

## УМЕТНИЧКИ ПРОСТОР У РОМАНУ *ДОК ЛЕЖАХ НА САМРТИ*

У раду се анализира Фокнеров роман *Док лежах на самрти* полазећи од концепције Јурија Лотмана о уметничком простору као о средству уметничког моделовања и једној од компоненти општег језика којим говори уметничко дело. Уместо да служи само као пасивно складиште јунака и сижејних епизода, простор се посматра као унутрашња форма која учествује изградњи ликова, сижеа и општег модела света у роману. Основне функције „просторног“ језика разматране у раду су функција моделовања света романа, функција карактеризације ликова и функција структурисања сижеа романа. При разматрању просторних схема у структури романа користи се и Бахтинов појам реалистичке амблематике који успешно дочарава начин на који су у Фокнеровом роману обједињене крупне реалности људског живота.

*Кључне речи:* уметнички простор, функције просторног језика, просторне схеме, реалистичка амблематика

### Увод

Простор, који по Канту чини једну од нужних форми човекове спознаје, изучаван је и као књижевно-теоријски појам, с обзиром на функције које има у књижевном делу. Важан допринос у изучавању простора као књижевно-теоријског концепта дао је руски семиотичар Јуриј Лотман. Можда најважније Лотманово откриће је да просторни односи у књижевном делу могу и да се одвоје од свог непосредног садржаја и да постану моћан моделативан систем или језик за изражавање различитих ванпросторних категорија и односа. У раду се анализира Фокнеров роман *Док лежах на самрти* у светлу неких од функција „просторног језика“ које је препознао Лотман. Показаће се да је Фокнер имао истанчан осећај за могућности које пружа простор као средство уметничког изражавања и да простор има суштинску улогу у изградњи ликова, сижеа и општег модела

<sup>1</sup> svetlana.minic@gmail.com

света у роману *Док лежах на самрти*. Још један од незаобилазних теоретичара који су се бавили простором у књижевности је Михаил Бахтин, који је простор разматрао у склопу своје теорије хронотопа. У раду се користи Бахтинов хронотоп пута у симбиози са просторним схемама које омогућавају сликовита објашњења структуре наратива, али и појам реалистичке амблематике који успешно дочарава начин на који су у овом Фокнеровом роману обједињене крупне реалности људског живота.

## Простор у функцији моделовања света романа

### *Док лежах на самрти, гледах кроз прозор*

Јуриј Лотман препознао је посебности уметничког простора које су се показале изузетно плодним у теорији књижевности. Према његовој немиметичкој, структуралној концепцији уметнички простор не само да није једнак физичком простору са којим је склона да га поистовети наивна читалачка перцепција, него није нужно ни модел овог физичког простора, већ моделује различите повезаности слике света: временске, социјалне, етичке и тако даље. Кључна особина уметничког простора у овој његовој функцији јесте омеђеност. „Просторна омеђеност... везана је за претварање простора од укупности ствари којима је испуњен у некакав апстрактан језик који се може користити за различите типове уметничког моделовања“ (ЛОТМАН 1993: 268). Лотман даје илустративан пример са пејзажом који се види кроз прозор и пејзажом на слици:

У првом случају он се перципира као видљиви део обухватније целине и питамо се шта је иза погледа посматрача. У другом случају, задржавајући ову функцију, он добија и додатну: перципира се као затворена у себе уметничка структура, доима се као да је у сагласју не са делом објекта, већ са некаквим универзалним објектом, постаје *модел света*. (ЛОТМАН 1993: 268).

У Фокнеровом роману *Док лежах на самрти* једна од најефектнијих и најчешће варираних сцена јесте она у којој Еди Бандрен са своје самртничке постеље гледа кроз прозор и надзире како њен син Кеш тестира грађу за ковчег у коме ће бити сахрањена. Овај приказ доминира почетним сценама романа и вишеструко је преломљен кроз свест осталих ликова, служећи, између осталог, као корисно средство у њиховој карактеризацији и опису почетне ситуације. Међутим, чини се да он поред тога има и много важнију улогу и да обједињује обе функције из Лотмановог примера с пејзажом. Не само да се овај приказ перципира као видљиви део обухватније целине дешавања у кући и понашања поро-

дице и суседа док Еди лежи на самрти, већ се наслућује и да он, сам по себи, има и симболичко значење. Просторна структура прозора – погледа симболизује, с једне стране, обавезујући поглед умируће мајке, а с друге, симболички улазак у причу/путовање које ће уследити.

