонификоване Смрти, али његова побуна је савладана – смрт је као судбина човека образложена првобитним грехом прародитеља у рају, и одбрањена тумачењем, да када ње не би било, човек би пројидирао човека, а животиња животињу. На овом месту непознати аутор надограђује текст Орача и проблем смрти – проблемом несреће у људском животу, и зла као неизбежног дефекта поретка који постоји у свету. Тема смрти је присутна како у есејистичким размишљањима Ходрове (нарочито у књизи *Похвала умотавању, Chvála schoulení*), тако и у целокупном белетристичком опусу, те не чуди и ова кратка консултација средњовековног дела *Ткач* у правцу илустрације могућег савладавања како Смрти, тако и страха од Смрти, кроз саму уметност, односно песништво.

примају са покором у тишини, и управо у вези са тим, побеђују Смрт“ (Hodrová, 2011a: 121).

5. Поетика пролазности / смрт / мртви

У контексту анализирања теорије књижевности Ходрове, и Алеш Хаман (Aleš Hamaň) препознаје да је велики део њених теоријских промишљања везан за проблематику привремености и пролазности људске егзистенције у свету, и смрти која, потпуно у духу Хајдегерове филозофије, припада коначном угливу живота, где се егзистенција разуме као живот који иде ка смрти. Смрт, с тим у вези, постаје значајна позадина већине ауторкиних дела (Hamaň, 2016: 17). Дакле, поетика пролазности садржана је у константној употреби мотива смрти, као и мртвих јунака у целокупном корпусу романа Ходрове.

Индивидуалне људске судбине се у романима Ходрове посматрају у контексту колективног, националног бића и његовог усуда са којим се непрестано преплићу, и то не стога јер их сагледавамо кроз конкретне историјске догађаје, већ због сливања различитих временских равни у просторну тачку пресека која је увек *geius loci* – Праг. То је начин и могућност сусрета индивидуалних људских прича непознатих људи (плода ауторске фикције), представљених у њиховом трагичном скончању, са знаменитим личностима чешке историје, књижевности и културе (који су већином мртви) – што је у великој мери тема приказа романа *У оба вида* (*Podoboji*). Спајањем живих са мртвима, књижевница указује да се руше баријере између различитих временских перспектива, те оно што је везано за „прошлост“ постоји истовремено сада, а такође ће постојати и у будућности. Заправо, она то постиже говором о подсвести града која се истовремено изједначава са колективним несвесним становика, где „у несвесној сфери града функционише само некакво увлачење, премештање и распадање, при чему се 'све' меша и меље у једној временској равни – у сада“ (Hodrová, 2006: 302).

Међутим, та два света су у врсти колизије, јер једни друге итекако чују (мртви живе и обратно), па када мртви праве буку у својој равни, живи покушавају да докуче шта се то дешава и какво је значење чудних звукова који се оглашавају. Ово се нарочито огледа у вези са описом судбине јунакиње Алице Давидовичове, која и након смрти наставља да посећује стан у коме је некада живела, а у коме после ње станује Дивиш Паскал.

На више места у овом роману Ходрова ће се дотаћи идеје реинкарнације, односно бесмртности душе која стално обитава у простору, мењајући притом форму или остајући непромењена уколико, према законима изложеним у *Тибетанској књизи мртвих*, не испуни своје задатке. У вези са тим ће касније оперисати појмовима као што је на пример бардо – што јесте заправо централна тема поменутих књиге. Овоме Ходрова пажњу посвећује у поглављу „Полапски словен и олшанска блудница“, где каже:

Хер Хергесел који је некада изучавао тибетанске књиге мртвих, припада онима који су свесни, онима који, када се нађу у барду, како

