

STIPE GRGAS

Filozofski fakultet u Zadru  
*Faculty of Philosophy in Zadar*

UDK/UDC: 820.09:929 FAWLES

Izvorni znanstveni članak  
*Original scientific paper*

Primljeno 1990-01-09  
 Received

Autor ovog rada nudi jedno čitanje romanesknog opusa John Fowlesa koje je podozrivo glede njegova proklamiranog tradicionalizma. Razmatranjem narativne strukture, mehanizama zapleta, odnos fikcije i povijesti, kao i inherentnog poimanja jezika unutar dotičnih romana, a članak se usredotočuje na ono što se naziva *deziluzionističkim* strategijama Fowlesovih djela. Skrećući pažnju na napuknuća, šavove i indeterminacije, članak čini napor da opravda sumnjičavost prema navodnoj Fowlesovoj autorskoj nevinosti/naivnosti. Značajke na koje autor upućuje u Fowlesovom opusu su sljedeće: upitnost pred moćima jezičke reprezentacije; samorefleksija; intertekstualnost; varijantni završeci romana; paradoksalno ukrštavanje fikcije i stvarnosti; spoznajni skepticizam koji književnost smatra modusom aproprijacije svijeta; aporija fikcije i stvarnosti; iznevjeravanje čitateljevih iščekivanja; problem piščeva odnosa prema stvorenim likovima. Autor podcrtava da njegov pristup ističe tek jednu stranu Fowlesova djela i zaključuje da, mada navedene strategije svjedoče o njegovu umijeću baratanja s recentnim narativnim tendencijama, Fowles se ipak korjenito ne odalačuje od liberalno-humanističke matrice engleskog realističkog romana.

## I.

*Možemo sagledati povijest umjetnosti od renesanse (zadnje razdoblje u kojemu je sadržaju priznat makar jednaki status) kao postepenu ali danas skoro potpunu pobjedu izražajnih sredstava nad stvarima koje se izražavaju. (A,182)<sup>1</sup>*

Za vrijeme svog prigodnog obraćanja polaznicima kembridžske ljetnje škole za književnost u srpnju 1986. godine, John Fowles je zaniijekao sofisticiranost vlastita djela i ogradio se od inovativnih romansijerskih tendencija i najnovijih interpretativnih navoda na angloameričkoj književnoj

<sup>1</sup> U ovom radu koristio sam sljedeća izdanja Fowlesova djela:  
*The Collector* (C), Jonathan Cape, London 1979.  
*The Magus* (M), Triad Grafton Books, London 1977.

sceni. Takav iskaz, koji pretpostavlja svojevrsnu narativnu naivnost, pa i narativnu nevi(č)nost, dolazeći od pisca *The French Lieutenant's Woman* (1969), djela koja na razne načine iznevjeruje iščekivanja čitatelja naviknutog na uglavnom tradicionalističke osobine poslijeratnog engleskog romana, izazvao je ne malu sumnjičavost i nedoumice. Međutim, osvrnemo li se na suvremeni književni život, poglavito na agresivnost teorije koja ne preza ni od tvrdnje da se podređeni (parazitski) položaj teorije mora prevladati i da su teorijska i književna produkcija jednakovrijednog statusa, onda Fowlesovo opovrgavanje ne bi trebalo čuditi. Suočen s obezvređivanjem stvaralačke smaosvojnosti zar čudi da se pisac brani utvrđivanjem vlastita neponovljiva umijeća, pa i izriječu o neupućenosti u narativnu sofisticiranost valja shvatiti kao obračun, simboličko obescijenjivanje cjelokupnog kritičkog poduhvata. Uvažavajući prirodnost fowlesove potrebe da se obznani autorska povlaštenost, ipak mislim da bi to djelo osiromašilo kad bi ga sveli na tradicionalnu priču, kad ne bi oslušnuli one njegove taktove koji postavljaju temeljna pitanja o tekstualnoj produkciji. I po strukturi naracije, mehanizmima zapleta, odnosu fikcije i povijesti, kao i po promišljanju jezika i njegove relacije sa stvarnošću, romani John Fowlesa u dovoljnoj mjeri promišljaju narativni *praxis* i »očijukaju« s metafiktionalnošću<sup>2</sup> da posumnjamo u njegovu kembridžsku besjedu.

Ovaj rad je plod jednog čitanja koje stavlja naglasak na ono što bi se moglo nazvati deziluzionističkim postupcima u Fowlesovom opusu, od prvog romana *The Collector* (1963) do posljednjeg *A Maggot* (1985). Ono je nošeno naglašenim skepticizmom u pogledu realističke podloge tih tekstova. Na narednim stranicama zapisujem šavove, napuknuća, indeterminacije – onaj dokazni materijal koji je razlogom sumnje u autorsku nevinost/naivnost ovog engleskog romanopisca. Da slikovitoje predočim što kanim učiniti u predstojećoj analizi poslužit ću se jednim odlomkom iz knjige William H. Gassa, *Fiction and the Figures of Life* (1970) i njegovom metaforom kipa ispružene ruke koja nas naizgled usmjeruje nekom cilju pred sobom:

---

*The French Lieutenant's Woman* (FL), Little Brown, Boston, 1969.

*The Ebony Tower* (ET), Granada, London, 1983.

*Daniel Martin* (D), Granada, London, 1983.

*A Maggot* (Mt), Jonathan Cape, London, 1985.

*Mantissa* (Mn), a Plume Book, New York, 1983.

*The Arkisto* (A), Panther Books, London, 1984.

Napominjem da ću prilikom citiranja koristiti skraćenice koje sam naveo nakon naslova djela. Također ističem da u radu koristim vlastite prijevode

<sup>2</sup> Molly H i t e , »(En)gendering Metafiction: Doris Lassing's Rehearsals for *The Golden Notebook*«, *Modern Fiction Studies*, vol.34, no.3, Autumn 1988, str.482.

Ali naše oko seže samo do vrška prsta i nigdje dalje. Mada upire, prst nam nalaže zasto i mi se zapućujemo polagano natrag duž tenzije ruke. U srcu znamo što zapravo okružuje kip. Isto okružuje svako drugo umjetničko djelo: prazan prostor i tišina.<sup>3</sup>

Ne tvrdim da Fowlesov tekst ne upućuje nikamo. Međutim, čitanje koje nudim, a koje omogućuje, čak bih rekao iziskuje samo to djelo, nastoji produljiti boravak sred teksta, otežati prijelaz kroz riječi u »svijet«, evidentirati one strategije u Fowlesovom opusu koje, kako Gass piše, »opravdavaju oslobođanje jezika«: »Oslobođen prirodne boje i neskladnih obliča i kutaka svijeta, jezik se podiže«.<sup>4</sup> Drugačije kazano, uvjerenja sam da proces koji je opisan epigrafom na početku ovog članka nije pošteditio ni samog Fowlesa. Stoga krenimo redom:

## II.

### *The Collector* (1963)

U drugom dijelu *The Collector* koji donosi dnevničke zapise uhićenice Fredrick Cleggove psihopatološke »ljubavi«, nalazi se opaska koja, uspoređujući jezičku reprezentaciju sa slikarstvom, upućuje na element problematike ovog rada. Navest ću je:

Kad se latiš riječi. Praznine. Način kako Kaliban sjedi... Nacrtati mu mogu lice i izraz, ali riječi su tako istrošene, koristile su se za toliko drugih stvari i osoba. (C,149)

Tijekom rasprave vidjet ćemo da će ova upitnost pred moćima jezičke reprezentacije doći do većeg izraza. Navedena sažeta formulacija ih samo niže: praznine i prekide jezičnog priopćenja, njegova relativna inferiornost i manjkavost naspram drugim medijima, istrošenost i nedostatnost riječi. Kad bismo Mirandinu opasku unaprijedili u svojevrsnu matricu čitavog teksta imali bismo oruđe kojim bismo mogli rastvoriti Fowlesov tekst. Međutim, čini mi se odveć proizvoljno i neopravdano pridati presudan značaj ovom samorefleksivnom komentaru. Štoviše, dio Fowlesovog romana *a priori* otežava takvo čitanje.

Naime, manijakalno opsjednut narativni glas (Clegg), da bi bio autentičan, nužno isključuje ono što bi ga moglo dovesti u pitanje. Fowles

<sup>3</sup> William H. G a s s , *Fiction and the Figures of Life*, Alfred A. Knopf, New York, 1970, str.49.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str.115.

ostvaruje patološki tonalitet time što otmicu i zatočeništvo predočuje (u I, III, i IV. dijelu) iz motrišta nasilnika koji, gonjen bolesnim pobudama, ne dvoji nad svojim postupcima. Suprot tome, upravo iz razloga što je žrtva, Miranda se pita o smislu onoga što ju je zadesilo i uvida da ne raspolaže sredstvima kojima bi mogla smisleno/istinito predstaviti svoj udes.

Način kako bi Fowlesov prvoobjavljen roman mogli podvrći čitanju koje zastupam u ovom radu jest da tekstu nadredim alegorijsko čitanje.<sup>5</sup> U tom bi se slučaju sakupljanje leptira, klasifikaciju vrsta moglo izjednačiti s umjetničkim patvorenjem stvarnosti, a patološkog sabirača sa romanopiscem. Ovoj identifikaciji doprinosi Cleggova opaska na 32. stranici:

Uvijek sam mrzio kad bi me razotkrili, ne znam zašto, uvijek sam uznastojao objasniti. Mislim izumiti priču da objasnim.

Kao i romanopisac, sabirač leptira izmišlja priče, a potonje »rastvaranje« Cleggove priče umetkom Mirandina dnevnika fokusira njenu varljivu narav, daje glasa kompleksnosti i drugotnosti koje ona isključuje. Dnevnik razara monolitnost Cleggove priče, osvjetljava je kao proizvoljnu, dapače nastranu tvorevinu. To bi se reljefno pokazalo kad bi mogli Mirandin dnevnik i Cleggov iskaz čitati usporedo, podvlačeći njihova razilaženja, inkompatibilnosti. Primjerice, Mirandino buncanje i uzvik »GP« (inicijali njenog slikarskog uzora Georgea Pasona) Clegg razabire kao vapaj za liječnikom [»general practitioner« (C,263)]. Ono što međutim valja istaći jest da su dvije priče jasno odijeljene (razdiobom romana) suzujući prostor indeterminacije, olakšavajući čitateljevo dekodiranje. Fowles ovom prigodom ne isprepliće različite perspektive već ih implicitno hijerarhizira po pouzdanosti izvještača, pripomažući čitatelju da zauzme svoj privilegirani položaj arbitra. U nastavku rada pokazat će se da Fowles mjestimice čitatelju uskraćuje tu privilegiju.