Лотмановским језиком, овај четвороугаони оквир претвара призор Кешовог тестерисања у затворену уметничку структуру – модел света романа.

Цео злосрећни али непоколебљив бандреновски подухват истрајавања у томе да се покојница сахрани у удаљеном Цеферсону упркос свим невољама на путу и осуди заједнице има смисла само ако се посматра кроз оквир ове просторне структуре која симболизује обавезујући поглед умируће мајке. Такође, овај призор скривено, већ на првим страницама романа, најављује и у шта ће се читав бандреновски подухват претворити – у анегдоти из детињства коју у Џуелу евоцира Кешово тестерисање:

It's because he stays out there, right under the window, hammering and sawing on that goddamn box. Where she's got to see him. Where every breath she draws is full of his knocking and sawing where she can see him saying See. See what a good one I am making for you. I told him to go somewhere else. I said Good God do you want to see her in it. It's like when he was a little boy and she says if she had some fertilizer she would try to raise some flowers and he taken the bread pan and brought it back from the barn full of dung. (FAULKNER 1946: 347<sup>2</sup>).

Четвороугаона структура као оквир који симболизује улазак у причу може се препознати и у почетној сцени романа у којој се Џуел и Дарл враћају са поља. Већ овде се јављају четвороугаона структура, прозори и поглед, само још увек неакцентовани и вредносно необележени.

The path runs straight as a plumb-line, worn smooth by feet and baked brick-hard by July, between the green rows of laidby cotton, to the cottonhouse in the center of the field, where it turns and circles the cottonhouse at four soft right angles and goes on across the field again, worn so by feet in fading precision. (Faulkner: 339)

Складиште је четвртасто („square“), са прозорима („single broad window in two opposite walls giving onto the approaches of the path“ FAULKNER: 339).

When we reach it, I turn and follow the path which circles the house. Jewel, fifteen feet behind me, looking straight ahead, steps in a single stride through the window... and steps in a single stride through the opposite window and into the path again just as I come around the corner. (FAULKNER: 339).

Већ у овој сцени наговештена су два екстремна бандреновска става према амбивалентном подухвату који их очекује: Џуелов акциони, не-

<sup>2</sup> Сви цитати из Фокнеровог дела су из романа *As I Lay Dying* (FAULKNER: 1946), тако да ћемо при даљем цитирању наводити само аутора и број стране.

рефлектовани став и беспоговорна преданост<sup>3</sup> симболично су приказани као необзирање на препреке и одлучан „улазак“ у симболичан подухват, док је Дарл једини који има дистанцу у односу на слепу бандреновску усмереност на то да се обећање испуни по сваку цену, те је приказан како „заобилази“ препреку на путу. На жалост, као што се показује касније у роману, одабраће погрешну пречицу.

### *Конкретан и симболички простор*

Конкретном простору делатне и тежачке свакодневице сиромашних сељака супротстављен је симболичан простор погребног путовања са намером да сахране Еди Бандрен. Док је први наглашено конкретан и опипљив и у њега је уроњена свест ликова, потоњи је такорећи бестелесан, лишен конкретних сензација и присутан у свести јунака нерелектовано, само као у неком магновењу – простор у који су бачени и у коме мукотрпно напредују и не разумевајући га. Или, Дарловим речима: „We go on, with a motion so soporific, so dreamlike as to be uninferant of progress, as though time and not space were decreasing between us and it“ (FAULKNER: 413).

Бандреновски подухват приказан је крајње амбивалентно – с једне стране уоквирен јасно артикулисаним осудом заједнице због тога што се претворио у своју супротност – богохуљење и непоштовање према ономе што се сматра достојним чином сахрањивања, а с друге вођен племенитим, али нерелектованим осећањем дужности породице и обећањем датим покојници. Сходно томе, кретање у овом симболичком простору вођено је ирационалним факторима – Ансовом инерцијом, Џеуловом плаховитошћу, Кешовом беспоговорном верношћу, успаниченошћу Дјуи Дел због нежељене трудноће. Једини наизглед рационални покушај сагледавања амбивалентног бандреновског подухвата чини Дарл, али и овај покушај изокренут је у своју супротност – лудило очајничким средствима којима је он покушао да оконча путовање, угрожавајући туђе животе и имовину. Ови ирационални фактори, управо у свом садејству, некако окрећу тачкове бандреновске злосрећне запрете унапред упркос свим недаћама.