се то прелазно стање на тибетанском назива, познају веома добро ограничења своје људске егзистенције, у потпуности осећају њену беду и не заносе се никаквом јаловом надом у неко ново, повољније отеловљење. Хер Хергесел зна, да када би се поново отеловио, био би само један од оних несрећних духова званих прета. А ко зна, да ли се не би отеловио у некакву животињу, на пример у вука, или у неку птицу, на пример у орла, или му карма није наклоњена. – Припомози ми, у бардо путујућем, моли се хер Хергесел када се спушта на светларник, или када се уздиже изнад Олшанског гробља. И не зна шта то значи, вероватно се у њему буди нека бивша егзистенција, у памети му се јављају речи некаквог давног говора, говора одавно асимилованог међу немачким дијалектима. (Hodrova, 2017: 145)

У наведеном пасусу, читамо о томе како судски чиновник који живи у згради преко пута Олшанског гробља, Хер Хергесел, захваљујући изучавању тибетанских књига мртвих, постаје свестан властитог прелазног стања; како Ходрова каже – у потпуности је свестан ограничења своје постморталне духовне егзистенције, те проживљава ту мизерију у целисти, и не обмањује се лажном надом о повољној новој реинкарнацији. Бардо је стање егзистенције посредовања или средине између два живота на земљи. У метафоричном значењу, бардо може да се односи на било какав прекид свакодневног уобичајеног живота. То може да буде услед болести, медитације или код Ходрове – због рата и било какве спољашње интервенције која узурпира развој једне људске заједнице. Међутим, књижевница овде алудира и на словенско порекло човека који носи немачко презиме, а чија бака са мајчине стране потиче из Злог Коморова (Zlý Komorow), што је данас заправо Zenftenberg, град у Доњој Лужици. Тако функција смрти у вези са овим јунаком није само везана за источњачко учење о загробном животу душе и покушај демистификације постојеће стварности, већ указивање на губљење идентитета једног словенског народа, те упозорење да се исто може десити, или се већ дешава, и њеној земљи. Надовезујући се на овако искориштен мотив смрти, Ходрова на сличан начин користи и мотиве гробља и винограда. Управо се Олшанско гробље у истоименом поглављу обраћа читаоцу у првом лицу као антропоморфно биће, и објашњава да је некада, уместо гробља, оно било виноград. Међутим, временом је виноград уступао своју парцелу жртвама куге, где је земља дубоко упила винске сокове који сада мртвима миомиришу; они се од ње опијају, једнако као и људи који ходају по гробљу када отровни сокови крену да испаравају. Гробље је део урбаног миљеа где се живи сакривају од нацистичког погрома током рата, иако их ту вребају они који ће их радо предати прогонитељима.

Но, иако тему смрти препознајемо готово у сваком роману Ходрове који је уследио након прве прозе *У оба вида (Podoboji)*, нарочиту пажњу овом мотиву Ходрова посвећује у роману *Призивање (Vyvolávání)*, 2010). Мотив смрти је у роману *Призивање* представљена двама луткама, марионетама у виду костура

које су архетипске представе смрти. Шта више, чак је и ликовно уређење корица ауторкине трилогије *Мучни град* (*Trýznivé město*) засновано на представи смрти у виду лутке-марионете коју Ходрова назива – Смртка, што је заправо исечак са слике „Харфа“ Јарослава Коха (Jaroslav Koch). О двама луткама смрти Ходрова говори:

У пролећним обредима се Смрт из дома износи, ја охoola сам је у кућу унела и није ми била довољна једна, имам још једну, плаши је се! Оригинална је у тим обредима означавала умирућу или мртву вегетацију, Манхард то потврђује кориштењем имена Смрт за духа зрелог жита који се не сматра мртвим, негде га називају Мртви сноп, другде Старац или Стара жена, Старица, Боба, Баба, али такође и Девица. (Hodrová, 2010: 14)

Нешто касније, док тражи адекватно место за већу лутку Смрти, Ходрова је качи на харфу и размишља о смрти као о харфисткињи, те наставља да је опишује новим низом атрибута:

