

ПРИПОВЕДНИ СВЕТОВИ МАРГАРЕТ ЕТВУД

Имајући у виду основна и неминовна ограничења са којима се свакодневно суочавају актери у стварном свету, покушали смо да издвојимо начине на које ствараоци фикције манипулишу тим истим ограничењима приликом стварања фикционалних дела. Најразноврсније приче генеришу се тако што ствараоци фикције стављају један модални систем у доминанту позицију и тако блокирају утицај свих осталих система. Овај рад има за циљ да сврста нека од капиталних дела савремене канадске књижевнице Маргарет Етвуд настала у периоду од 1969. до 2000. године у складу са модалним ограничењима које је у књизи *Хетерокосмика: фикција и могући светови* представио и описао Лубомир Долежел (Lubomír Doležel).

Кључне речи: Лубомир Долежел, модални системи, стварни свет, фикционални светови, романи Маргарет Етвуд

Начин структурирања фикционалних светова може се одредити путем приповедних модалитета чију је кључну улогу први уочио Фон Рихт (Georg H. Von Wright) 1968. године у делу *Есеј у деонтичкој логици и општој теорији делања* [*An Essay in Deontic Logic and the General Theory of Action*] (РИХТ 1968: 61, 65). Фон Рихтова теорија делања која подразумева две врсте модалитета (деонтички и логички) проширена је аксиолошким и епистемичким операторима на чији су значај указали логичари Николас Решер (Nicholas Rescher), Александар А. Ивин (A. A. Ivin) и Јако Хинтика (Jaakko Hintikka). У стварном свету стварне особе наилазе на бројна модална ограничења, те су тако и фикционалне особе суочене са њима на различите начине. У тексту „Наративни светови” објављеном у часопису *Реч: часопис за књижевност и културу*, Долежел дефинише појам наративног модалитета као „глобалне рестрикције примењене на могуће правце приповедане радње” (ДОЛЕЖЕЛ 1997: 84) и разликује четири модална система која, сходно томе, одређују

* milenanikolic86@yahoo.com

четири врсте наративних светова: алетички, деонтички, аксиолошки и епистемички.

Према Долежелу, алетички систем врши класификацију светова у односу на различите законе физике (реалан, фантастичан, бесмислен); деонтички систем почива на структури коју је још раније описао Владимир Пропп (Vladimir Propp) (забрана-преступказна); аксиолошки систем проналазимо у причама које имају за циљ извршавање задатка (експедиције Аргонаута, типичне љубавне приповести) и причама које носе моралну дилему; епистемички систем је усредсређен на тему прича с тајном (mystery stories), приповести о сазревању и учењу (Bildungsroman) или прича у којима фикционалне особе манипулишу другима помоћу незнања, лагања, инсинуација или обмана (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 125–142).

*

Алетички модалитети детерминишу природне и натприродне светове. Природни фикционални светови представљају скупове светова који следе законе стварног света и у њима не постоји нити се догађа ништа што би те исте законе кршило. Такав скуп светова Рејмонд Бредли (Raymond Bradley) и Норман Шварц (Norman Swartz) називају подскуповима „физички могућих светова”¹ (БРЕДЛИ, ШВАРЦ 1979: 6), док их Ричард Л. Киркам (Richard L. Kirkham) одређује као „подскуп природно могућих светова [...] који поседују истоветне *природне* законе као стварни свет”² (КИРКАМ 1992: 15), те су и фикционалне особе природног света могући парњаци људи.

У оквиру логички „могућих светова”, поред поменутих физички могућих (природних), постоје и физички немогући (натприродни) светови. За разлику од првих, ови нарушавају законе стварног света, те све оно што је у природном свету немогуће постаје могуће у њима. Бредли и Шварц их дефинишу на следећи начин: „Под појмом ’могућег света’ [...] не подразумевамо само *физички* могућ свет. Безбројни физички *немогући* светови уврштени су у

¹ ”a *physically possible worlds*” (BRADLEY AND SWARTZ 1979: 6)

² ”the subset of naturally possible worlds, which is the subset of worlds having all and only the same *laws of nature* as the actual world” (KIRKHAM 1992: 15).