---

<sup>3</sup> Касније у роману ће Џеул ковчег са телом своје мртве мајке дословно пронети кроз ватру и воду, као што је она сама предосетила за живота.

## Простор у функцији карактеризације ликова

### *Поља теку из Дарлових очију*

Још једна од важних функција уметничког простора на коју указује Лотман јесте функција карактеризације ликова.

Пошто, као што смо напоменули, уметнички простор постаје формални систем за изградњу различитих, између осталог и етичких модела, јавља се могућност моралне карактеризације књижевних ликова кроз њима адекватни тип уметничког простора који се већ јавља као својеврсна дво-плана локално-етичка метафора. (ЛОТМАН 1993: 269).

Лотман тако код Толстоја разликује „јунаке свог места“ – затвореног, статичног *locusa* и јунаке отвореног простора, а међу њима јунаке пута и јунаке степе. Пут на пример постаје „морални линеарни простор“, при чему кретање јунака по његовој моралној трајекторији представља успон или пад, или смењивање једног и другог. При том је важно помнути и да је оцена поступака једног јунака другачија од оцене аналогних поступака личности са другачијим просторно-етичким пољем. Наравно, „треба разликовати карактер простора својственог јунаку од његовог реалног сижејног кретања у том простору“ (ЛОТМАН 1993: 269). Другим речима, код вишеплане метафоричности простора треба јасно разлучити када се простор јавља у функцији моделовања ванпросторних односа, а када просто служи као физички простор који је такође неопходан причи.

Уметнички простор романа *Док лежах на самрти* јасно функционише на више планова, између осталог и у функцији карактеризације ликова. Путовање Бандренових у удаљени Цеферсон да би испунили мајчин аманет претворило се у мукотрпан и опасан, на моменте потпуно ирационалан подухват препун искушења – писац је намерно мисију покренуто из најдубљих моралних начела претворио у нешто што је у очима заједнице у најмању руку морално спорно, а често осуђивано и као крајње непоштовање и богохуљење. У светлу грађења ове моралне дилеме индикативан је подужи Ансов унутрашњи монолог на почетку романа, цео посвећен проклетству друма. Друм, који пролази тик уз врата породичне куће, Анс криви за све недаће које су га снашле у животу – за Кешову повреду због које је цела породица пропатила, оставши без преко потребног пара мушких руку читавих шест месеци, за Дарлову необичност, и коначно, за Едину смрт („She was well and hale as ere a woman ever were, except for that road.“, FAULKNER: 363). Поред тога што га карактерише као човека неспособног да прихвати одговорност, цео одељак има функцију и да умањи, пародира Ансову каснију улогу носиоца путовања, те да његову истрајност у немогућој мисији у већој мери припише његовој лењости и инерцији које

су такође у више наврата наглашене, него племенитим побудама. Ово је одељак у коме се глава породице и будући вођа путовања уједно први пут представља и не може бити случајно то што је писац мржњу према друму усадио управо у лик који ће бити главни носилац путовања, савлађивања препрека и истрајавања на друму.

Већ почетна сцена романа у којој се Дарл и Џуел враћају с поља симболизује њихове дијаметрално супротне ставове према подухвату који их очекује просто различитим начинима на које они савлађују препреку на путу – један заобилазећи, а други пролазећи право кроз поломљене прозоре складишта памука наспред стазе. У сцени преласка преко потољеног моста у набујалој реци такође су јасно насликани карактери свих ликова. Анс, као глава породице, треба да одлучи да ли да се цела породица упусти опасан, можда и самубилачки подухват. Његов став је међутим став неверице и неспособности да се ухвати у коштац са одлукама и, мада по инерцији налаже да наставе преко реке, декламујући као папагај обећање дато Еди, његове реченице су у форми кондиционала са неиспуњеним хипотетичким условом – „If it was just up, we could drive across“ (FAULKNER: 425), а његов поглед пун неверице и неприхватања:

So they finally got Anse to say what he wanted to do, and him and the gal and the boy got out of the wagon. But even when we were on the bridge Anse kept on looking back, like he thought maybe, once he was outen the wagon, the whole thing would kind of blow up and he would find himself back yonder in the field again and her laying up there in the house, waiting to die and it to do all over again.. (FAULKNER: 435).