Та округла уништитељка свих људи, та непријатељица свих људи, то срамно чудовиште, Смрт, Ђубретарка, Хад, Костур, Скелет, Косач, Гологлава, Кезуља, Нема, бесконачно је њених имена, даје гласа од себе, нестрпљиво њише ногама, витла косом, иако помало неспретно [...] (Hodrová, 2010: 21)

Идеју да се смрт замишља као поменута лутка, Ходрова доводи у везу са кодовима различитих представа којима подлеже људско сујеверје, како сама оцењује, вероватно стога што желимо да се ослободимо из лавиринта тих представа, понекад дајемо предност такорећи, нултој представи и „веродостојности“, тамо где слика већ заправо недостаје, где се упола јавља „*mors absconditus*“ (скривена смрт) (Hodrová, 2011a: 125). Књижевница сматра да нарочито осећајно опажамо немогућност да сликом изразимо управо смрт, и да, притом, старе обичаје сматрамо за детињасто наивне, архаичне. Смрт са косом је за данашњицу смешна фигура са карневала, али људи је свеједно тако замишљају из разлога што невидљива, скривена, неперсонификована, несхватљива смрт, заправо буди бес и страх; стога је неопходно дати јој некакав изглед, разлог и смисао присуства. Ходрова даље објашњава, да се смрт слично као празнина и безвременост, неприсуство смисла и узрока, човеку јавља као неподношљива, и да је то управо разлог зашто покушава да је испуни сликом, да је опредмети, отелови, игра са њом представу, заповеда разговор, омотава је речима, распушта је у струји говора – одакле многе „расправе“ са Смрћу воде порекло. „Из тог разлога човек има тенденцију да опредмећује, визуализује и наративизује другачији свет – у облику места, слика, представа, догађаја, геометријских образаца“ (Hodrová, 2011b: 36).

У роману *Призивање (Vyvolávání)* се тема смрти представља кроз призивање личних успомена, сећања, као и мртвих и живих људи из ауторкиног живота, али кроз призивање сентименталних предмета и различитих места, било да су у питању конкретне локације у родном граду, или место где је, на пример, била смештена породична викендица у којој је књижевница време проводила са преминулим оцем (Петровице), или где је умирала њена тета Емилка (Сулице), било да су у питању острва (Канарска острва – Фуертевентура и Тенерифе) или градови (Рим) које је ауторка посетила са другим преминулим супругом Јаромилом.

Слично конкретним локацијама, кроз личну реминисценцију Ходрова набраја нестале реквизите из Виноградског позоришта у коме је њен отац био члан ансамбла. У вези са тим се препознаје призивање мртвих кроз успомене и сећања, али и кроз предмете којих више нема. О сврси њиховог призивања Ходрова каже:

Када бих се неког од тих предмета у којима се отелотворила вечност, сетила и призвала их, сачувала би их од небића, једнако као што се трудим да од њега сачувам и своје ближње, живе и мртве, тако што о њима пишем, што их призивам. Није ли највећа мисија уметности бића и предмета именовање, називати их њиховим именом, као кад говоримо лицем у лице? [...] Нису ли остали предмети којих се не сетим и које не призовем, неповратно изгубљени? Или је то супротно, тиме што су ступили у царство безобличног да су сачувани? (Hodrová, 2010: 44–45)

У већини ауторкине белетристичке прозе, мртви су свуд околу; почев од романа *У оба вида (Podoboji)*, они су равноправни актери са живима, што проистиче из ауторкиног убеђења да ништа не пролази, и да је смрт само привремено стање бића. Из књиге Радека Хлупа (*Radek Chlup*)¹² Ходрова цитира Еурипидове речи по којима „ништа што се роди не умире, само се сваки део расипа другде и јавља се у другачијем облику“ (Hodrová, 2011c: 62 према Chlup, 2007: 239). Смрт за Ходрову није дефинитиван крај, јер она то објашњава прелазом из материјалног у духовни свет; према њеном тумачењу, смрт није негација живота, већ – вероватно – следећа фаза онтогенезе, следећи ниво спознавања и егзистенције. Тамо где се о смрти и умирању приповеда, где су ови ставови-догађаји антиципирани, о њима се говори у логичким парадоксима – са становишта класичне логике, у оксиморонима, дакле у говору херметичког дискурса, у вези са чиме цитира Т. С. Елиота (T.S. Eliot) из његова *Четири квартета (Four Quartets)*: „У мом почетку је мој крај“ и „Време уништитељ је и време чуватељ“ (Hodrová, 2011a: 102).