Međutim, nema zapreke da dvojnost perspektiva u ovom romanu ne čitam kao nagovještaj prakse koja ovdje upućuje na ograničenost teksta da dokuči stvarnost. Stoga pripovjedački ton Cleggova zapisa (otrcanosti, klišeji, nemuštosť) ne bi valjalo čitati samo kao strategiju primjerenu određenom psihološkom ustrojstvu, nego i kao trag autorove dvojbe i nesigurnosti u jeziku. To potkrepljuje i način kako Fowles koristi intertekstualnost u ovom djelu (Shaw, *Pygmalion*; Shakespeare, *Oluja*; Austan, *Emma*; Sillitoe, *Saturday Night and Sunday Morning*). Naravno, već i sama intertekstualnost svjedoči o sofisticiranosti romanesknog postupka, a podrobnija bi analiza

<sup>5</sup> Mada *The Collector* nema kompleksnosti Fowlesovih ostalih djela neipošto se ne bih mogao složiti s procjenom Kerry McSweeneyja: »nema tragova samosvijesti, nema refleksivnog propitkivanja statusa teksta; nema ničega nedeterminiranog u kraju koji nije otvoren nego konačno zatvoren«. *Four Contemporary Novelists*, Scolar Press, London, 1983, str.130.

ukazala kako je ovdje riječ o parodijskom odnosu, kritičkom distanciranju od literatnog predloška, opetovane suzdrživosti glede moći književnosti. Odatle povlašten položaj slikarstva i glazbe o kojem piše Miranda. (Aporija je ipak očigledna: ona samo *zapisuje* tu njihovu nadmoć). Skrećem pažnju na mogućnost da se likovi roman čitaju kao personifikacija književnosti (=Clegg) i slikarstva (=Miranda). Kranje konzekvencije ovakve identifikacije su pogubne po književnost!

Imajući u vidu dijakroniju Fowlesovih djela mogla bi biti razumljiva nategnutost dijelova gornje interpretacije. Naime, očekivati je bilo da se u prvom romanu tek zamijete zameci postupaka koji su tijekom vremena sazreli, postali kompleksniji. Međutim, stvari su se odvijale drugačije: iako je prvo objavljeno djelo, *The Collector-a* je Fowles napisao poslije *The Magus-a* u kojemu, kao što ćemo vidjeti, on već rabi čitav repertoar postupaka koji su predmet ove analize.

*The Magus* (1965, 1977)

Kad Fowles, u predgovoru revidiranom izdanju *The Magus-a*, tvrdi da, ukoliko njegov roman ima neko »zbiljsko značenje«, onda ga ponajprije valja pomiti kao Rorschachov tekst u psihologiji, čitatelj je upozoren da se pripravi na neuobičajni romansijerski postupak. Kao i nestrukturirane mrlje Rorschachova testa, tekst pred nama će golicati naše projektivne predispozicije ali će tim učitavanjima značenja neprestance izmicati punina otkrića.<sup>6</sup> Svjestan pretencioznosti olkih uopćavanja, ipak se usuđujem kazati da *The Magus* ispisuje odsutnost značenja, ili bolje, da uprizoruje njegovu stalnu odgođu. Suprot uobičajenoj priči koja umjesto stvarnosti podastire »neki veliki plan«, kako veli Fowles, ovaj tekst vodi uvidu »da plana nema, da je sve slučaj« (M,129). Kao i kod Rorschachova testa, »stupanj arbitrarnosti« je visok, a indikativno je da je riječ »slučaj« (hazard) jedna od najspominjanijih u knjizi. Međutim, čitatelj kao i glavni lik Nicholas, predodređen je na žudnju da proizvodnost usustavi u smislenu cjelinu. Razmišljajući o svojim dogodovštinama, Nicholas uvida da »tražeći na tako fanatičan način ja sam od ljetnih dogodovština napravio detektivsku priču«, a pristupiti iskustvu na taj način je ravno vrednovanju »detektivske priče kao najvažnijeg književnog žanra umjesto kao ono što jeste, jedno od najnižih« (M,552). Sigurno je ta opaska uperena i čitateljevoj znatiželji jer

<sup>6</sup> Dovoljno je navesti da je Rorschachov test psihodijagnostički instrument kojim se pomoćmrlja nestrukturiranog sadržaja ispituje ispitaničova ličnost. Sljedeći opis je vrlo primjenjiv na Fowlesov postupak: »svaka mrlja ima izvestan stepen sličnosti sa realnim pojavama ili simbolima, ali je stepen arbitrarnosti veoma veliki. Drugo važno značenje termina 'nestrukturiranost' je polivalentnost stimulusa. To znači da svaki stimulus može biti simultano opažen ili shvaćen kao više različitih stvari ili simbola. Do toga dolazi zato što mrlja ima 'početnu sličnost' sa puno stvari, ali nema specificiteta potrebnog za 'sledeću fazu', odnosno proveru i potkrepljenje prve impresije« Josip Berger, *Psihodijagnostika*, Nolit, Beograd, 1978, 20. poglavlje: »Rofschachova tehnika«, str.432.

kao što gospođa de Seitas uzvraća na Nicholasovu primjedbu da je sve laž, »odgovor je uvijek jedan oblik smrti« (M,626). Nedoumice, indicije, hipoteze koje ne vode nikamo i neodgonetljivosti omeđuju prostor susretišta čitatelja i glavnog lika: »kao i toliko puta ranije, u par trenutaka čvrsto tlo se pretvorilo u živi pijesak« (M,471). Uslijed konstantnog iznevjeravanja hipotetičkih interpretacija, čitatelj se vraća sebi, promišlja svoje putešestvije tekstova, otkrivajući u Fowlesovom romanu zrcalo vlastitih napora da se primakne značenju, svojevrstan *tour de force* samog čina čitanja.

Mada čitanje zbivanja na Phraxosu kao alegorije čitanja samog ne predstavlja ništa doli još jednu subjektivnu projekciju, za nju imam niz tekstovnih indikacija. Podsjetit ću da Nicholasove pustolovine otpočinju listanjem antologije engleskog pjesništva koju nalazi na žalu Bourani (M,69). Cedulje u knjizi koje označuju odlomke iz Eliota, Pounda i Audena su metaforičke uzlaznice u Conchisov zagonetan svijet. Mreža intertekstualnosti koju plete tekst samo osnažuje ovu pretpostavku. Upitavši Conchisa za svog prethodnika Leverriera, Nicholas dobiva ovaj indikativan odgovor: »Da li vas tako sada uče u Oxfordu? Da najprije pročitate zadnje poglavlje« (M,139).<sup>7</sup> Ne samo da je to upozorenje o pravilima Conchisove igre nego je i uput kako valja čitati. Na drugoj jednoj ravni, romanom predočeni svijet igre u koji se zapliče Nicholas tako se na određeni način derealizira i preobražava tek u još jedan tekst. Kao da se pred nama odvija nešto što bismo uvjetno mogli nazvati drugostepenom fikcionalizacijom. Da se hijerarhija izokrenula posvjedičuje ovaj jezgroviti komentar: »a kozmos bijaše za priču, ne priče za kozmos« (M,150).

Dogodovštine s onu stranu otoka (koja je strukturalno antipodna »realističkom« okviru teksta) su enkodirane u obrasce pripovjedačke umjetnosti. Primjerice, kad Nicholas koće saznati smisao misterija kojima je okružen, on dobiva odgovor: »to bi bilo kao kad bih ti ispričala priču thrillera prije negoli si ga pogledao« (M,212). Poput Nicholasa ni ostali sudionici Conchisove igre ne znaju navodno njen dublji značaj: »Ako hoćeš mi smo nekoliko koraka ispred tebe u labirintu. To ne znači da smo išta bliže središtu od tebe« (M,213). Opisujući svoje doživljaje na Bourani djevojci Alison, Nicholas joj kaže: »To je kao da si na sredini knjige. Ne mogu ju tek tako baciti u kantu« (M,273). Zar je potrebno istaći da se pasus odnosi i na roman koji držimo u rukama? Upitana za daljnje Conchisove planove Julie odgovara: »Teškoća je u tome što nam nije ispričao sljedeće poglavlje« (M,337). Umetnuvši ovu repliku u revidiranu verziju romana Fowles pojačava metafikcionalnu narav teksta. Istu metaforu

<sup>7</sup> Usporedna čitanja dviju verzija romana ne pokazuju neke značajne preinake. Međutim, kao i prilikom ovog pasusa, kad se neka rečenica nalazi u revidiranom ali je nema u prvom izdanju, Fowlesove naknadne revizije kao da doprinose onome što nazvah deziluzionističkim tendencijama. *The Magus*, Little Brown and Company, Boston, 1965.

o poglavlju nalazimo na 362. stranici: »Mogu li te držati za riječ ukoliko mi se ne dopadne njegovo sljedeće poglavlje«. Uhvaćen u igru Conchisa koa pomahnitalog Prospera (*Oluja* uvelike stoji u pozadini teksta), Nicholas se napreže »da shvati dvoličnosti sadističkog starca: da čita njegov palimpsest« (M,458). Čitatelj je osuđen na isto, samo što on sudjeluje u još prepredenijoj igri koju vodi John Fowles, u kojoj je Conchisova dvoličnost tek jedna od uloga.

Dakle, naši čitalački napori udvostručuju Nicholasovo čitanje romanom stvorenog »svijeta«. Valja ponešto reći o tome kako se dotični svijet nadaje Nicholasu. Već prilikom prve posjete Conchisovu ljetnikovcu on primjećuje: »Drugotna značenja su visjela u zraku; nejasnoće, neočekivanosti« (M,85). On dolazi do zaključka da u toj čudesnoj uvali on »nije trebao vjerovati prividu« (M,127) (samo u revidiranom izdanju). Višeznačnost prožimlje Conchisov svijet: »pokušao je jednim simbolom ubiti deset značenja« (M,186). U Bourani se ne zna »na što se iskazi baš odnose« (M,226). Ulazeći kroz vrata Conchisovaog ljetnikovca Nicholas osjeća »da se vratio jednom polisemantičkom svijetu« (M,280), gdje je svaka istina »vrsta laži; a svaka laž vrsta istine« (M,294). Okruženi tom polisemijom i čitatelj i Nicholas streme izvjesnosti, odgonetki, ali: »spuštao bi se i izgledalo je da se dalje ne može; ali na kraju drugi je put išao još dublje« (M,515). Na tom čudnom otoku označitelj se oslobodio označenog, a duh lakoće se poigrava površinom poput svjetlosti na namreškanoj Egejskom moru. Drugačije kazano, Nicholas obitava prostor semantičkog iščekivanja. Stoga nije ni čudo da je u nj ušao kroz antologiju pjesništva.

Ukratko ću se pozabaviti kompozicijom *The Magus-a*. Prvi dio romana (poglavlja 1-9) predočuje Nicholasa i njegov odnos s Alisonom. Prisjećajući se tog iskustva, Nicholas uviđa njegovu patvorenost, egzistencijalistički kazano, njegovu neautentičnost (M,62). Gledano iz te perspektive, *The Magus* nam se nedvojbeno nadaje kao roman inicijacije, svojevrstan *bildungsroman*. No, kao što je zapisano na svršetku prvog dijela, tada započinju misterije. Drugi dio (poglavlja 10-67) vodi čitatelja kroz zagonetan svijet maga Conchisa. Za vrijeme četiri posjete njegovu ljetnikovcu na Bourani, Nicholas postaje sudionikom/žrtvom/izabranikom neke fantazmogorične igre (šarade, spajalke, maske, zagonetke, labirinta, žmurke). Tri preostale epizode Conchisove »božje igre« odvijaju se izvan meda ljetnikovca: noćni bliski susret s njemačkim vojnicima, Alisino »samoubojstvo« i »sudenje« na kojemu se obznanjuje da je sve bio nekakav psihijatarski eksperiment. Isprepletено s ovim nitima naracije, Conchis ispovijeda svoj životni put za koji doznajemo da je »čista izmišljotina« (M,411). Ono što valja podvući jest da, kao u rorschachovom testu, svaka dionica romana »nema specifičteta potrebnog za sljedeću fazu, odnosno provjeru i potkrepljenje prve impresije«.