могуће светове [...] Физички немогући светови образују посебан подскуп у оквиру скупа свих могућих светова, односно – да унеколико јасније предочимо ову дистинкцију – можемо рећи да скуп физички могућих светова формира одговарајући подскуп у оквиру свих *логички* могућих светова”³ (БРЕДЛИ, ШВАРЦ 1979: 6). Физички немогући (натприродни) светови су фантастични светови митова, бајки и басни. Основна обележја натприродних светова су следећа: њих настањују физички немогућа бића, особе које су у погледу основних својстава природне могу да врше и натприродне радње, као и животиње и неживи објекти који су персонификовани (лисица која пева, огледало које говори). Физички могући (природни) светови генеришу приче које обрађују широку тему људског живота и типичних животних ситуација у чијем је центру могући фикционали парњак стварном човеку и које „показују тенденцију ка трагизму” (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 127).

Долежел издваја интермедијарне светове као посебну врсту светова који премошћују „алетички контраст између природног и неприродног” јер представљају природни део човековог искуства (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 128). Уметањем интермедијарног света унутар фикционалног света јунака, ствараоци фикције истичу амбивалентност одређених фикционалних ситуација и догађаја, те се истинитост одређених чињеница или исказа непрестано подрива или преиспитује.

У оквиру својих књижевних фикционалних светова, Маргарет Етвуд неретко конструише фикционални свет јунакиња у коме се издваја њихов интермедијарни свет, до кога оне долазе путем снова и халуцинација, лудила, онесвешћивањем, измењеним стањем свести под утицајем наркотика, хипнозе и тако редом. Као најупечатљивији примери могу се издвојити аутоматско писање и месмеризам Џоан Фостер (*Госпа Пророчица*) [Lady Oracle, 1976], онесвешћивање и напуштање сопственог тела Илејн Ризли (*Мачје око*) [Cat's Eye, 1988], као и губљење свести и хипнотичка стања Грејс

³ ”By “a possible world”, it should be emphasized, we do not mean only a physically possible world. Countless worlds which are physically impossible are numbered among the possible worlds we are talking about. Physically possible worlds form a proper subset of all possible worlds; or, to make the contrast somewhat sharper, we might say that the set of physically possible worlds forms a proper subset of all logically possible worlds” (BRADLEY AND SWARTZ 1979: 6)

Маркс (*Алијас Грејс*) [*Alias Grace*, 1996]. Међутим, појава интермедијарног света уочава се и у осталим романима Маргарет Етвуд.

Роман *Телесна повреда* [*Bodily Harm*, 1981] може се посматрати као нека врста интермедијарног света главне протагонисткиње Рени Вилфорд. Наиме, може се претпоставити да Рени, новинарка и ауторка бројних туристичких текстова и приручника, не предузима стварно путовање и не напушта Торонто, већ да је читава причао њеној посети егзотичном карипском острву које потресају крвави политички обрачуни резултат посебног стања њене (не)свести, односно психолошког путовања које она предузима док се налази у несвесном стању на операционом столу у једној од болница у Торонту. На последњим страницама романа налази се издвојени одељак од две кратке реченице: „Претварај се да си доиста овде, мисли она. А сада: шта би урадила?”⁴ (ЕТВУД 2002а: 268). С обзиром на то да није дат контекст у односу на који се овај пасус може протумачити, поставља се питање где је „овде”. Да ли Рени мисли на то да се претвара да је у затвору, болници или да је негде другде?

У тексту „*Овде и сада у Телесној повреди*” [*The Here and Now of Bodily Harm*], Лорна Ирвин (Lorna Irvin) истиче да су категорије времена и простора у роману веома замршене и да постоји могућност да се Рени налази како у болничкој соби тако у затворској ћелији и да је она у стању да се дистанцира од свог тела (ВАНСПАНКЕРЕН, КАСТРО 1988: 94). Наиме, она сматра да је врло могуће да роман представља Ренине рефлексije у болници док се налази под лековима, али и да он, довођењем у везу болничке собе и затворске ћелије, надраматичан начин представља озледу на женском телу која настаје као резултат његовог затварања⁵ (ВАНСПАНКЕРЕН, КАСТРО 1988: 93–97). Ирвинова дефинише, „овде” као „простор одакле се чини да приче текста често извиру, централни простор у роману”⁷ који је одговоран за временску конфузију (ВАНСПАНКЕРЕН, КАСТРО 1988: 91–92). Она примећује да реченица „ево како сам доспела овде” отвара питање да ли је могуће да

⁴ Сви цитати из овог романа наводе се у преводу Давида Албахарија.