12 Овде се мисли на књигу *Corpus hermeticum*, објављену на чешком језику 2007. године у преводу Радека Хлупа, која се као публикација односи на превод изабраних грчких херметичких списа са коментарима којима се објашњавају размишљања херметичких аутора. Уводна студија Радека Хлупа наводи основне историјске чињенице о херметизму и његовим основним темама и представља нацрт главних праваца његове модерне академске интерпретације.

Уопштено о мртвима који и даље на неки начин „егзистирају“ у граду, читамо у *Призивању* (*Vyvolávání*):

Када бих се осврнула по гледалишту, тамо бих вероватно приметила више олшанских бића, пун мртвих читав крај се црнео, више имена него што их проза може савладати, размера строфа, сви на које сам заборавила или око којих на гробљу пролазим без примећивања, безруки, безноги, тело без главе, глава без тела, али до сада нису остали без имена, време уништитељ их на надгробим споменицима до сада није избрисало, ништа им није преостало него да поћу за мном у сну у позориште, сви до једног од мене траже да обећам да ћу их призвати именом. Ваше име? Јохан Сем! [...] Сви, чак и они без имена се надају да ћу их призвати, барем тако ће неко време још постојати, већ само као пука имена или чак ни тако, непозната без главе, непознати без тела. (Hodrová, 2010: 191)

Смрт у граду се посматра као феномен за себе, у односу на смрт на селу. Уосталом, јунаци прозе Ходрове су увек градски житељи са својом урбаном културом, у вези са чиме се посматрају и као носиоци бројних политичких, друштвених и историјских промена. Смрт у граду се стога, као одвојена од природног поретка ствари, доживљава као силом наметнута, насилна и покаткад неприродна. О поређењу смрти у граду и смрти на селу сама књижевница каже:

Пролазност у граду је наиме, друге врсте него она на селу, у природи где се уочава као саставни део природног поретка, смрт ствара саставни део живота, представља услов новог рађања. Таква повезаност смрти и живота – новог живота – се у граду и са становишта града јавља као илузорна, чак искључена. Смрт у граду не долази да пожње зрело жито како би после из зрна изникли млади усеви и ново жито, не иде „са оштром косом, опремљена луком и стрелом“ као у граду-лабиринту Коменског. Какве градска смрт има атрибуте, какво фатално оружје? Некада има само голе руке. (Hodrová, 2011b: 25)

Разлог потенцирања разлике смрти у селу и у граду јесте жеља Ходрове да, пре свега, представи дијалектику града, да акцентује утицај града на обликовање човековог бића, и реципрочно, да открије све промене које у текст града уноси човек. У овом процесу учествују познате историјске личности, уметници, писци, научници, политичари, новинари, али и обични грађани које Ходрова представља и као живе, и као мртве. Примера мртвих јунака има готово у сваком роману Ходрове. Они су, као што смо већ нагостили, равноправни актери приповести која се налази пред читаоцем. У вези са тим се може препознати и њено призивање успомена, сећања града и његових становника из небића, управо у вези са уверењем да све истовремено постоји у сада и овде, и да се циклично, сви догађаји понављају. О каквом „призивању из небића“ се може

још радити, уколико се сâм говор нараторке у тој дивљој мешавини испушта, меша и постаје недоречен, фрагментаран, „исплетен“ и „упреден“ у многобројне приповести, често узајамно неповезане? Одговор није једноставан, каже Милан Јанкович, јер:

[...] приповест која се овде уздиже над свим појединим, ситним, а некада и распарчаним причама, је унутрашња, мучно егземплифкативна, и најпре почива у односу распуштених снага – а тај однос није дат једном за свагда, стално се нагиње час на једну, час на другу страну, према додиру са хаосом и према просветљавајућој спознаји. Само понегде, најпре у ауторефлексивним деловима, [...] изречен је ауторкин поглед на живот, на властито писање, на његов смисао и трансценденталну вредност. (Јанковић 2007: 20)

6. Уместо закључка

Ослањајући се на становишта Јана Мукаржовског, изречена у делу *Kapitoly z české poetiky*, о томе да „садржај и форма обухватају целокупно уметничко дело“, настојали смо да у целини сагледамо најкарактеристичније елементе прозе Ходрове, или барем оне најфреквентније присутне у њеном књижевном стваралаштву, најпре говорећи о форми у којој препознајемо најкарактеристичнији поступак аутостилизиције, а потом говорећи о садржини – при чему смо истакли мотиве и теме којима се образује сиже књижевног дела. По тумачењу саме Ходрове, смисао аутостилизиције је продубљивање значењске димензије приповести и акцендовање приповедања. Саморефлексија је, дакле, уобичајени поступак који се користи уместо традиционалног целовитог сижеа, управљеног ка размршењу заплета и дешифровању скривених значења; уместо тога, приповест се у романима Ходрове не довршава на очекиван начин, будући да је наратив испуњен бројним, такозваним „белим местима, без расплета, по могућству уз неколико хипотетичких тумачења у вези са чиме се постиже и антиилузивност романа“ (Hodrová, 1989: 81–82). У погледу на антиилузивност романа у вези са ауторском саморефлексијом, Ходрова истиче да у 20. веку истакнута саморефлексија у романима није израз кризе ове књижевне врсте, „већ пре новог преокрета у његовом развоју од старог романа-фикције ка новом роману-стварности“ (Hodrová, 1989: 83).

Акценовањем изабраних мотива (циклично протицање времена, вечно враћање истог, реинкарнација, поетика пролазности, мртви) које смо илустровали примерима из романа, ни приближно нисмо побројали све кључне појмове којима би се употпуниле књижевне координате Данијеле Ходрове. Међутим, сви они заједно илустративно представљају модел којим се образује генеративна мрежа фиктивног света прозе Ходрове. У погледу на семантичко значење генеративне мреже образоване унутар корпуса њених романа, уочљива је пре-доминанта дискурса пролазности који је, за књижевницу о којој говоримо, важан начин којим се човек односи према бићу. Усудићемо се завршити њеним речима, да је то очигледно стога, „што се у осећају пролазности, у чулном опа-

жају протицања времена и свесности о властитој коначности, не само време и 'боравак', већ и само биће, интензивније јавља" (Hodrová, 2011b: 18).

Напомена: Рад је настао у оквиру пројекта *Књижевност и визуелне уметности: руско-српски дијалог* (178003), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Литература