Кеш је онај који трезвено и усредсређено сагледава већ задати задатак, не доводећи га у питање, и предлаже најделотворнији начин да се препрека савлада. Он жали што прошле недеље није могао знати шта их чека, иначе би дошао унапред и разгледао. Џуел не размишља, нестрпљив је да већ једном пређе, а када цела запрега заврши у набујалој реци неустрашиво гледа у очи опасности и не посустаје, упињући се да врати коња тамо куда он, обдарен здравим разумом, није хтео да иде. Дарл једини, као и у другим спорним ситуацијама, упркос бескрајној љубави према мајци не следи задати аманет наспротив здравој памети. Он учествује у заједничком преласку, али скаче у воду у моменту потапања запреге. Као што је Кора исправно приметила када јој је Тал препричао догађај:

When I told Cora how Darl jumped out of the wagon and left Cash sitting there trying to save it and the wagon turning over, and Jewel that was almost to the bank fighting that horse back where it had more sense than to go, she says “And you’re one of the folks that says Darl is the queer one, the one that aint bright, and him the only one of them that had sense enough to get off that wagon“. (FAULKNER: 448).

У једном одсечку унутрашњег монолога Дјуи Дел карактери ликова мајсторски су насликани просто структурисањем погледа усмерених на друм – Кешова прибраност и промишљеност, Џуелова крута одлучност, Дарлова проницљивост:

... Cash's head turns slowly as we approach, his pale empty sad composed and questioning face following the red and empty curve; beside the back wheel Jewel sits the horse, gazing straight ahead. The land runs out of Darl's eyes; they swim to pin points. They begin at my feet and rise along my body to my face, and then my dress is gone: I sit naked on the seat above the unhurrying mules, above the travail. (FAULKNER: 422).

Такође, приказ Еди Бандрен која надзире израду ковчега доминира почетним сценама романа и Фокнер га између осталог користи и као средство за неке од првих карактеризација ликова, наново и наново га евоцирајући визуелним и звучним средствима. Умирућа Еди приказана је са очима упртим у прозор, уједињена у напору израде ковчега са својим сином Кешом.

The quilt is drawn up to her chin, hot as it is, with only her two hands and her face outside. She is propped on the pillow, with her head raised so she can see out the window, and we can hear him every time he takes up the adze or the saw. If we were deaf we could almost watch her face and hear him, see him. (FAULKNER: 342).

Џуел презире Кешово схватање љубави према мајци, иронично евоцирајући догађај из детињства када је суд за печење хлеба Кеш напунио балегом да би она могла да гаји цвеће, и не трпи звук те проклете брадве за коју сматра да ремети мир укућана и Един мир. Призор структурисан погледом такође је и изложен погледу – покојница гледа кроз прозор док други гледају у њу. На Вернонову куртоазну примедбу о томе да Еди изгледа боље него прошле недеље, Џуел је одбрусио: „You ought to know,” Jewel says. “You been here often enough looking at her. You or your folks.”“ (FAULKNER: 349). Насупрот Кешовој љубави према мајци коју он изражава преданим и неуморним радом на изради њеног ковчега, Џуелова љубав приказана је као посесивна и силовита:

...it would not be happening with every bastard in the county coming in to stare at her because if there is a God what the hell is He for. It would just be me and her on a high hill and me rolling the rocks down the hill at their faces, picking them up and throwing them down the hill faces and teeth and all by God until she was quiet and not that goddamn adze going One lick less. One lick less and we could be quiet. (FAULKNER: 347-348).

Дарлов поглед на Еди је пак нежан и суптилан: „He just looked at her, not even coming in where she could see him and get upset, knowing that Anse was driving him away and he would never see her again. He said nothing, just looking at her“ (FAULKNER: 354).

## *Просторне схеме у анализи структуре романа*

### *Упознајте се са госпођом Бандрен*

Критичари су одавно открили плодност примене просторних схема у анализи *Док лежах на самрти*. Водећи француски познавалац Фокнера, Андре Блејкастен, подвлачи занимљиву разлику између правца наратива који се креће унапред попут путовања, и циркуларне организације романа концентрисане око централне фигуре уједно присутне и одсутне Еди Бандрен. Реч је дакле о опозицији две просторне фигуре – праве линије и петље. Блејкастен такође истиче да циркуларни образац има и тематски значај и често се јавља у сликама романа, готово попут амблема/симбола.