⁵ Слична телесна повреда приказана је у песмама из збирке Етвудове *Истините приче* [*True Stories*, 1981]. ⁷“Here is a space from which the stories of the text often seem to emerge, a central space in the novel” (VANSPANCKEREN AND CASTRO 1988: 91–92).

постоји други простор, друго време и друга прича и истиче да је болничка соба у којој је Рени оперисана још један простор одакле навиру приче у роману, као и њени снови (ВАНСПАНКЕРЕН, КАСТРО 1988: 92).

Наиме, у сну из кога жели да се пробуди а у коме, попут сенилне баке, трага за својим шакама, Рени каже да је „одевена у дуги бели памучни огртач, иако није у болници” (ЕТВУД 2002а: 106). Она поново тоне у сан и опет се буди: „Рени отвара очи; сада је доиста будна. Зора је, разни звукови почињу да се чују, мрежа против комараца виси око ње попут измаглице у топлом ваздуху. Увиђа где се налази, овде је, сама, насукана у будућности. Не зна како да се врати” (ЕТВУД 2002а: 106).

Концепти времена и простора нарушени су комбинацијом чулности и измештености која је наговештена непрестаним смењивањем сна и јаве које је карактеристично и за тридесет треће поглавље романа *Алијас Грејс* у коме главна јунакиња описује догађаје за које није сигурна да ли су се одиграли у стварности или у сну. У покушајим да евоцира своја потиснута сећања, Грејс Маркс више пута поставља себи питање „да ли је рекао/рекла” и понавља реченицу „мислим да спавам” и тако доводи у питање истинитост догађаја о којима приповеда⁶ (ЕТВУД 2006а: 286–287).

Нарушени концепти времена и простора и измештеност повезују ова два романа са *Слушкињиним причом* [*The Handmaid's Tale*, 1985]. Фикција и стварност изједначавају се у овим романима онда када протагонисткиње дају више верзија једног догађаја уз пропратни коментар да је све то „прича” и „ево како иде”⁷ (ЕТВУД 2006б: 290–291). „Ево шта желим да испричам”, каже Фредовица, и почиње да прича једну од прича, овога пута ону у којој њена другарица Мојра успева да сруши тоталитарни режим републике Галад и дигне „Језавелу” у ваздух (ЕТВУД 2006б: 272). Касније, она додаје: „То сам измислила. Није се тако десило. Ево шта се десило” (ЕТВУД 2006б: 283).

У *Телесној повреди*, Рени описује једну верзију догађаја тако што каже себи: „Претварај се да си доиста овде [...] А сада: шта би урадила?” (ЕТВУД 2002а: 268). Убрзо затим, она додаје: „Ево шта

⁶ Цитати из *Алијас Грејс* наводе се у преводу Александре Чабраје.

⁷ Цитати из *Слушкињине приче* наводе се у преводу Горана Капетановића.

ће се десити” (ЕТВУД 2002а: 276). Грејс Маркс размишља о томе шта би могла да исприча доктору Џордану: „Могла бих му рећи ово” (ЕТВУД 2006а: 339). Каније, она додаје: „То ћу испричати доктору Џордану, јер он воли да слуша такве ствари, и увек их записује” (ЕТВУД 2006а: 341).

У интермедијаром свету протагонисткиња Етвудове постоје и физички немогуће особе/објекти, чудесни догађаји, митска створења, духови упокојених људи који запоседају тела живих, и тако редом. Такав је и фикционални свет описан у роману *Израњање* [*Surfacing*, 1972], у коме неименована протагонисткиња и „комерцијална уметница” упада у неку врсту транс тако што одбија да конзумира људску храну и у таквом стању, осим што почиње да опонаша животињу, верује да види своје мртве родитеље који јој се обраћају „на неком другом језику”: најпре види своју покојну мајку, много млађу но што је памти, како храни птице (ЕТВУД 1979: 182), а онда и оца у облику митског створења – шумског духа вендига⁸ (ЕТВУД 1979: 187). Дух проговара и у *Алијас Грејс*. Главна јунакиња открива како је дух њене покојне пријатељице Мери Витни наговара да је „пусти унутра”, да би током хипнотичке сеансе тај исти дух запосео њено тело (ЕТВУД 2006а: 380–387).