Nicholas uznastoji dokučiti što se zbiva s njim, uhvatiti nit vodilju koja povezuje uzastopne događaje, ali se njegovo nagadanje, pretpostavke redovito rasplinju. Suočen s Julijinom izdajom on se osjeća kao u nekom košmarnom snu, »kao nekakav mušičav povez knjige, Lawrenceov roman koji se okretanjem lista preobražava u Kafku« (M,489). Kao i lik koji nije kadar rasplesti klupko u koje je uhvaćen, čitatelja obuzima dvojba u ovoj žanrovskoj menažeriji.

Kao primjer iznevjerenih očekivanja, spomenut ću Alisonove »uskrsnuće«, činjenicu da je njeno samoubojstvo bilo isfabricirano. Posljednji dio romana (poglavlja 68-78) je zapis Nicholasove potrage za njom i njegova nastojanja da misterijama pronade ishodište u prozaičnoj stvarnosti. No, ni jedno ni drugo se u potpunosti ne ostvaruje jer je u naravi ovog teksta da se ne laća olakih razrješenja. Aureola tajnovitosti i nedokučivosti opstaje jer mada, primjerice, Alison naposljetku izlazi na scenu »u obličju Stvarnosti« ona je ipak »nekako uzvišena, jača, još s ozračjem drugog svijeta« (M,647). Na koji način shvatiti (prva verzija) Nicholasov odlazak »odlučniji od Orfeja«? Da li će ga njegova Euridika slijediti iz zatravljenosti »božje igre« u svijet svagdanji? Završni odlomak revidirane verzije je još neodlučniji. Tekst glasi: »Sve čeka, odgodeno« (M,656). Nalaže se odgoda jesenjeg drveća, neba, bezimernih.

Da privedem kraju ovaj osvrt: nisu li riječi »odgoditi« i »slučaj« koje se navode u predzadnjoj rečenici teksta indikativne, svojevrsna matrica romana. »Slučaj«, ta temeljna poduka Conchisova učenja, niječeci reduktivnost narativne strukture, je ono što je nesvodivo, ono što izmiče narativnoj aproprijaciji. »Odgodu« shvaćam kao piščevu napomenu da se čitatelj kani preuranjenih zatvaranja, da bude prijemčiv na mnogoglasje teksta. Njima Fowles samoosvješčuje čin čitanja i promiče čitateljsku praksu kao neometenu produkciju značenja.

#### *The French Lieutenant's Woman* (1969)

Kad Fowles u 55. poglavlju romana, hoteći izbjeći konvencionalno »zatvaranje« viktorijanskog romana, piše o nemogućnosti da istodobno izloži dvije jednakovrijedne verzije završetka zbog »tiranije posljednjeg poglavlja, konačne zbiljske verzije« (FL,417), time ukazuje na urođenu sklonost da se nizu događaja nadredi posljedični odnos koji vodi razrješenju zapletske tenzije.<sup>8</sup> Mada svjestan težine koju nosi konac teksta koji kao takav pretendira na definitivno razrješenje, Fowlesu uspijeva da se poigra

<sup>8</sup> Frank K e r m o d e daje pronicljivu analizu značaja kraja u našoj kulturi. Navest ću jedan odlomak: »pri osmišljavanju svijeta mi još uvijek osjećamo potrebu, koju je sve teže zadovoljiti zbog akumuliranog skepticizma, da iskusimo sklad početka, sredine i kraja koji predstavlja bit naših objašnjavaćih fikcija«, u: *The Sense of an Ending*, Oxford University Press, New York, 1977, str.36.

s čitateljem nudeći mu varijantne ishode priče. Prvo pitanje koje se može postaviti jest koji su učinci dvostrukog svršetka na netom pročitanoj priči. Kao prvo, ovo račvanje mogućih svršetaka nipodištava iščekivanje i neizvjesnost, motorne snage priče. To iznevjeravanje znatiželje nužno iziskuje od čitatelja da Fowlesov roman ne svode na zapletski niz nego da ga promotri iz drugačije perspektive. Suprot zaokupljenosti, vjerodostojnosti i identifikaciji pri recepciji realističke proze, kompozicijska strategija koju primjenjuje Fowles u prvi plan stavlja tematizaciju same narativne situacije, problematizirajući arbitrarnost konvencije i izmičući stvarnost.

I prije završnih poglavlja djelo pred nama nije oskudijevalo natuknicama koje su podrivale iluziju da tekst pripovijeda ljude i događaje. Na jednom mjestu Fowles izričito obznani opsjenjivačku narav knjige: »Priču koju pričam je plod imaginacije. Likovi koje sam stvorio nisu nikad postojali izvan moje uobrazilje« (FL,104). Sigurno je ta tvrdnja srodna uobičajenoj ogradbi »Svaka sličnost sa stvarnošću je slučajna«, kojom se pisci zaštićuju od optužbe za klevetanje. Međutim, dolazeći usred priče ovaj iskaz razara čitateljevu uživiljenost u tekst, brišući »stvarnost« stvorenu opsjenarskim moćima priče. Odnosi stvarnosti i fikcije se dodatno zmršuju kad na sljedećoj stranici pisac tvrdi:

Čak i vlastitu prošlost ne smatraš posve stvarnom; uresiš je, pozlatiš ili ocrniš, cenzuriraš, prljaš s njome... jednom riječju, fikcionaliziraš je i odlažeš na policu — Tvoju knjigu, tvoju romansiranu autobiografiju. Svi smo u zbjehu od zbiljske zbilje. To je osnovna definicija Homo sapiensa. (FL,167)

Ovim se izriče krajnji epistemološki skepticizam, pred kojim iščezavaju raspoznatljive koordinate, hvatišta kojima bi se svijet mogao spoznati. Sve se reprezentacije time svode na fikciju. Tim uvidom u spoznajni nihilizam<sup>9</sup> otpočinje neodlučiva igra stvarnosti i fikcije, zacijelo krucijalan motiv ovog romana.

Prethodno upozoreni da je tekst čisti izmišljaj, kako da pojmimo, recimo, sljedeće: »Jer je Ernestina nadživjela cijelu svoju generaciju. Rodila se 1846. godine. A umrla je na dan kad je Hitler napao Poljsku« (M,35). Ili: »Marijina pra-praunuka koja navršava dvadesetu ovog mjeseca u kojem pišem« (FL,84). Sličan je postupak i s mjestima evocirana romanom: »dvosobna kućica u jednoj od onih dolina koje se prostiru na zapad iz

<sup>9</sup> Navest ću jedan odlomak iz Fowlesovih »Bilježaka uz nedovršen roman« koji me neodoljivo podsjeća na Nietzschea: »Ne može se opisati stvarnost, samo dati metafore koje je indiciraju. Svi ljudski modusi opisivanja (fotografski, matematički i ostali, uključujući i književni) su metaforički. Čak i najprecizniji znanstveni opis nekog predmeta ili kretnje predstavlja tkivo metafora«. Malcolm Bradbury (ur), *The Novel today, Contemporary Writers on Modern Fiction*, Manchester University Press, 1977, str.139.

tmurnog Eggardona. Otmjeni mladi londonski odvjetnik je sada u posjedu mjesta« (FL,168). Nakon što nam je priopćio da je djelo puka fikcija, Fowles upisuje povijest i realni prostor u fikcionalni niz još jednom razgrađujući ustanovljene razlike. On čak nudi dokaz o taktilnoj ovjerljivosti njegova fikcionalnog svijeta: »Toby vrč je bio napuknut a tijekom vremena će još više naprsnuti, što mogu posvjedočiti jer sam ga kupio prije godinu ili dvije« (FL,288). Mada je u bilješkama za vrijeme pisanja romana zaniijekao da je prvo lice on lično, kako pak shvatiti tvrdnju da je to »ja« »samo još jedan lik, u kategoriji različitoj od čisto fikcionalnih likova«. <sup>10</sup> Ja mogu samo zaključiti da ta »različita kategorija« pripada ničijoj zemlji koja se rasprostire između fikcije i stvarnosti.

Izvjesno je da ovaj roman umnogome upućuje na druge tekstove. Roman uprizoruje način kako su tekstovi zamreženi već postojećim tekstovima. Međutim, u ovom slučaju, intertekst ne valja ograničiti na književnost već, riječima Z. Konstantinovića,

u intertekstu se ogledaju i vanliterarna područja ljudskog mišljenja i delanja, filozofska misao, društvo, shvatanje religije, nauka, ekonomske teorije, tehnika, istorija i poimanje istorije.<sup>11</sup>

Nema dvojbe da Fowles ostvaruje ovu širinu; dapače, kad bismo htjeli općenitu formulaciju onda je sigurno da njegov roman upriličuje susret s totalitetom jedne historijske dobi: s viktorijanskim društvom.

U ovom osvrtu ukazat ću na najvidljivije načine kako Fowles rabi intertekstualnost. Primjerice, na početku svakog poglavlja navode se citati iz niza tekstova (Marx, Tennyson, Darwin, Arnold, itd.). Ti uvodni citati, reprezentativan presjek viktorijanskog diskursa, ostvaruju razne odnose s narativnom strukturom: katkada je citat ilustrativan, nekada kritičan, ponekad sarkastičan; raspon varira od ideologijske apologije do subverzivnog izazova. Pored toga, tijekom samo pripovijedanja poimenično se referira na druge tekstove i autore: »predšasnik nečuvenog McLuhana« (FL;45); Sam se prisposobljuje s »besmrtnim Wellerom« mada »je trideset godina minulo do *Pickwicka*« (FL;50); Malthus (FL,235) i niz drugih. Osmotre li se diskursi s kojima ovo djelo dijalogizira (ekonomski, demografski, politički, medicinski, sudski, geološki, biološki, pornografski, itd.) jasno je da se kroz roman prelama čitav dijapazon sastavnica viktorijanskog svjetonazora.

Međutim, kao romaneskno štivo, *The French Lieutenant's Woman* se prvenstveno okreće svom žanrovskom nasljeđu. Fowles smatra da su Dickens i ostali ostavili okljaštreno svjedočanstvo o tadašnjem vremenu, te je nužno

<sup>10</sup> *Ibid.*, str.142.

<sup>11</sup> Zoran Konstantinović, »Artefakt i aktualitas«, *Filozofska istraživanja*, og.7, sv.4, Zagreb, 1987, str.1151-2.

dovesti na vidjelo ono zatomljeno, izbirsano ondašnjim konvencijama. Pisac nije slijep ni na politički implikaciju tog čina:

Ogromna većina svjedoka i izvještača u svakom dobu pripada obrazovanoj klasi, a to je, tijekom povijesti, stvorilo jednu vrstu manjinskog iskrivljenja povijesti. (FL,280)

Opisom vrvećeg života, »onog područja viktorijanskog Londona kojeg smo na zagonetan način ispustili iz naše predodžbe tog doba« (FL,312), Fowles, na primjer, dekonstruira jednu uvriježenu predodžbu o viktorijancima, kritički propitkujući i udio »buržoaskih romanopisaca« (FL,51) u oblikovanju ideologizirane slike. Reintegracijom onog isključenog, alteriteta za kojeg je to doba bilo slijepo, Fowles mora prekoračiti zadane oblike.