Ако образац *Док лежах на самрти* најпре сугерише покретни круг у чијем центру је Еди, он се такође може описати и као серија таласа и вирова: као да је шака каменчића бачена у мирну воду, таласајући њену површину, правећи концентричне кругове који се преклапају и међусобно делују на неочекиване начине док се повећавају. (Bleikasten према TREDELL 1999: 93, превела С.М.)

У подробнијој анализи просторна схема се даље компликује – завршна ситуација која репродукује почетну („Meet Mrs Bundren“, FAULKNER: 532), само у другачијем кључу, наративу наизглед даје облик дупле петље, али не сасвим. Блејкастен коначно закључује да се ово „понављање са разликом“ најбоље може дочарати фигуром спирале.

*Док лежах на самрти* нас носи пакленим кретањем, или, тачније, вуче на доле вртоглавим уроњавањем. Крај наратива приближава се својој почетној тачки и управо у том моменту скреће у страну. Све почиње изнова и ништа није исто као што је било. Крај романа је лажно обнављање (као што су и Ансови нови зуби лажни), комичан расплет који одјекује Дарловим лудачким смехом: у завршном заокрету преовладава двосмисленост, а иронија достиже врхунац. (Bleikasten према TREDELL 1999: 94, превела С.М.)

До сличних увида се долази и сагледавањем романа кроз призму Бахтинове концепције, која простору и времену такође прилази са једног формалног, структуралног аспекта. Посматран са становишта Бахтиновог хронотопа, то јест имајући у виду суштинске узајамне везе временских и просторних односа<sup>4</sup>, *Док лежах на самрти* крије у себи занимљиву динамику. У основи сижеа је хронотоп пута, али оптерећен наново и наново продужаваном временском линијом. С једне стране, препреке на које наилази злосрећна запрега као да су су стању да се бесконачно

<sup>4</sup> Бахтин дефинише хронотоп као „суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности“, или у буквалном преводу „времерпростор“ (БАХТИН 1989: 193).



умножавају. Ансову рекапитулацију недаћа у сусрету са шерифом нагло прекида Џуел, иначе звучи као да би се могла наставити унедоглед.

We're doing the best we can," the father said. Then he told a long tale about how they had to wait for the wagon to come back and how the bridge was washed away and how they went eight miles to another bridge and it was gone too so they came back and swum the ford and the mules got drowned and how they got another team and found that the road was washed out and they had to come clean around by Mottson, and then the one with the cement came back and told him to shut up. (FAULKNER: 489).

Низање препрека следи логику авантуристичког времена о коме говори Бахтин и потсећа на низ који који се може бесконачно развући<sup>5</sup>. Са друге стране, притисак да се низ оконча појачава се са сваком страницом романа. Недаће са којима се Бандренови суочавају на свом путу за Џеферсон, у којима су често угрожени животи Единих синова, а леш трпи разноразна физичка скрнављења, од испадања у набујалу реку до пожара, обесмишљавају читав подухват и изазивају нестрпљење да се то мучење већ једном оконча, због чега „лудачки“ Дарлов покушај да запали запрегу и не делује сасвим ирационалан. Међу учесталим сликовитим постећањима на трулеж и смрт можда је најјача слика о госпођама које су се растуриле на разне стране са марамицама на носу након што су Бандренови накратко успут застали испред гвожђарнице и шерифом који поручује Ансу да што брже закопа „то створење“.

It had been dead eight days, Albert said. They came from some place out in Yoknapatawpha county, trying to get to Jefferson with it. It must have been like a piece of rotten cheese coming into an ant-hill, in that ramshackle wagon that Albert said folks were scared would fall all to pieces before they could get it out of town, with that home-made box and another fellow with a broken leg lying on a quilt on top of it, and the father and a little boy sitting on the seat and the marshal trying to make them get out of town. (FAULKNER: 488-489).