Фантастичне особе и бића налазимо у *Госпи Пророчици* у облику имагинарне Дебеле даме (Fat Lady)⁹ Џоан Фостер. У једном тренутку се Дебела дама у улози и гардероби једне од клизачица на екрану током тв-преноса уметничког клизања које прати Џоанин супруг Артур сели на плафон Џоанине дневне собе (ЕТВУД 1976: 274), или је, пак, видимо како израста у „једно тело од крви и меса које је некад било моје [Џоанино] и које мора да је негде отишло. То биће не би имало карактеристике, било би глатко као кромпир, бледо ка оштирак, личило би на велико бедро, имало би лице као дојке без брадавица. Била је то Дебела дама. Узвисила би се и спустила на мене док сам лежала опружена на столици. На тренутак је лебдела око мене као ектоплазма, као шкољка од желатина, мој дух, мој анђео; потом се примирила и иувукла ме у себе”¹⁰ (ЕТВУД

⁸ Вендиг је по легенди био човек али је посредством магије претворен у створење које прождире људе.

⁹ Све цитате из романа Госпа Пророчица је за потребе рада превела М.Н.

¹⁰ ”composed of all the flesh that used to be mine and which must have gone some-

1976: 320–321). У *Животу пре човека* [*Life Before Man*, 1979]¹¹, чудесна бића попримају облик диносауруса још чуднијих боја који су оживели и који се све чешће премештају из Мезозика у Торонто двадесетог века, било да је то кафетерија у којој протагонисткиња Леша Грин пије кафу, музеј у коме она ради, или дневна соба у којој она игра карте са својим дечком. Исто тако, могући је и обрнути сценарио, када се она, у морнарско плавој дуксерици, из своје дневне собе која је у Горњој јури, премешта у другу просторновременску димензију и „трчи стазом утабаном од стране игуанодона”¹² (ЕТВУД 1998: 292).

У *Мацјем оку*, Илејн Ризли спознаје тајанствену женску фигуру након што је другарице остављају саму у јарузи и убрзо успоставља комуникацију с њом. Наиме, она „трећим оком” опажа Девицу Марију која „лебди” над мостом изнад јаруге у Торонту и која јој помаже да устане из снега. Илејн прво уочава „тамне обресе” и „не види[м] лице, само контуре”, потом чује да јој се неко обраћа, али је тај глас „веома нежан, пригушен”. Када се тајанствена женска фигура приближава, ходајући по ваздуху, Илејн види „црвени одсјај” њеног срца које „сија као неон, као ужарени грумен угља”, а „затим више не види[м] ништа”. Илејн, притом, „не чује” речи „сада можеш да идеш кући (...) Све ће бити у реду”, али „зна[м]” да их њена спаситељка изговара¹³ (ЕТВУД 2002б: 175–176).

Алетичку структуру фикционалног света уређују кодексни и субјективни Моператори. Кодексни оператори „обликују читав фикционални свет” (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 129), односе се на фиксиране услове и околности за извршење радње, док се М-оператори односе на умешност сваке особе (ГРЕЈМАС [1979] 1989: 11), индивидуална ограничења фикционалних особа (физичке, инструменталне и менталне способности), што Долежел назива „алетичком обдареношћу”. У фикционалним световима неретко се преплићу алетичка

where. It would have no features, it would be smooth as a potato, pale as starch, it would look like a big thigh, it would have a face like a breast minus the nipple. It was the Fat Lady. She rose into the air and descended on me as I lay stretched out in the chair. For a moment she hovered around me like ectoplasm, like a gelatin shell, my ghost, my angel< then she settled and I was absorbed into her” (ATWOOD 1976: 320–321)

¹¹ Све цитате из романа *Живот пре човека* је за потребе рада превела М.Н.

¹² ”she runs along the path worn by the iguanodons” (ATWOOD 1998: 292).

¹³ Цитати из *Мацјег ока* наводе се у преводу Маје Калуђеровић.

ограничења (кодексне могућности) и индивидуалне алетичке обдарености¹⁴ (субјективне могућности), чиме се ствара веома плодно тло за најразноврсније приче. Ствараоци савремених приповести модификују овај образац на најразличитије начине, па тако, на пример, имамо јунаке који сматрају да нису део заједнице због неког свог физичког недостатка (физичке несавршености) те се, као последица тога, повлаче у сопствени фикционални свет. Након одстрањивања тумора, Рени Вилфорд (*Телесна повреда*) непрестано подсећа себе да јој један део тела недостаје, те сопствено тело доживљава као нешто страно и непотпуно, чиме аутоматски изопштава себе из заједнице; но, да је таква реакција ништа друго до одраз њене психе, не би изостала подршка заједнице, чији су став и реакција изражени ироничним коментарима полицајаца након јунакињине пријаве да је неко провалио у њен стан са намером да је силује.¹⁵ Исто тако, мала Џоан Фостер покушава да се избори са реакцијом своје мајке, али и околине поводом њене прекомерне тежине, те се због свог тела осећа изопштеном и одбаченом од стране друштва; она на различите начине покушава да се суочи са проблемом који има, те њено понашање варира од потпуног одбацивања њихових коментара, једући у инат више него што је потребно, преко подвргавања ригорозним дијетама, до потпуног одбацивања хране.¹⁶