Ovo naknadno inkorporiranje potisnutog podrazumijeva određenu distancu napsram sadržine a i tekstova koji je prenose. Mišljenja sam da se tom distancom generira dominantni ironijski tonaliteta koji prožimlje ovaj tekst. Po Fowlesu je postizanje »pravog glasa« piščev najteži zadatak, a svjestan je da ironija »potrebuje pretpostavku nadmoći kod ironičara«. <sup>12</sup> Od presudne je važnosti prepoznati ovaj ironijski otklon, koji mjestimice poprima izrugivalačku oštrinu, želi li se proniknuti u ono što Fowles čini. Smatram da je o priči ovom prigodom izlišno i govoriti jer se učinak romana prvenstveno ostvaruje rakursom iz kojeg se ona motri. U tom je smislu često obraćanje čitatelju izraz Fowlesova napora da čitatelja izbavi iz iluzionističkog sna te da ga održi na kritičkoj distanci. Međutim, da li ono »ti« kojim nam se autor naizgled obraća valja poistovjetiti s čitateljem, s nama? Zašto ne bi i to »ti« kao i ranije »ja« bilo tek još jedan lik u romanu (doduše osebuje kategorijalne pripadnosti)? O tome Fowles ne obavješćuje. Ali ako nam nije dopustio da njega samog prepoznamo u onom prvom licu, zašto bi se mi čitatelji pomirili s onim anonimnim »ti«. Očito bi se time stvari do kraja iskomplcirale: pokidale bi se spone s adresatom, a tekst bi se mogao svesti na retoričku praksu, na jezičku igru obmanjivanja i lakovjernosti.

Čini mi se da je Fowles svjestan proizvoljnosti svih ljudskih objektivizacija, »univerzalnog poretka koji prijeti iza lomljiva sustava ljudskog poretka« (FL,250). Međutim, ako i dalje držimo do izvjesnosti Vremena, Napretka, Društva, Evolucije, tih sablasti koji klepeću svojim okovima iza prizora ove knjige, tada nam je promaknuo Fowlesov razobličujuć naum a, kao što i sam kaže, on se o tome neće sporiti ali će prema nama biti sumnjičav (FL,107). Ali, kao što ću predložiti na kraju ove analize, drži li se na umu cjelina Fowlesova djela, vidjet će se da se ni on sam nije lišio »izvjesnosti« o kojoj ovdje zbori.

<sup>12</sup> Malcolm Bradbury (ur), *The Novel Today*, str. 141

*The Ebony Tower* (1974)

Tematsko središte pripovijetke »The Ebony Tower« po kojoj je istoimena zbirka i dobila naslov, po mnogo čemu učvršćuje moje uvjerenje u opravdanost ovdje ponuđenog čitanja Fowlesova djela. Opisujući Davidov posjet starom majstoru Breasleyu, u okružju bajkolikog imanja Coetminais, Fowles, govoreći naizgled o slikarstvu, umije i o vlastitom pisanju. No, prije negoli dotaknem tu raspravu o figurativnoj i apstraktnoj umjetnosti, uputit ću na nekoliko mjesta gdje čitatelj zastaje s osjećajem da se tekst predaje samoigri.

Dostajat će tri primjera. Kao prvo, pripovijetka niže jedno obilje znakovlja čija je referencijalnost upitna: citati na francuskom, »sign board« (ET,10), »tattoo dark blue daisy« (ET, 43), kurzivom navedeno nazivlje slika. Fowles ne samo da u tekst upisuje tiskovnu razliku (isprekidajući postupnost) nego, kad je o slikama riječ, u istom dahu navodi postojeća djela (»Guernica« itd.) i tvorevine njegove uobrazilje (Breasleyev opus), čime otežava odluku o ontološkoj razini iskaza. Naime, u odsustvu postojanih odrednica, zbiva se svojevrсно premještanje, pa se, primjerice, pitamo o kojoj je to »Guernici« riječ? Je li Breasley povijesna ličnost? Ludički primjer ove strategije jest obavijest o knjizi koju čita čudakinja (»freak«): »Mogao je pročitati naslov čudakinjine knjige: *Mag*. Pomislio je na astrologiju, nju zacijelo zanima sva ta glupost« (ET,65). Ne zapostavivši samorugalački naboj ovog pasusa, skrećem pažnju na paradokse fikcije i stvarnosti koji se tu ukrštavaju. Naime, što reći za pisca koji ne zna o čemu je pisao u ranijem tekstu. Ili još važnije: koji je to prostor, koja je to stvarnost, u kojoj Fowles ne zna ništa o *The Magusu*?

Još riječ dvije o metafori slikarstva u pripovijetki. Navest ću dva primjera: »Svjetlo svjetiljke učinilo je prizor nalik Chardinu, platnu Georges de la Toura« (ET,41) ili

Djevojke su započele prazniti košare klečeći na suncu, dok je David pripomagao Breasleyu da se primakne sjeni. Gaugin je nestao, a Monet zaposjeo njegovo mjesto. (ET,63)

Tekstom evocirana »stvarnost« se prometnula u plosnatost umjetničkog platna. Dolazi do drugostepenog otklona, a čitatelj ulazi u imaginarni muzej. Time dopiremo do središnje teme pripovijetke.

Spor između Breasley i Davida, u kojemu starac osuđuje apstrakciju kao »kulu od ebovine« (ET,51), kao »pobjedu prokletog eunuha« (ET,45), puku mozgovnu djelatnost antipodnu herojskom modernizmu, razmotrit ću kao Fowlesovo propitkivanje vlastita pisma. Ključ za to nalazim u Breasleyovoj replici prigodom spomenute rasprave: »Jesi li zbilja slikar, Williams? Ili tek isprazni prokleti savijač riječi« (ET,48). Naime, ono što

iznenađuje jest pojava riječi »word-twister« u likovnom diskursu. Nameće se nekoliko mogućnosti: čisto preferiranje likovnog nad jezičnim, nesvjesna omaška kojom se odaje Fowlesov bitan interes ili ključ koji omogućuje alegorijsko čitanje. Ovdje izloženom čitanju bi ponajviše odgovarala treća mogućnost.

David će tek nakon iskustva u Coetminaisu spoznati majstorovu tajnu: »Starčeva tajna da ne dopusti ničemu da stoji između jastva i izraza« (ET,109). Za razliku od ove neposredovane izražajnosti, David uviđa da on

i njegov naraštaj, i svi koji će nadoći, mogu samo gledati unatrag kroz rešetke, poput životinja u kavezu, rođene u ropstvu, na staru zelenu slobodu. (ET,110)

Ovdje je lapidarno izrečena umjetnikova zebnja da je zabavljen u vlastitom medijumu i da je san o prvotnosti zanavijek izgubljen. Shodno tome, boravak u Coetminaisu označuje arkadijsku nevinost, bliskost stvarima, dočim bi Davidovim odlaskom s imanja otpočela samosvijest o izgnanstvu, utamničenje u jeziku, artefaktu. Stoga je čudoređe bračnih obveza koji zaprečuju Davidovu žudnju za Dianom (epizoda u vrtu) moguće čitati kao Fowlesov uvid da je sloboda iluzorna, te da se on i kao pisac i kao čovjek nalazi unutar konvencija i nužnosti.

Moglo bi se reći da se druga priča zbirke, »Eliduc«, zbiva u prvoj. Međutim, kad ju je onomadne ispričao Breasley ona je »više podsjećala na farsu Noela Cowarda nego na plemenitu srednjovjekovnu priču o osujećenoj ljubavi« (ET;59). Fowles predstavlja »Eliduc« kao prijevod srednjovjekovne »pjesme« Marie de France, a ja je čitam kao »herojski« napor da se dopre do ishodišta priče kao takve, da se piše »sa starom zelenom slobodom«. Međutim, pothvat je proturječan jer je pripovijetka opterećena naslagama i ranije priče i potonjih tekstova.

Naizgled priča o noćnoj provali, »Poor Koko« progovara o tematici jezika i mogućnosti komunikacije. Prve noći u ladanjskoj kući na sjeveru Dorseta gdje kani dovršiti životopis o T.L. Peacocku, pripovjedač je žrtva provale u toku koje mu provalnik baca nedovršeni rukopis u vatru. Ono što je meni najzanimljivije su pripovjedačeva rezmišljanja o uzrocima tog rušilačkog čina. U mladićevom oskudnom rječniku (*right, man*) on iznalazi odgonetku:

U biti je to izraz sumnje i straha, takoreći beznadnog *parole* u potrazi za izgubljenim *langue*. Temeljno nepovjerenje je prema samom jeziku. Ne radi se o tome da takve osobe sumnjaju u ono što misle i vjeruju, nego duboko sumnjaju u vlastitu sposobnost da to izreknu. (ET,187-88).

Problem se sastoji u raspadu komunikacijskih kanala: »Uvjeren sam da je naš koban sukob bio između onoga tko se uzda i štuje jezik i onoga tko u nj sumnja i na njega je kivan« (ET,185). Međutim, stvar nije tako jednostavna, jer će se čitatelj neminovno upitati odakle ovom obožavatelju jezika, vjerniku njegovih moći, nesigurnost da li je »predočio događaje one noći posve točno« (ET,180). Zar ova natuknica ne zrcali određeno podozrenje prema jeziku. Moguće je ustvrditi da je provalnikova sumnjičavost izričita dok pripovjedač zapisuje istu ali ne vuče krajnje posljedice već i dalje njeguje jezik (uostalom kao i pisac).

Zagonetni nestanak J.M. Fieldinga koji »je kršio svu društvenu i statističku vjerojatnost« (ET,191), kao i odsustvo indicacija koje bi upućivale na krivce, umnogome čine »Enigma« detektivskom pričom o nestaloj osobi. Međutim, tekst napušta ovu ravan u trenutku kad vodnik Jennings sluša moguću odgonetku slučaja koju je smislila Isabel Dodgson a koja otpočinje indikativnom tvrdnjom: »Ništa nije stvarno. Sve je fikcija« (ET,234). Završetak iznevjeruje čitateljeva iščekivanja, našoj se znatiželji ne udovoljava, i otpočinje autorovo poigravanje, skidanje vela kojim se odaje proizvoljna narav žanrovskih konvencija: »strašan književni zločin nepoštivanja pravila« (ET,237). Kakav je učinak tih otklona? Trgavši se iz iluzionističke varke, čitatelj zastaje s ovu stranu teksta, pa će zavrtjeti glavom kad mu Fowles podvali ovakvu rečenicu: »Stvarna se djevojka poigravala svojom plastičnom žličicom« (ET,235). Naime, poput Fieldinga u Isabelinoj priči, tako se i ona promeće u tekstualnu mogućnost, prazno ime, a evocirana realnost iščezava uslijed nečega što je moguće nazvati ulančanim naprsnućima koja utiskuju pukotine u sraz teksta i svijeta.

I u zadnjoj pripovijetki zbirke, »The Cloud«, imade mjesta gdje se problematizira relacija riječi i zbilje (primjerice: »Sve je nestalo prije negoli se zbililo; bijahu riječi, krhotine, laži, zaborav« (ET,291), no ja ću se nakratko zadržati na indikativnom pomenu Rolanda Barthesa i umetku priče koju Catherine kazuje Emmi u njihovu tajnom skrovištu. Mada je, na jednoj razini, Barthes povod diferencijacije likova, ne zanemarimo implikacije koje njegove navedene sentencije imaju kao opaske o tekstu koji se čita. Navest ću ono što smatram najprimjerenijim intenciji ovog rada: »imade svih vrsta kategorije znakovalja kojima općimo. A jezik je jedan od najsumnjivijih« (ET,273). I slijedeće:

Rečenica je ono što govornik želi da znači. Što on tajno želi da znači. A to može biti sasvim oprečno. Ono što ne želi da ona znači. Ono što znači kao dokaz njegove stvarne naravi njegove povijesti. Inteligencije. Njegova poštenja. I tako dalje. (ET,273).