Док хронотоп пута природно намеће аналогију са правом линијом, примена једног другог Бахтиновог појма сугерише асоцијацију са циркуларном схемом. Наиме, у анализи *Док лежах на самрти* може се успешно применити и Бахтинов појам реалистичке амблематике. Овај концепт Бахтин илуструје на примеру уводне новеле из Петронијевог *Сатирикона* – „О чедној ефеској матрони“, у којој се неутешна млада удовица припрема да умре од туге и глади на мужевљевом ковчегу, али након низа перипетија завршава у загрљају младог и веселог легионара који у близини чува крстове са разапетим разбојницима. Како Бахтин показује, сиже новеле црпе своју снагу и дубоку истинитост из крупних реалности људског живота које су њиме обухваћене. Све карике „древног комплекса“ – мртвачки ковчег – младост –

<sup>5</sup> О авантуристичком времену код Бахтина види у БАХТИН 1989: 205

једење и пијење – смрт – полност – зачеће новог живота – смех – дате су у блиском суседству и обједињене потпуно реалним сижеом, без икакве мистике и сублимације. О овом моћном склопу Бахтин закључује:

Пред нама је посебан тип грађења реалистичког лика, настао само на основу коришћења фолклора. Тешко је пронаћи термин који њему одговара. Можда се овде може говорити о *реалистичкој амблематици*. Читав склоп лика остаје реалан, али у њему су концентрисани и згуснути толико суштински и крупни моменти живота, да његово значење далеко превазилази сва просторна, временска, друштвено-историјска ограничења; превазилази, ипак, не одвајајући се од тог конкретног друштвено-историјског тла. (БАХТИН 1989: 350).

Када говори посебно о једном од елемената древног комплекса – о смрти, Бахтина нарочито интересује непосредно суседство смрти и смеха, једења и пијења, полне непријатности и сл., као и однос између ових елемената. Кључна разлика у обради теме смрти у епохи ренесансе и рецимо у романтизму и симболизму јесте у томе што је у „веселој смрти“ ренесансе (нпр. код Раблеа или код Шекспира) нагласак на „здравом победничком животу који уоквирава целину“, док се у каснијим епохама ово сродство између елемената једва наслућује у позадини, а преовлађују „голи, безизлазни и зато језиви контрасти“ (БАХТИН 1989: 323).

*Док лежах на смрти* такође је прича о смрти суштински саздана од „елемената древног комплекса“ у којој на крају побеђује живот, мада је Фокнер у њу уткао довољно макабричних<sup>6</sup> елемената да нам је често тешко да сагледамо позитивну целину. Такође је битно што су елементи повезани реалним сижеом, иако често с неверицом гледамо на поступке ове породице сиромашних брђана са америчког Југа. Читалац је наине углавном на становишту заједнице која прилази смрти са њеног симболичког аспекта и осуђује непоштовање Бандренових према ономе што се сматра достојним чином сахрањивања, док су Бандренови махом принуђени да се баве физичким аспектима смрти, без икакве сублимације и мистификације. У њихову делатну и тежачку свакодневицу тако спадају разни послови који се на селу морају обављати без обзира на смрт – утовар који Анс прихвата да синови обаве да би зарадили три долара, приправљање вечере, мужење краве, израда ковчега, који чине да смрт остаје чвршће уткана у живот као један од његових саставних делова. Поред детабузирања смрти наглашавањем њеног физичког аспекта, „уоквиравање животом“ постиже се и тиме што се у основну сижејну линију погребног путовања уплиће мно-

<sup>6</sup> Макабричан [фр. *macabre*] = који подсећа или се односи на мртваца; мртвачки, језив, грозан. (КЛАЈН, ШИПКА, 2007: 724). Према Олги Викери, серија катастрофа које су задесиле Бандренове постају извор макабричног хумора („*macabre humor*“), јер погребно путовање представља ритуал који се одвојио од своје симболичке функције. (Vickery W. Olga према TREDELL 1999: 76).

штво других мотива и заплета из индивидуалног живота ликова, између осталог, мотива полности и новог живота (нежељена трудноћа Дјуи Дел), снаге и младости (прича о Џуелу и његовом коњу), смеха (нпр. пародирање Ансовог лика у приказима комшија). Коначно, фарсичан завршетак („Meet Mrs Bundren“) такође не дозвољава уоквиравање приче мотивом смрти и подсећа да живот иде даље. Међутим, гомилање тужних и трагичних епизода (Џуелове ране од пожара, Кешова поломљена нога, слање Дарла у лудницу од стране породице) изнутра компликује причу, претећи да однесе превагу у овој мешавини трагике и хумора. Ово „поигравање“ са завршетком, односно стална одлагања са неизвесним крајем, на плану живота изазивају еквивалентна иронична изневеравања – Кеш који се суочио са мајчином смрћу својим преданим радом и дрводељским умећем на путу ће замало изгубити најпре свој алат, а потом и ногу, која му је, иронично, зацементирана с највећим незнањем и неспретношћу; Дарл који нам се на основу својих унутрашњих монолога показује као изванредно луцидан, иронично ће, због потеза који у основи има чак и неког рационалног оправдања, бити послат у лудницу од стране сопствене породице; Дјуи Дел у покушају да се реши нежељене трудноће постаје жртва поквареног фармацеутског шегрта који јој нуди лек „клин се клином избија“.