*

Деонтичку структуру фикционалног света уређују П-оператори, који одређују које врсте радњи су забрањене, обавезне или

¹⁴ У *Хетерокосмици*, Долежел дефинише појам алетичког странаца као фикционалне особе која се разликује од стандарда тог света својом алетичком обдареношћу, наводећи за пример Нуџеза, јунака Велсове приче „У држави слепих” [“The Country of the Blind”]. Долежел указује на чињеницу да су у Велсовом фикционалном свету сви житељи слепи (њихова алетичка обдареност је нормална јер је узета за људски стандард), осим Нуџеза (он види, те се његова алетичка обдареност назива хипонормалном, а његово чуло вида третира као недостатак) који се, као такав, издваја као алетички странац (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 130).

¹⁵ У роману *Телесна повреда*, полицајци прихватају речи главне протагонисткиње Рени Вилфорд са дозом ироније и подругљивости и врше дискриминацију на основу њеног физичког недостатка, сугеришући да се она, као таква, не уклапа ни у категорију жена које подлежу претњама силоватеља. Међутим, треба истаћи да овај роман није приповест искључиво алетичког типа нити да је њена главна јунакиња само алетички странац.

¹⁶ Џоанине предходнице су, исто тако, прибегавале стратегији потпуног одбацивања хране (Мериен из *Јестиве жене* и неименована протагонисткиња из *Израњања*)

дозвољене. Деонтички кодекс са својим забранама и обавезама чини фикционални свет напетим, јер се у њему сукобљавају субјективна морална начела фикционалног појединца и норме које намеће друштво. У оквиру деонтичког домена издваја се образац о деонтичком добитку или деонтичком губитку,¹⁷ чиме се генеришу приче о различитим врстама ослобађања (личном, расном, националном или друштвеном), односно о заточеништву, угњетавању или поробљавању.

Роман Маргарет Етвуд *Слушкињина прича* прати образац о деонтичком губитку националних размера, где питање личне слободе поприма универзални карактер. За футуристичко друштво Републике Галад, у којој је успостављен тоталитарни режим, својствено је често увођење нових забрана, којима се домен дозвољеног непрестано сужава. Контрола и моћ главни су покретачки фактори једног строгог, патријархалног галадског режима у коме су, парадоксално али истинито, жене његови главни носиоци. У једном таквом фикционалном свету, јунакиња Фредовица на различите начине успева да манипулише оним што јој је при руци не би ли освојила делиће личне слободе (конструишући свој фикционални свет у коме истовремено постоје различите верзије непознатих судбина њеног мужа Лука, петогодишње ћерке и најбоље другарице Мојре, а у чију истинитост она верује; затим, многобројним покушајима поигравања са Заповедником (конкретно, у језичкој игри скребла), започињући забрањену љубавну романсу са Заповедниковим шофером Ником и тако редом), али двосмислени и отворени завршетак романа спречава нас да донесемо било какав постојан закључак о исходу њене судбине, чиме се концепт њене личне слободе релативизује (НИКОЛИЋ 2015).¹⁸

Ауторка романа нам, пак, даје футуристички оквир у коме се сагледава приповест Фредовице, уводећи двојицу научника, исто-

¹⁷ У *Хетерокосмици*, Долежел истиче да деонтички добитак настаје када се прошири домен дозвољеног, укидањем, модификовањем или увођењем нових норми у оквиру фикционалног света; то се односи на приповести које говоре о друштвеном, националном, расном или личном поробљавању. Деонтички добитак, међутим, подразумева приповести у којима се сужава домен дозвољеног увођењем нових забрана или обавеза (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 132).