- Bergström, L. (2013). Death and eternal recurrence. In B. Bradley, F. Feldman & J. Johansson (Eds.), *The Oxford Handbook of: Philosophy of Death* (pp. 167–185). Oxford: Oxford University Press.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika. Fikcija i mogućí svetovi* (S. Kalinić, prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Doležel, L. (2014). *Heterocosmica II*. Praha: Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum.
- Fuchs, T. (2018). The Cyclical Time of the Body and its Relation to Linear Time. *Journal of Consciousness Studies*, 7–8, 47–65.
- Chlup, R. (2007). *Corpus hermeticum*. Praha: Herrmann a synové.
- Haman, A. (2016). Autorka s darem přemýšlivosti. In A. Jedličková & S. Fedrová (Eds.), *Vyvolávání točitých vět* (pp. 15–18). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Hodrová, D. (1989). *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel.
- Hodrová, D. (2001). Poetika syžetu a příběhu. In D. Hodrová, *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století* (pp. 719–791). Praha: Torst.
- Hodrová, D. (2004). Text města jako síť a pole. *Česká literatura*, 4, 540–544.
- Hodrová, D. (2006). *Citlivé město*. Praha: Akropolis.
- Hodrová, D. (2011a). Čas, „smrti bratr“. In D. Hodrová, *Chvála schoulení* (pp. 99–140). Praha: Malvern.
- Hodrová, D. (2011b). Diskurs pomíjivosti. In D. Hodrová, *Chvála schoulení* (pp. 17–36). Praha: Malvern.
- Hodrová, D. (2011c). Poznávání básnickými obrazy. In D. Hodrová, *Chvála schoulení* (pp. 58–71). Praha: Malvern.
- Jankovič, M. (1965). K pojetí sémantického gesta. *Česká literatura*, 13(4), 319–326.
- Jankovič, M. (2007). Vyvolávání z nebytí v *Komedii Daniely Hodrové*. *Česká literatura*, 55(1), 1–24.
- Jollés, A. (1978). *Jednostavni oblici*. (V. Biti, prev.). Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.
- Kosková, H. (1999). Trilogie Daniely Hodrové. *Tvar*, 12, 12–13.
- Koten, J. (2016). Román jako dialog. In A. Jedličková & S. Fedrová (Eds.), *Vyvolávání točitých vět* (pp. 73–81). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Krausová, N. (1984). K teorii sujetu. In N. Krausová, *Význam tvaru. Tvar významu* (pp. 31–64). Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Mukařovský, J. (1948). *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie*. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- Mukařovský, J. (1958). K otázce individuálního slohu v literatuře. *Česká literatura*, 6(3), 254–269.

Ryšavý, M. (1993). Zsvěcení do textu. Úvaha nad románovou trilogií Daniely Hodrové Trýznivé město. *Tvar*, 37–38, 18–19.

Trpka, V. (2016). Sebereflexivní vyprávění v prózách Daniely Hodrové. In A. Jedličková & S. Fedrová (Eds.), *Vyvolávání točitých vět* (pp. 85–104). Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Томашевски, Б. (1972). *Теорија књижевности* (Н. Богдановић, прев.). Београд: Српска књижевна задруга.

[Tomaševski, B. (1972). *Teorija književnosti* (N. Bogdanović, prev.). Beograd: Srpska književna zadruga]

Извори

Hodrová, D. (1991). *Kukly*. Praha: Práce.

Hodrová, D. (1992). *Théta*. Praha: Československý spisovatel.

Hodrová, D. (2010). *Vyvolávání*. Praha: Malvern.

Hodrová, D. (2015). *Točité věty*. Praha: Malvern.

Hodrová, D. (2017). *Trýznivé město*. Praha: Malvern.

Ivana N. Kočevski

Summary

IN DANIELA HODROVÁ'S LITERARY COORDINATES

The paper considers the most important keywords which could be recognized in Daniela Hodrová's novels in order to understand her exceptional way of storytelling. The keywords refer both to the narrative methods and various motifs that are commonly used in her literary work. We find that the narrator's evident self-reflection in various novels is part of forming the so-called "generative web" interpreted as the process in which the fictional world, text-world, is being built. At the same time, the generative web may be identified with Mukařovský's semantic gesture – the process of creating the meaning. Milan Jankovič says that "the form" is the most subjective content of an artwork, in light of which Hodrová's self-reflection could be understood. Apart from that, the keywords in Hodrová's prose are frequently used motifs, interpreted from a structuralist point of view by Tomaševski, Mukařovský, Doležel, and Hodrová herself. Those are, for example, cyclical time, the eternal return of the same, reincarnation, and the discourse of death. Taken together, they form a distinctive poetics of transience.

Key words:

Czech literature, Daniela Hodrová, narrative self-reflection, distinctive motifs, cyclical time, eternal recurrence, the poetic of transience, the dead, generative web