Ne zalazeći u vjerodostojnost Fowlesove interpretacije, nesumnjivo je ovdje prisutna paradoksalna podozrivost spram jezičnog medija. Dapače,

iscrpnja analiza ove pripovijetke bi pokazala njenu graničnost, jezik koji se spazmodično otimlje prijetecem okruženju šutnje. Sigurno najfragmentarniji od tekstova u ovoj zbirci, »The Cloud« je istodobno i najstatičniji što vodi razmatranju kojim ću i okončati ovaj osvrt na *The Ebony Tower*.

Ova pripovijetka je satkana od tek rudimenata priče. Više nalik na niz kadrova, s teškoćom razabiremo neko usustavljeno događanje. Priča kao da nastaje na negativnom polu mogućnosti naracije, a Fowles to uprizoruje u dionici (Et, 277-287) gdje Catherine pripovijeda Emmi bajku. Ja čitam ovaj slijed razmišljanja o umetnutoj priči, koji sežu od stvaralačke nemoći, kroz događaj, do razorne samorefleksije, kao sinegdohski iskaz Fowlesova vlastita stanovišta. Navest ću ih:

Ništa ne dolazi; niti sablast najjednostavnije naracije (277) ... A od niotkuda, priča, s budućnošću, peripetija (280) ... Promatra tetkino lice kao da će princ i princeza kao i fonemi izaći iz njenih ustiju. Proccs. Nije potrebno povjerovati pričama; samo da ih je moguće ispričati (282) ... Zasjenjena sunuja; komeša se sitan književni kritičar – Razum, najgori ljudožder od svih (286).

Možda se može uputiti zamjerka da odviše značaja pridajem nečemu nevažnom. Međutim, ne mogu se oteti dojmu da u dvoumljenju ovog neurotičnog lika Fowles daje oduška svojoj sumnji u (ne)mogućnosti pravljenja narativnog teksta i strahu od razorne smaorefleksije.

#### *Daniel Martin* (1977)

Problematiziranje odnosa stvarnosti i fikcije, transpoziciju svijeta u različitim medijima (film, glumište, riječ, nauka), smatram središtem romana *Daniel Martin*. Njegov suvremeni senzibilitet, skeptičnost glede predočljivosti svijeta kojim napušta ravan neupitne pripovjedačke prakse, očituje se u propitkivanju mogućnosti da se dopre do istine svijeta. Navest ću nekoliko primjera.

Promišljajući učinak filmskog platna i vlastitu ulogu scenarista, Daniel Martin dvoji nad autentičnošću tog egzistencijalnog angažmana: »Prepostavljam da se radilo o stvarnosti. Neuspjesima da je se dočara« (D,19). Njega pritišće svijest o »artificijelnosti medija« kojom se »izdaje zbiljska stvar«, a moguće je ustvrditi da napor da se odaleči od primamljivih ali izvještačenih čari filmskog svijeta jest jedna od bitnih sastavnica lika Daniela Martina. »Tiranija oka«, kojom se uskraćuje stvaralačko sudioništvo gledatelja, uzrokuje osnovno otuđenje kinematografije: »Način prisjećanja podriva stvarnost uspomene« (D,95):

Slike su inherentno fašističke jer prejako pečatiraju istinu, ma koliko nejasna i zamučena, zbiljskog prošlog iskustva; kao da moramo, suočeni s ruševinama, postati arhitekti, a ne arheolozi. (D,95)

Sudeći po ovom odlomku, arheologijom se dopire do neposredovane zbiljnosti; arhitektura patvori, rekonstruirajući, ona krivotvori. Implikacije su jasne.

Kalifornija kao arhetipska slika industrije filma sigurno ima udjela u karakterizacije Daniela Martina. Njemu se u ovoj »zemlji pomfrita i hamburgera« brišu međe stvarnosti i fikcije, u toj »tvornici snova« čovjeku prijeti opasnost obestvarenja: »Ovdje moraš odlučiti jedno – što je stvarno, ti ili Los Angeles« (D,40). Međutim, meni se čini da je ovo ne samo dio teme filma koja oprimjeruje problem nepronichnosti medija, nego pripada širem sklopu problema koje bismo mogli imenovati, po uzoru na Henry Jamesa, Fowlesovom internacionalnom temom. Valja reći da se, pojednostavljajući, umjesto dualizma nevinost: sofisticiranost barata s antinomijom stvarnosno- prirodno (Engleska) nasuprot nestvarno-patvoreno (Amerika). (Valorizacija implicitna u ovoj kategorizaciji dio je Fowlesova liberalnog humanizma, o čemu više na kraju analize). Očito se zbiva određena preinaka Jamesove opozicije. Mada bi se za ovu temu moglo reći da prožima čitav roman, dostajat će pomen epizode u Thorencombeu gdje Daniel raspeda sa svojim vrtlarom o »pokvarenosti američkog načina uzgoja povrća« (D,448). Unatoč tome što nekakav atavistički san o Americi kao zemlji izobilja još možda zaokuplja vrtlarovu svijest, on je sretan »što mu Dan dokazuje da su on i njegovi preci bili namudriji što su ostali tu gdje jesu« (D,449). Okružen oživljenim raslinjem, Daniel »opet pomišlja na Jenny, varljive pozive iz Kalifornije. Doista, stvarnost obitava ovdje« (D,449). No, valja podcrtati da Engleska koju Fowles predočuje nije mitska zemlja nego problematična stvarnost u kojoj doduše postoje enklave nepatvorene prirodnosti, ali koja je ipak zahvaćena procesima obestvarenja, u kandžama krivotvoritelja: »kombinirana medijska mafija koja čuči na ogromnom dubrištu praznih riječi i umornih slika« (D,278).

Za moje čitanje vrlo je značajna Martinova odluka da pokuša razriješiti problem neautentičnog medija započinjanjem romana, a čitav niz nagovještaja govori da je taj započet roman upravo tekst koji nam stoji pred očima, to jest, da smo ne samo čitatelji već i svjedoci sumnji, nemira pa i strategije nastanka djela. Vraćajući se pasusu u kojemu Fowles kritički piše o fašistoidnim obilježjima filmske slike u nastavku čitamo:

Riječ je najnepreciznija od svih znakova. Samo naukom-općinjeno doba je moglo ne shvatiti da to predstavlja veliku vrlinu, a ne manu. Ono što sam pokušao reći Jenny u Hollywoodu jest da bih iskasapio vlastitu prošlost kad bi je pokušao evocirati kamerom; a upravo iz razloga što je ne mogu evocirati riječima, što se samo mogu ponadati da ću u drugim uspomenama i čutilima probuditi neko analogno iskustvo, moram je napisati. (D,95)

Razvidna je aporija unutar ove dionice. Jezična tvorevina u usporedbi s filmom mnogo umješnije dočarava prošlost, ali, istodobno (čime Fowles iskače iz epistemološke izvjesnosti realizma), tvrdi se da se ni njome ne predočuje intendirani sadržaj. Pismo kao da ostvaruje veću produkciju značenja. Unatoč nemogućnosti istinosnog predstavljanja, pisac se laća pera mada je napor da se nadmaši ta nemogućnost osuđen na neuspjeh. Odatle ona otuđenost i smaoupitnost Danielova lika. Okrivljujući riječi, »lingvističke moduse«, za nepremostivu razdaljinu kojom je odijeljen od Jane, on razmišlja: »Iza onoga što iskazuju, s obje strane podastirali su se identitet, sinkretizam, isti ključ, tisuću stvari iznad verbalizacije« (D,596). Na kraju romana, Daniel, zagledan u Rembrandtov autoportret u izrazu lica starog majstora razabire »cjelokupno znanje vlastita genija i nedostatnosti genija pred ljudskom stvarnošću« (D,666). Smijem li ovo čitati kao vrstu samoispovijesti, iskaz skepse, pa čak kao sukrivicu da je i autorov tekst uvećao »ogromno đubrište praznih riječi i izmorenih slika«?

Razlika između literatnog i zbiljskog očituje se i tamo gdje Fowles dotiče pitanje figuracije. Pišući o osebnosti engleske imaginacije, darovitosti za metaforikom, on opominje njenu sklonost »da hipotezama o nama, našim prošlostima i budućnostima podari istovjetnu stvarnosnost kao i istinitim događajima i sudbinama« (D,78). Na mjestu gdje Caro saznaje za očeve namjere da prione pisanju, dolazi do sljedećeg zanimljivog dijaloga:

'O čemu će se raditi?'

'Tropima i metaforama.'

'Što su tropi na pravom mjestu?'

'Sve ono o čemu ne mogu izravno govoriti.' (D,286)

Naravno, čitatelj će biti ponukan da i roman koji čita tropizira. (Podvlačim da je to jedno od mogućih čitanja). Svijest o metaforičnosti jezika kao takvog i sakritosti te činjenice vidljiva je u replici kojom Daniel uzvraća na Anthonyov epigram po kojemu ispada da su metafore prokletstvo Zapada: »Nije imalo smisla ukazivati da je sav jezik pa i najlogičniji i najfilozofičniji, metaforičan« (d,362). Način kako dolazi do brisanja granica između stvarnosti i figuracije čini mi se vidljiv u sljedećem navodu: »Počeo je vidjeti sablast središnjeg lika, temu, jednu stvar uma koja će još jednom stvarnost preobraziti u metaforu, a sebe u stvarnost« (D,288).

Udjela u ovom problematiziranju referencijalnosti svakako ima i ono što bih nazvao podvostručenom fikcionalizacijom. Nekoliko primjera će pojasniti što podrazumijevam ovim postupkom:

Jedna od onih Iris Murdoch situacija (D,221)

Portnoyova žalopojka (D,372)

utisak razorenog nemara, kao da hoće ući u roman Grahama Greenea (D,505)

Uokvirujući evociranu sadržinu naknadnim fikcionalnim kontekstom, Fowles podriva iluziju da njegovo štivo uprizoruje zbiljske entitete, upozoravajući da je čitatelj nasred umjetnine.

Ono temeljno ove problematike jeste neizbježna upitnost pred mogućnošću spoznaje ili, kako to Fowles dojmljivo formulira, »tradicionalna mučnina dvadesetog vijeka: drugotnost drugoga« (D,587). Razmatranje odnosa stvarnosti/medija, svijeta/fikcije i figuracije svjedoče o Fowlesovoj svijesti o nesvodivoj naravi materijalnosti izražajnih sredstava, o nemoći da razna posredovanja stvarnosti ostvare adekvaciju.

Moguće je reći da osnovnu nit *Daniela Martina* predstavlja volja, iskušenje i potreba glavnog lika da pojmi prošlost, ljude i vlastitu bit. Prisjećanje na prijeratno razdoblje nisu tek sentimentalne reminiscencije nego oprimiraju napor da se dokući ono drugotno, u ovom slučaju, zanavijek iščezlo: »U određenoj mjeri, svi moji suvremenici su odgojeni u devetnaestom stoljeću, pošto dvadeseto nije počelo do 1945. godine« (D,94). Enigmatičnost drugoga jest dominantna motivacija Danielove socijalizacije (Jane, Caro, Jenny, itd.). Ovo se podvostručuje u njegovu sučeljavanju i pokušaju odgonetanja inih geografsko- civilizacijskih krugova koji čine svojevrsno razmeđe romana: Engleska, Italija, Amerika, Srednji Istok. Ali Daniel je prikraćen »udomljenosti« u svijetu pa je i ovdje utkana onespokojavajuća neizvjesnost koju sam gore naznačio na drugim slojevima teksta:

Ništa nije postojalo osim kao zapis drugih očiju, drugog uma; zamijećen svijet je bio tanak kao ljuska jajeta, krhko obojen stan, unazadna projekcija ... a iza, ništa. Sjeme, tmina, praznina. (D,568)

Čini mi se da imamo dovoljno dokaza da Fowles osjeća egzistencijalnu strepnju pred proizvoljnom naravi znaka, da u tekst upisuje nedokučivost referenta, štoviše, sudi li se po gornjem citatu, da dvoji nad njegovim postojanjem.