Другим речима, у причи која почива на реалном сижеу и суштински је саздана од „елемената древног комплекса“ (или, како их назива англофона критика – *life fundamentals*), само једним скраћивањем временске линије у хронотопу пута добио би се изванредан пример једноставне („кружне“) реалистичке амблематике о којој говори Бахтин, са елементима хумора који се заснивају на менталитету сиромашних горштака са америчког Југа. Да су Бандренови до Џеферсона имали да путују рецимо један врели јулски дан, било би на њиховом путу тек довољно недаћа да нагласе трагедију смрти која је у целини ипак уоквирена животом, али је „библијски“ потоп искомпликовао погребно путовање низом неуспешних покушаја затварања круга, победа смрти над животом.

Између две просторне схеме у организацији романа постоји тензија коју Блејкастен сликовито описује као истовремено дејство центрифугалне и центрипеталне силе. (TREDELL1993: 93). Примена бахтиновске појмовне апаратуре наводи на сличан закључак. Центрифугална сила тежи ка бесконачном, линијском продужењу низа недаћа, док центрипетална представља притисак да се круг коначно затвори, односно да се леш достојно сахрани како би живот наставио даље.

## Посебни ефекти у моделовању простора код Фокнера – „сценичност“ сцене умирања

*Црна расута коса Дјуи Дел, њене раширене руке, грчевито  
стиснута леза сада непомична на јоргану који тамни*

Како Лотман истиче, један од начина који помаже да се разбије „илузуја непосредне адекватности реалног и уметничког простора“ и да се овај потоњи сагледа као „једна од грана условног језика уметности“ јесте упоређивање отеловљења једног истог сижеа средствима различитих уметности. (ЛОТМАН 1993: 272) То је понекад могуће постићи и док се крећемо у једном те истом медијуму. Неки аутори наике пре него што ову или ону сцену претворе у књижевни текст, најпре је замисле отеловљену средствима неке друге уметности – сликарске, позоришне итд. Лотман даје пример Гогоља који „такорећи између свог приповедања и слике реалног догађаја ставља сцену“. На тај начин, стварност се најпре преобликује у складу са средствима те друге уметности, а тек онда претвара у нарацију, „што ствара сасвим особен језик просторних односа у књижевном тексту“ (ЛОТМАН 1993: 274). На пример, радња се концентрише на невеликом, јасно омеђеном простору, а кретање јунака такође је преведено на језик позоришта – они не чине безначајне покрете, ти покрети се претварају у позе, и тако даље.

Критика је често указивала на утицај изражајних техника филмске уметности на Фокнерово дело и низ сцена из његових романа о томе сведочи. У овом раду осврнућемо се на „филмичност“ сцене умирања у *Док лежах на самрти*. Радња сцене је крајње успорена и нарација попут филмске камере прелази са једног лика на други захваћајући их у скоро скамењеним позама док немо стоје пред умирућом Еди, непосредно суочени с близином смрти. „Pa stands beside the bed. From behind his leg Vardaman peers, with his round head and his eyes round and his mouth beginning to open. She looks at pa;...“ (FAULKNER: 372). „Зумирање“ ликова при спором, свечаном кретању нарације прекида се краћим, обавезно недовршеним реченицама, након чега се „камера“ враћа на нему Еди. Покушавајући нешто да заусте они застају у пола реченице, скамењени пред чином умирања. „Why, Addie,” pa says, “him and Darl went to make one more load. They thought there was time. That you would wait for them, and that three dollars and all.....”; „Ma,” she says; “ma.“ (FAULKNER: 371) Успорена нарација која дочарава страхопоштовање пред чином умирања кулминира у потпуно замрзнутом призору, налик на мртву природу на неком сликарском платну. Замрзавање је наглашено и лексичким средствима (у одељку се чак и помињу речи „композиција“ и „пантомима“).