Kao što ću pokušati dokazati na kraju ove analize, bilo bi odviše smjelo ostaviti dojam da Fowles prekida s realizmom, te da se otisnuo u pustolovinu fabulacije, metafizijski ludizam. Isto tako nije istina da ovih potonjih nema u tekstu. Ushljednemo li *Daniel Martina* pod kakvu klasifikaciju primjenjljiva mi se čini definicija »problematičnog romana« koju nudi David Lodge:

Načelu realnosti se nikad ne dopušta da posve iščezne — štoviše, čestoput se priziva, u duhu nefikcionalnog romana da razotkrije artifičijelnost konvencionalne realističke iluzije. Dok je fabulator nestrpljiv sa »stvarnošću«, a nefikcionalni romanopisac sa fikcijom, vrsta romanopisca o kojemu govorim ostaje vjeran obama, ali nedostaje mu pouzdanje ortodoksnog romanopisca u mogućnost njihove pomirbe.<sup>13</sup>

Pored ostalog, to »načelo realnosti« u *Daniel Martinu* se očituje u prisutnosti političkog diskursa, i to poglavito kroz Danielov humanistički liberalizam kojim on oponira i bešćutnom konzervatizmu (Fenwick) i radikalnom ljevičarenju (Jane). Jednim dijelom Fowles je vjeran odslikavanju stvarnosti, »ozbiljnosti« romanopiševe zadaće, ali evidentna je i njegova upoznatost s recentnim metafizijskim postupcima.

#### *A Maggot* (1985)

U sažetom pogovoru na kraju *A Maggota*, Fowles opetuje upozorenje kojim je i otpočeo djelo po kojemu je povijest »nauka i silno različita po ciljevima i metodama od fikcije« (Mt,455) i da tekst pred nama nipošto ne predstavlja »pokušaj, po sadržaju ili po jeziku, da se reproducira znana povijest«. Ukoliko se i poistovjeti dušebrižnički ton koji dvoji nad »opsjednutošću jastvom u svijesti dvadesetog vijeka« (Mt,460) s autorovim promišljanjem suvremenosti, čime se roman može tretirati kao alegorijski prikaz začinjanja jednog duhovnjačkog buđenja koje je antipodno današnjici, neke nedoumice ipak ostaju. Kao što izričito piše, privlačnost koju pisac osjeća prema disidentskim sektama (Shakers) nije moguće svesti na društveno-povijesni značaj. U njihovim mislima i teologiji, čudesnim obredima i domišljatu praktičnom životu, u njihovu bogatom metaforičkom jeziku i maštovitu korištenju pera i glazbe, Fowles čuti nagovještaj sveze fikcije i stvarnosti:

I mi romanopisci iziskujemo neku ishitrenu vjeru, čestoput naizgled apsurdnu u odnosu na normalnu stvarnost; i nama je potreban zbudjujući stupanj *metaforičkog razumijevanja* od naših čitatelja prije negoli se priopće, 'ozbilje' istine iza naših tropa. (Mt,456)

Zacijelo se u ovom procjepu između fikcije i povijesti, kao i u ovom »metaforičkom razumijevanju« koji se išti od čitatelja otvara mogućnost doživljaja ovog dijela koji je sukladan naznačenu smjeru istraživanja.

U *A Maggot-u* se aporija fikcije i povijesti javlja na nekoliko načina.

<sup>13</sup> David Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, Routledge and Kegan Paul, London, 1971, str.23.

Primjerice, u roman su utkane autentične povijesne zgode: navest ću problematiku protestantskih inovjereca, prikaz engleske provincije prije industrijske revolucije, poimenično navođenje historijskih ličnosti [Walpole, Pope, Addison, Johnson (Mt,117,389)], rekonstrukcija jezika ranog XVIII. vijeka, itd... Kako razrješiti ukrštanje raznih ontoloških sfera kad, na primjer, čitamo da Fowles crtež »stvarne« djevojke, koji ga je ponukao na pisanje Rebekine povijesti, dovodi u svezu s historijskom osobom (Ann Lee): dakle, preklapaju se »realna« žena na crtežu, fiktionalni lik romana i historijska osoba. Slična dvosmislenost se vidi u sljedećem:

Ovo djelo fikcije nije biografija te druge žene, mada završava njenim rođenjem u otprilike stvarnoj godini i u stvarnom mjestu njena rođenja. Tom djetetu sam nadjenulo njeno historijsko ime. (Mt,6)

Očito Fowles pridjevsku oznaku (*real*) koristi na nekoliko načina. Kako da se dovedu u svezu svršetak romana – dakle, vrijeme romana – i historijski datum. Koji se od ovih polova briše? Razrješenje izmiče i dvojimo u prostoru tekstovnog ambigviteta.

Sličnog je učinka i ono što sam gore nazvao drugostepenom fiktionalizacijom. Evo nekoliko primjera. Opisujući izmjenu pogleda između Dicka i Fanny, Fowles piše:

To je kao listanje knjige – i gdje očekuješ dijalog ili makar opis kretnje i geste nadolazi ništa: jedna *Shandy*-lika prazna stranica ili, omašnom greškom uveza, nikakva stranica. (Mt,45)

Drugom zgodom, o demonskom naboju Bartholomowih očiju čitamo: »sadzam prije Sada koji je još četiri godine nerođen u mračnim labirintima stvarnog vremena« (Mt,49). Dapače, u Bartholowewoj replici kojom odgovara na Lacyovo znatiželjno pitanje o odredištu njihova putovanja, možda imademo metaforu čitavog romana:

Doista je nalik bajci ili jednom tvom igrokazu. Mislim da ne bi dopustio gledalištu uvid u zadnji čin prije prvoga, unatoč sve tvoje ljubavi za određenim sutrima? (Mt,45)

I referencije na dvadeseto stoljeće obestvaruju iluzionističku narav romana: »dvadesetovjekovni um, da se umio vratiti« (Mt,15); »nije ličio na ništa ako ne na modernog skinheada« (Mt,21), itd.. Stilistički gledano, minucioznost opisa, povijesno-geografske koordinate, autentičnost jezika, sve ovo pripravlja čitatelja da prihvati nevjerovatne dogodovštine. No, istovremeno, intertekstualne aluzije imaju oprečan učinak i destabiliziraju

referencijalnost teksta.

Đadeset stranica Fowlesova teksta donose reprodukcije novinskih stupaca iz *Historical Chronical* za period ožujak-listopad 1736. godine, dakle upravo za razdoblje pokriveno romanom. Susređi se s ovim interpolacijama, čitatelj je ponukan da u njima iznađe (otežano starom ortografijom i sićušnim slovima) paralelizme, odjeke zbivanja uprizorenih u tekstu romana. Ti stupci izvješćuju o smaknućima, požarima, umorstvima, suđenjima, rođenjima, svadbama, itd. — dakle, jednu kroniku svakodnevnice. Razlika između tiskarskog sloga kojim su otisnute novinske interpolacije i sam roman, slikovito označava aporiju povijesti i fikcije o kojoj ovdje govorim. Medutim, kakvu bi funkciju ta novinska kronika mogla imati u *A Maggot*? Došao sam do zaključka da umeci historijske kronike oslikavaju ono nesvodivo preobilje stvarnosti koje izmiče fikciji ali i povijesti, ono što se opire njihovim narativnim obrascima. U njima progovara ono zatomljeno, ono što povijest potiskuje i briše, ona »imaginarna sadašnjost« glade čije predstavljivosti Fowles izražava sumnju:

Poput svih mističara (i mnogih romanopisaca kojima pripada i ovaj) on je za bezeknut, kao dijete, pred stvarnostnim sada; mnogo sretniji izvan tog sada, u narativnoj prošlosti ili proročanskoj budućnosti, zavravljen unutar sablasnog glagolskog vremena koje ne dozvoljava gramatika, imaginarni prezent. (Mt,389)

Vratimo se ovdje aporiji fikcije i povijesti pa postavimo uznemirujuće pitanje da li i »skrupulozno dokumentirana povijest« (Mt, 455) zahvaća protejsku stvarnost? Očito bi niječni odgovor udvojio aporiju fikcija/povijest i ovoj potonjoj uskratio istinitost, objektivnost, dakle izbrisao aporiju i fikcionalizirao samu povijest. Mada Fowles izričito ne govori o tome, smatram da se ponešto može izvesti iz njegova problematiziranja predstave XVIII. vijeka.

Na jednoj razini, *A Maggot* podriva uvriježenu predodžbu XVIII. vijeka, omogućujući onome što paradigma prosvjetiteljstva potiskuje da dođe do glasa. Fowles razotkriva redukcionizam i selektivnost te patvorine:

Sigurno je inteligencija John Leeovog vremena imala jasan, ali ne posve moderan smisao za jastvo; ali naša retrospektivna navada da se minolog doba prisjećamo i da ga ocjenjujemo njegovim Popima, Addisonima, Steeleima, Johnsonima, lagodno zaboravlja u kojoj je mjeri umjetnički genij netipičan za većinu u bilo kojem razdoblju, koliko god se mi trudili da bude obrnuto. (mt,389)

Koristeći riječ »force« na kraju odlomka Fowles je svjestan politike moći pri uspostavljanju prevladajućih slika svijeta u određenim razdobljima. Te paradigme podupiru i sudjeluje u perpetuiranju određenih socio-povi-

jesnih prerogativa. Govoreći o prirodi društva XVIII. vijeka Fowlesu je razvidna obrambena funkcija njegovih konvencija: to društvo je znalo »u kojoj je mjeri ovisilo da se ne propitkuju njegove tradicije, da mu se ne remete temelji« (Mt,457). Fowles kao da čini upravo to: skreće pažnju na proizvoljnost tradicije, ispisuje onaj život kojega to društvo potiskuje, daje glasa onome što je izbrisano povijesnim transkripcijama.

Stoga ne čudi da Fowles uprizoruje odnos čovjeka i prirode na način koji preobrće vrijednosni sustav tadašnjeg društva. Osamnaesti vijek

nije imao suosjećanje za nereguliranu ili primordijalnu prirodu. Ona je predstavljala nasilničku divljinu, ružnu i sve-nasrhljivu opomenu o Padu, čovjekovu vječnom izgnanstvu iz edenskog vrta; naročito nasilna prema narodu puritanaca gonjenog dobiti ... čak i prirodne nauke poput botanike, mada odavno zasnovane, ostadoše bitno neprijateljske spram divlje prirode, videći je samo kao nešto što valja pripitomiti, klasificirati, upotrebiti, izrabiti. (Mt,15)

U Fowlesovom je romanu priroda još nešto tajanstveno, nešto što se opire ljudskom poduzetničkom duhu. Dapače, zbivanja romana otpočinju kad petorica putnika napuste zaštićenost Londona i otisnu se u neizvjesnost prirode. Binarnost prirode i ljudskog društva kao i obrat privilegiranog statusa urbane racionalnosti koji se odigrava u *A Maggot-u*, ogleda se i u činjenici da Henry Ayscough, odgonetač zagonetnih zbivanja, ne uspijeva razrješiti, zbog vlastitih ograničenosti i pretpostavaka, što se doista zbilo sudbonosnog dana: »Niti blage niti opore riječi ju nisu mogle slomiti, rasvijetliti enigmu koju je krila: što se zbilja dogodilo« (Mt,429). Roman često podsjeća na nenapučenost tadašnjeg engleskog krajolika, na prijeteće okruženje šuma, na opasnost kojoj su izloženi samotni putnici. Prirodu prožimlje pagansko-mistična tajna. Značajno je da se krucijalna zgoda romana odigrava prvog maja, da ju uokviruju obredi i aluzije na majske svečanosti (»maying«). Isti je učinak i onog egzotično-ezotičnog sloja u romanu: vještice i njihove čarolije, Stonehenge, cigani, alkemija, tid.. Priroda i sve ono na čemu nije otisnut biljeg urbane racionalnosti, strukturalno gledano, jeste ono što paradigma XVIII. vijeka ekskludira, a što u Fowlesovom romanu navaljuje razornom žestinom.

Čita li se roman kao zapis o duhovnom preobraćanju, kao parabolu o disenterima kao poricateljima službene crkve, tada će nonkonformističke sekte podvostručiti podrivalačku ulogu prirode. Jasno je to iz ove procjene disentera:

Neortodoksa religija bijaše jedino sredstvo kojim je ogromna većina, ni filozofa ni umjetnika, mogla izraziti ovaj bolan proboj jastva iz krutog tla iracionalnog i tradicijom-okovanog društva. (Mt,457)

Nekonformističke sekte uobličuju prostor vlastitosti koji uspijeva umaći društvenom konformizmu, a Fowles, uobličujući ih, razgrađuje prividno, poviješću uspostavljeno, jednoumlje dotičnog vijeka.

Jedno od gradbenih načela romana jest da razara iščitavanja do kojih čitatelj dolazi nakon određenih dionica, iznevjerujući njegova očekivanja i kidajući provizorne niti dedukcije koje mu se uzastopno podmeću. Ovo je izravan posljedak polifokalnosti motrišta. Naime, osim kraćih odjeljaka teksta koje pripovijeda sveznajući autor, glavninu romana sačinjava ukrštanje rašomonskih perspektiva koje objedinjuje isljednički postupak odvjetnika Ayscougha. Divergentni iskazi ometaju odgonetku tajne. Ovo je naročito razvidno u dva posve antinomična prikaza događaja u spilji kojima Rebeka obavješćuje prvo Davida Jonesa a potom Ayscougha: prvim se dočarava satanska crna magija, silazak u pakao, a drugim bogojavljanje i božansko uzašašće. U pismima kojima sažimlje svjedočenja, Ayscough ih vlastitom interpretacijom naknadno relativizira.

Kad je već o pismima riječ, rekao bih da se isto razgrađivanje iščitavanja postiže žanrovskom nekonzistentnošću kojom Fowles premješta čitatelja iz jedne vrste romana u drugu. Tijekom teksta dolazi do niza obrata uslijed kojih se jednom ustanovljeno žanrovsko znakovlje napušta da bi ustupilo mjesto drugom pripovijednom modelu. Navest ću neke od žanrovskih vrsta koje Fowles rabi: trdicionalno realističko pripovijedanje, historijski, epistolarni, detektivski roman, dijaloški strukturirane dionice (isljednički zapisi), gotski roman, svojevrsni religijski *bildungsroman*, nefikcionalna kronika. Ističem da ova mnogovrsnost nije lako razlučiva, već da ju je Fowles ispremišao, poigravajući se čitateljevom pripravljenošću na žanrovsku signalizaciju, prisiljavajući ga da promisli status fikcije a ne da se uljuljka u »zbiljnost« priče. Subvertiranjem romanesknh konvencija, Fowles propitkuje gradbena načela teksta pa ne čudi da u predgovoru niječe da se radi o »historijskom romanu« nego o »maggot-u«.

Kako to shvatiti? Naime, problemi nastaju već u naslovu jer se u njemu krije igra riječi: prijevodom se homonimna višeznačnost briše: »ličinka/crv« i/ili »mušica/hir«. Protejsku narav riječi »maggot« Fowles čini složenijom dvjema oprečnim slikama »maggota« koje dominiraju opisima zbivanja u pećini. U prepričavanju Rebekinih riječi David Jones govori o »monstruozno velikom, vanprirodnom« »maggotu« koji visi u »đavolovoj galeriji« (Mt,266). Sučelice tome, kad sama Rebeka odgovara na isljednikov upit o izgledu »maggota«, njoj se on pričinja »bijel poput snijega u zraku« (Mt,359), »bijele puti obojene plavetnilom poput ljetnjeg mora ili neba« (Mt,361). Infernalna se mašina preobražava u nebeske kočije. Prvo značenje riječi »maggot« – »larvalan stupanj kukca« (Mt,5) – zasigurno predstavlja metaforu religijskog obraćanja koje je jedna od tema romana, ali valja pripomenuti da će u nastavku tog pasusa – »kao što je pisani tekst«

(Mt,5) – Fowles opterećuje usporedbu dodatnim tekstualnim vezama. Stoga, doista ne vidim razloga zašto ovako naslovljeno djelo ne čitati kao »hir«, kao »mušicu«,<sup>14</sup> kao igrariju (nipošto u pejoartivnom smislu) s pravilima romanesne produkcije.

Na kraju ovog osvrtu da kažem riječ dvije o nepredočivom. U roman je umetnuto nekoliko mjesta koje iskazuju nevjericu u sposobnost jezika da predočuje. Kad je Ayscough sumnjičav prema Rebekinoj viziji, ona uzvraća: »U mom pričanju Vas obmanjujem. U ničemu drugom. Kažem Vam što sam vidjela, mada kako to vidjeh ne znam« (Mt,371). Prigodom opisa Bartholemowa »nestanka« odvjetnik je podozriv prema Rebekinom objašnjenju:

P. Možeš li poreći da je možda nestao drugačije nego u tvojoj mašti?

O. Vašom abecedom ne mogu; svojom mogu i poričem.

P. Kažeš donesen je tvom Vječnom Lipnju.

O. Ne doesen, već vraćen. (Mt,385)

U Rebekinim riječima nazočna je svijest o nemogućnosti da se riječima iskaže neposredno zrenje nadnaravnoga. Nemoć da se saopći vizionarski uvid ovdje, na reljefan način, govori o aporiji označitelja i označenoga.

### *Mantissa* (1982)

Pri kraju *Mantissa* Fowlesov junak, pisac Miles Green, predmnijva da su književnost izumile žene kako bi muškarci »potračili svoje vitalne intelektualne aspiracije i sokove na mantise i otrcanosti, puke sjene na zidovima« (Mn,188). U fusnoti na istoj stranici naslov romana, saznajemo, znači »dodatak relativno malog značaja, naročito književnom naporu ili diskursu« (Mn,188). Sigurno bi doprinijelo dijakronijskoj usustavljenosti ove analize da je ovo kojim slučajem Fowlesov posljednji roman, međutim nema razloga ne čitati ovo djelo kao piščevo retrospektivno osvrtnje na vlastitu spisateljsku praksu. Dakle, kao nešto pridodato »književnom diskursu«, nešto uzgredno, žanrovski neodredljivo, shvatljiva je Fowlesova karakterizacija djela kao »neispisivog ne-teksta« (Mn,183). Taj ne-tekst je nalik oniričkog-fantastičnoj igri. Dominantna prostorna metafora bolničke sobe također upućuje na čitanje djela kao uprizorenja solipsizma stvaralačke imaginacije ili »duševne bolesti koju ti, iz svog neznanja, nazivlješ književnošću« (Mn,143). Mislim da ovu solipsističku samorefleksiju možemo

<sup>14</sup> »Ali stariji, mada sada zastario smisao riječi, jeste mušica ili hir. U kasnom sedamnaestom i ranom osamnaestom vijeku ponekad se odnosila na plesne napjeve i arije koje inače nisu imale naričitog naslova«. (Mt,5).

vidjeti u ovom pasusu: »Otkorača do vratiju i otvori ih: samo, još jednom, da ugleda istu sobu, zakrčenu nejkovim zbudjenim licem, likom njegova usamljena dvojnika« (Mn,141). Na jednoj drugoj ravni, *Mantissa* tematizira odnos seksualiteta i pisma, a avantura putenosti Milea i protejske žene bi mogla biti »samo metafora, simbol abecednog spoja koji stvara riječi, i tako dalje« (Mn,183). Od svih Fowlesovih djela upravo je *Mantissa* u manjoj mjeri zapisivanje događanja, priča o nečemu, nego što je priča o samom činu pisanja, avantura pisma. Stoga ne čudi da je u njemu najnazočnija problematika koju obrađujem.

Prvih nekoliko stranica je moguće čitati kao alegorijsko uprizorenje procesa dovodenja u jezik rezistentne sadržine, kao prikaz teškoća da se otpočne s označavanjem, da se nediferencirani materijal usustavi u preredak riječi. Taj se prijelaz [dakle, još neoznačeno (ono) → označitelj (ime)] može grafički prikazati ovako: it → I of sorts → male I → voice → name → Miles Green. Međutim, ako liječenje od amnezije koje se ovim prikazuje (sadržinska osnova prvog poglavlja) predstavlja napor da se »obnovi izgubljena struktura iskustva i znanja« (Mn,18), onda postepeno saznajemo da je upravo pišćeva bolest na smrt s jezikom uzrok blokade: «odveć vezan za verbalizaciju osjećaja umjesto neposrednog čina osjećanja samog« (Mn,38). Erotski nadražaj se receptira kao panaceja ali, destruiranjem privida priče, dakle djelotvornosti terapijskog učinka seksualiteta kojim završava prvo poglavlje — («To je krasna pričica. I sam si je izmislio« (Mn,44)) — razara se hijerarhija, prioritet seksualiteta na pismom, tekstualizirajući tako i prirodnost spolnosti i svodeći sve na fikcionalnost, izjednačujući bolesnika sa romanopiscem («neko piskaralo, puki romanopisac») i dijagnostirajući njegovu bolest kao bolest na pisanje.

Drugo poglavlje otpočinje razvaljenjem vrata bolničke sobe i pojavom »sastanskog *Doppelgängera*« pred kojim bolničarka Cory i liječnica Delfie »trenutačno iščeznu u zrak, ne ostavljajući ništa osim lepeta padajućeg bijelog tipkanog rukopisa« (Mn,50). »Zloćudna sablast« objašnjava svoju jarost pišćevim krivotvorenim slikanjem njena lika (liječnica prvog poglavlja) za koje ona smatra da je više plod njegove onanističke fantazije nego što je želi valjano predočiti. Čitatelj se obavještuje da je pralik kamelconskih ženskih likova (Cory, Delfie, *Doppelgängera*) Erata, grčka muza koju je dopala oblast fikcije iz razloga »što si uvijek mogla desetostruko bolje lagati nego sve tvoje druge sestre zajedno« (Mn,84). Osim što se ovom opaskom uvodi odnos laži i istine u fikciji, tekst se promeće u alegoriju odnosa pisca i njegovih muza (inspiracija). [Erato kaže piscu: »A uvijek si imao onaj rijedak dar da se ne umiješ izraziti« (M,169)]. Ono što bi još valjalo istaći je Fowlesovo problematiziranje odnosa pisca i njegovih likova: izdvojimo ontološku [»Možeš me ubiti u pet readaka ushtjedneš li« (Mn,94)] i emocionalnu razinu [»moj odnos s njima je bio i dalje je duboko

ljudski i obdarujući« (Mn,95)]. Jasno je da se time napadno ističe artificialnost tekstom stvorenih entiteta. To posebice dolazi do izraza kad se Erato navodno osamostaljuje, sugerirajući daljnje odvijanje romana, predlažući da se tekst do stote stranice shvati kao »nadrealistička preambula« i onda podastire Milesu moguću trilogiju koja bi njihov odnos postavila u »realističniji vanjski kontekst« (Mn,101). U jednom smislu mogli bismo ovo poglavlje obilježiti kao poglavlje pobunjenih likova<sup>15</sup> ili kao Fowlesovo razaranje bilo kakve izvankostovne zbiljnosti lika.