“You, Cash,” she shouts, her voice harsh, strong, and unimpaired. “You, Cash!”  
He looks up at the gaunt face framed by the window in the twilight. It is a composite

picture of all time since he was a child. He drops the saw and lifts the board for her to see, watching the window in which the face has not moved. He drags a second plank into position and slants the two of them into their final juxtaposition, gesturing toward the ones yet on the ground, shaping with his empty hand in pantomime the finished box. For a while still she looks down at him from the composite picture, neither with censure nor approbation. Then the face disappears. (FAULKNER: 371-372).

Након овог заустављеног тренутка „изван времена“, Еди умире, и наратија (камера) наставља да достојанствено кружи по соби, захваћајући „позе“ чланова породице скамењених у тузи и болу.

“Ma,” Dewey Dell says; “ma!”— Leaning above the bed, her hands lifted a little, the fan still moving like it has for ten days, she begins to keen.

From behind pa’s leg Vardaman peers, his mouth full open and all color draining from his face into his mouth, as though he has by some means fleshed his own teeth in himself, sucking. He begins to move slowly backward from the bed, his eyes round, his pale face fading into the dusk like a piece of paper pasted on a failing wall, and so out of the door.

Pa leans above the bed in the twilight, his humped silhouette partaking of that owl-like quality of awry-feathered, disgruntled outrage within which lurks a wisdom too profound or too inert for even thought. (FAULKNER: 372).

Покрет и говор уводе се у слику тек са уласком спољњег елемента – Кеша који долази до врата, носећи тестеру. Тада Анс почиње да говори, али Кеш се, као да га не чује, зауставља у једном замрзнутом, свечаном моменту опраштања са мртвом мајком. На исти начин и Дјуи Дел не креће одмах да послуша очев налог да приправи вечеру, већ се зауставља да још једном упре поглед у мајчино лице.

Фокнер се у овој сцени на изванредан начин послужио „сценичношћу“ приказа како би дочарао оно што се речима тешко може исказати – суочавање са чињеницом смрти и човеково страхопоштовање пред њом. Са становишта наративне технике потсетио нас је да време и простор у уметничком делу могу бити различито моделовани у зависности од садржаја које аутор жели да изрази и да се стога и сами могу посматрати као изражајна средства или једна од компоненти уметничког језика који користи.

Применом концепције уметничког простора Јурија Лотмана у анализи романа *Док лежах на смрти* показало се да просторни односи и облици испуњавају неколико функција – учествују у моделовању света романа, карактеризацији ликова, структурисању сижеа, као и у постизању посебних ефеката у појединим сценама, попут ефекта „сценичности“ у сцени умирања Еди Бандрен, који дочарава религиозни квалитет тренутка и тугу и страхопоштовање породице. Захваљујући вишеплатној метафоричности просторних односа и фигура у роману, може се закључити да просторни односи играју важну улогу у изградњи уметничко-идеолошког смисла *Док лежах на смрти*.

## Цитирана литература

- БАХТИН, М. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- КЛАЈН, И, ШІПКА М. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej, 2007.
- ЛОТМАН, Ј.М. „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi.“ *III program Radio Beograda*, br. 96-99 (1993): str. 263-310. Beograd.
- ТРЕДЕЛЛ, Н. (editor). *William Faulkner: The Sound and the Fury and As I Lay Dying*. New York: Columbia University Press, 1999.

## Извори

- FAULKNER, W. *The Sound and the Fury and As I Lay Dying*. New York: Random House Inc., 1946.
- FOKNER, V. *Dok ležah na samrti*. Prevela Ljubica Bauer-Protić. Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad“, 1982.

Svetlana D. Mladenović

### ARTISTIC SPACE IN *AS I LAY DYING*

#### Summary

The paper analyses Faulkner's novel *As I Lay Dying* based on Juri Lotman's conception about artistic space as a means of artistic modeling and one of the components of the general language of the work of art. Instead of serving only as a passive storage of heroes and sujet episodes, space is observed as an inner form which partakes in shaping of heroes, sujet and the general model of the world built by the novel. The key functions of the "spatial language" analysed in the paper are the function of modeling the novel's world, the fuction of characterisation and the function of structuring the sujet. In considering spatial schemes which structure the novel the paper also draws on Bakhtin's concept of realistic emblematic which successfully captures the manner in which Faulkner's masterpiece amalgamates the fundamentals of life.

*Key words:* artistic space, functions of spatial language, spatial schemes, realistic emblematic