U trećem i četvrtom poglavlju nastavlja se Milesov agon s muzom koja se preobražava, odalačuje od njega (dematerijalizira) i s njime sjedinjuje (koitus). Fowles umeće i nešto što bismo mogli imenovati historijatom književnog razvrata: Eratin odnos s Aristofanom, Virgilijom, Ovidijem, Horacijom, Katulom, Shakespeareom. Način prikaza kanona je lakrdijaški, karnevalski, komičan. Nakon Eratina izlaganja Miles uvida da je njegov prijašnji odnos s muzom, dakle njegovo razumijevanje tradicije bilo pogrešno: »Da sam makar znao da ona stvarna ti ništa ne shavačaš ozbiljno« (Mn,163). Čini mi se da je upravo ova rečenica kojom se sažimlje lakrdijaško-sarkastičan tonalitet *Mantisse* značajna ne smao za razumijevanje tog djela nego i njegova mjesta u autorovu opusu.

Da bi podrobnije obrazložio tu tvrdnju vratit ću se onoj dionici teksta gdje Miles posprdno, nadmeno komentira Eratin sinopsis predložene trilogije poststrukturalističkom terminologijom. Ironija je razvidna već i u nerazumljivu žargonu kojim Miles objašnjava simboliku amnezije u djelu pred nama. Evo uzorka: »derivirana od ambigvitetne naravi, i u hipostatičkom i epifanijskom *faciesu*, dijagetskog procesa. Naročito s obzirom na angnorisis« (Mn,116). Naduta suhoparnost ovog pasusa više sili na smijeh nego što s nekom ozbiljnošću uvažava poststrukturalističku misao. Miles nadalje zajedljivo prebacuje Erati njeno nepoznavanje temeljnih zasada suvremene fikcije: naime, da je jedini predmet suvremene fikcije teškoća pisanja te fikcije: da je diskurs o fikciji važniji od same fikcije; da između pisca i djela nema nikakve veze (Mn,118-19). Kad Erata »naivno« upita zašto pisci još stavljaju svoja imena na korice knjige Milesova replika dovodi gledišta kritike do apsurdna: »Većina ih je još uvijek pod nedvojbeno srednjovjekovnom iluzijom da sami pišu vlastita djela« (Mn,119). U kasnijem pasusu, na Milesovu primjedbu da svaki uspješan moderan pisac smatra život »potpuno besciljnim, crnim i apsurdnim«, Erato uzvraća: »Pa i onda kad ti se dive i kad si zbilja uspješan širom svijeta« (Mn,121). Milesovo retoričko pitanje govori za sebe: »Zar sumnjaš u iskrenost nekih od tragički ključnih

<sup>15</sup> Meni se čini da je najimpresivnije, istodobno nakomičnije, ostvarenje ovakve »pobune« likova dato u Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, A Plume Book, New York, 1976. Fowles u *Mantissa* navodi odlomak iz tog romana (Mn,157), a u nekoliko mavrata aludira na gospodina O'Briena i njegov sat kukavicu.

ljudi suvremene kulture?» (Mn,122) Pakosno-podrugljiv ton je evidentan. Fowlesa valja poistovjetiti s Eratinim glasom, sa skeptičnošću koja ne prihvaća »besciljnost, crninu, apsurdnost«, koja ne učitava sudbinski značaj u mijene u književnosti, koja se posprdno poigrava na razvalinama romaneskne tradicije.

### III

Ironična potka razvidna u Fowlesovom prezentiranju poststrukturalističkih stavova govori o njegovu žacanju da ih ozbiljno shvati i da se pridruži glasovima koji obznanjuju smrt pisca i njegova djela. Ako se realizam, dakle ono što se dovodi u pitanje radikalnim eksperimentom, pojmi kao određeno odnošenje prema svijetu bit će nam jasno, osvrnemo li se na cjelovitost njegova djela, da ga on ne može posve napustiti:

realizam predstavlja modus enkodiranja kulturne stvarnosti koji se nalazi unutar poznatih okvira inteligibilnosti i koji stoga štuje granice razumijevanja koje ustanovljuje dominantna ideologija.<sup>16</sup>

Snažna crta u fowlesovom djelu, moglo bi se reći upravo ona strana koju sam odabranim pristupom potisnuo u ovoj analizi, uvažava te ustanovljene granice. Dovoljno se podsjetiti na pledoaje za uravnoteženim humanizmom u *Daniel Martinu* ili, još specifičnije, završni odlomak *A Maggota* koji upozorava na katastrofičan egocentrizam, ekstremizam svih vrsta:

Neka vrsta ne može krajnje pretjeranim brojevima napučiti svoj životni prostor, a ipak u toj mjeri veličati prekomjernost, ne- mediokritet pojedinca. Kad pretjerivanje postane sinonimno s uspjehom, dotično je društvo osuđeno na propast. (Mt,460)

Mišljenja sam da je John Fowles, po mnogim svojstvima, baštinik liberalno-humanističke tradicije u engleskoj kulturi za koju Peter Widdowson, primjerice, tvrdi da je svjetonazorna osnova »kozmozografije realističkog romana«. <sup>17</sup> Odatle ona tradicionalistička nit koja se povlači njegovim

<sup>16</sup> Masud Zavazzadeh, Donald Morton, »Theory, Pedagogy, Politics: The Crisis of the 'Subject' in the Humanities«, *B o u n d a r y* 2, Fall 1986/Winter 1987, vol.xv, no.1,2, str.15.

<sup>17</sup> Peter W i d d o w s o n , *E.M. Forster's Howards End*, Sussex University Press, 1977, str.113. Prisjetimo se Daniclova susreta s Jenny u pabu: »Sada mu je pokazivala kako će i njega i ono njihovo zaboraviti. Današnje vješto poniženje Forsterova *Samo spoji* ... samo popredmeti« (D,661). Ovim izričitim spomenom Forstera Fowles kritički sažimlje onemogućivanje zajedništva čovjeka s čovjekom koji smatram jednom od središnjih tema kod Forstera:

djelom, protutežeći strategijama destabiliziranja svijeta književnog djela na koje sam uputio u ovoj analizi i priječeći ga da se oda ekstremnom narativnom eksperimentiranju. Složio bih se s prosudbom Kerry McSweeneya koji, uvrstivši Fowlesa u grupu s Brian Mooreom, Angus Wilsonom i V.S. Naipulom, smatra da su ova četvorica »ostala odana predstavljačkoj, komunikativnoj i instruktivnoj funkciji romana«, Nadalje:

Ono zbog čega su naročito srodni jeste iz razloga što njihovi različiti izražajni interesi i samosvesne doskočice ostaju podređene njihovim konstruktivnim i komunikativnim naimima; i mada su ugovor između pisca i čitatelja učinili kompleksnijim, nisu nikad podrovali njegovu predstavljačku osnovu.<sup>18</sup>

U izloženoj analizi ja sam Fowlesove »izražajne interese i samosvesne doskočice« učinio manje podložnim. U tom smislu Fowlesova mantisa pokazuje svu njegovu spisateljsku umješnost, upoznatost s postmodernističkom praksom ali, izvrgavajući je ruglu, on je prazni njene filozofijske potke, svjetskopovijesne relevantnosti.

Pitam se je li to ostvarljivo. Naime, unatoč omaložavajućem odnosu koji Fowles naizgled ima prema postmodernističkim postupcima, njegova im ironija ne može neutralizirati naboj. Upravo se njima ostvaruje ona tenzija po kojoj je Fowlesova proza ipak odmak od tradicionalističkog pričanja. Ja sam te postupke natojao evidentirati sažimljući ih u pregledu koji zasigurno povlašćuje jednu stranu Fowlesovog teksta.

Moj stav je da narativna praksa registrira procese u širem okruženju. Govoreći o eksperimentima suvremene proze, M.M. Brewer zamjećuje:

Odanost koja im je zajednička prema obnovi narativne tehnike i sadržine ne može se smatrati niti arbitrarom niti ahistorijskom, jer je širom spektra njihovo pisanje duboko obilježeno katastrofičnom teleogijom.<sup>19</sup>

Mada ova tvrdnja možda odviše deciderano podvlači kauzalitet svijeta i fikcije, sklon sam inovativnim tendencijama pripisati stanovitu težinu. Fowles bi vjerojatno prigovorio, a vidjeli smo da je nepovjerljiv prema katastrofičnoj teleogiji. Stoga bi možda bilo pogrešno postupke na koje sam skrenuo pažnju objašnjavati nekim dubljim autorovim stavom prema

«Lični odnosi predstavljaju pojam u središtu individualizma ... implicirajući uvažavanje ljubavi, tolerancije, slobode i punog razvoja onoga što Forster u *Howard's End* nazivlje unutrašnjim životom, životom strasti i pjesništva» (Widdowson, 48). Mene naravno ponajviše zanima svojevrsan anakronizam osjećajnosti koji je evidentan u Fowlesovom nipodištavajućem odnosu prema reificiranoj sadašnjosti.

<sup>18</sup> Kerry McSweeney, *Four contemporary Novelists*, str.3,7.

<sup>19</sup> Maria Minich Brewer, »Samuel Beckett: Postmodern Narrative and the Nucleur Telos«, *Boundary 2*, Fall 1986/Winter 1987, vol.xv, no.1,2, str.158.

svijetu. Moguće je upravo ova, po meni, karakteristična engleska skeptičnost i nevoljkost da se olako prihvate globalna uopćavanja i prognoze, uzročkom Fowlesove privrženosti tradiciji i nepovjerenja prema eksperimentu. Ja se na kraju ipak pitam može li se odlukom spriječiti, zatomiti ili pak ignorirati procesi kojima smo sudionici i žrtve, a koji se, uvjerenja sam, očituju i u razaranju uvriježenih modusa naracije.

*Stipe Grgas*: THE AUTHORIAL INNOCENCE/NAIVETY OF JOHN FOWLES

S u m m a r y

The author offers a reading of the work of John Fowles that is suspect of his proclaimed traditionalism. By glancing at the narrative structure, plot mechanisms, the relationship between fiction and history, as well as at the inherent conception of language within his novels, the article focuses on what the author calls the disillusionistic strategies. Drawing attention to the gaps, seams and indeterminacies, an attempt is made in the article to justify the suspicion concerning Fowles's authorial innocence/naivety. The following constitute a run-down of the features that the article foregrounds in Fowles's opus: the questioning of the ability of language to represent; self-reflexivity; intertextuality; variant novel endings; the paradoxical crisscrossings of fiction and reality; the thwarting of reader expectations; the problem of the novelist's relation to his characters. The author underlines that his approach emphasizes only one aspect of Fowles's work and concludes that, although these strategies testify to his know-how in regard to recent narrative tendencies, Fowles does not decisively depart from the liberal-humanist matrix of the English realistic novel.