¹⁸ Заједничко свим романима Етвудове је њихов отворен крај и проблематизован концепт личне слободе главне протагонисткиње. Поред Фредовице, неизвесна судбина и лична слобода јунакиње која се релативизује карактеристичне су и за заробљену Рени Вилфорд, трудну Лешу Грин, Џоан Фостер која проговара „гласом из гроба” и Грејс Маркс која се званично ослобађа затвора, али не и сопствене приче што потврђује њен брак са Џејмијем Волшом.

ричара са Кембрица, који два века касније износе главна обележја старог галадског друштва на једној научној конференцији, и од којих сазнајемо да приповест наше јунакиње није ништа друго до скуп насумично поређаних аудио касета које су они пронашли и приредили. Тиме се приповест Фредовице ставља у други план, а у први план избијају сексистички коментари двојице научника праћени аплаузима публике, којима се одражава став новог друштва које изгледа није нимало напредовало у односу на претходно по питању мизогиније и положаја жена у друштву.

У строгом галадском друштву, заснованом на принципу многобројних забрана и обавеза, наилазимо и на деонтичког странца, бунтовника који се руководи властитим жељама и принципима и самог себе ослобађа деонтичког кодекса. У овом фикционалном свету, бунтовница је Мојра која крши правила система бројним покушајима бекства. За нашу главну јунакињу и њене сународнице, Мојра је била оличење слободе: „Мојра нам је била фантазија. Грлиле смо је уза се, била је с нама као тајна, као кикот; била је лава испод коре свакодневног живота” (ЕТВУД 2006б: 147). Међутим, Мојрина прича може бити, истовремено, прича о њеном паду, јер сазнајемо да се њен бунт завршио конформизмом, односно прихватањем нечег против чега се бунила. У фикционалном свету у којем је све забрањено или обавезно, његови житељи могу бити лојални поданици који ће извршавати дужности које се од њих очекују, или пак могу да прекрше законе и постану одметници. Мојрин покушај да постане одметница бива осујећен, стога је она приморана да пристане да испуни услове које јој једно такво друштво намеће. Имајући у виду чињеницу да она између живота у радиоактивним пустарама, Колонијама, у којима је на корак од смрти, и живота проститутке која ће по јавним кућама задовољавати функционере (парадокс је да су и јавне куће биле забрањене) бира другу опцију, прича о њеном паду поприма једну нову димензију. Наиме, Мојра својим избором, осим што продужује себи живот, успева да обезбеди себи неку врсту „лудичке слободе”.¹⁹

¹⁹ У *Хетерокосмици*, Долежел помиње стратегију *homo ludens*-а коју користи Швејк, јунак Хашековог романа *Доживљај и доброг војника Швејка у Првом светском рату*. Швејкова стратегија опстанка у строгом војном режиму није слепо поштовање правила нити одметништво, већ „лудорије” током авантуристичких експедиција које он предузима. Швејк се строго придржава наређења,

Мојрина кршења забрана у фикционалном свету, било да је реч о свету пре или након успостављања галадског режима, њени покушаји одметништва, па и сам избор који чини на крају, не могу изменити деонтичка ограничења тог фикционалног света, али могу открити какво је право лице једног таквог политичког устројства – апсурдно и смешно.

*

Аксиолошка ограничења фикционалног света односе се на питање „валоризације света од стране друштвене групе, културе или историјског периода” (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 134) коју успостављају такозвани Г-оператори. Основни образац аксиолошких прича је стицање вредности, те се он проналази у приповестима усредсређеним на извршавање задатка (приче о потрази, љубавне приче, и слично) и причама које носе моралну дилему.

Узевши у обзир чињеницу да оно што је за једну особу вредно за другу може бити безвредно, можемо рећи да Г-оператори подлежу субјективизацији.

Елементе разних врста потрага имамо у готово свим фикционалним текстовима, било да је реч о стицању неке особине или карактеристике коју друштво сматра добром или пожељном (на пример, митови о савршеном женском телу које пласирају медији и покушаји фикционалних јунака физички несавршених да се ухвате у коштац са тим /фикционални свет Џоан Фостер из *Госпе Про-*

али „успева да створи простор лудичке слободе” иако је она кратког века јер он убрзо бива ухапшен. Међутим, оно што је важно је то да Швејково поигравање „свлачи империјалистичко рухо са војне машинерије” откривајући њену комичност и апсурдност (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 133). Код Мојре таква врста слободе поприма мало другачији облик. Она се, као неконформисткиња и бунтовница како у животу пре успостављања галадског режима тако и током њега, између живота без икакве слободе (поштовање правила које прописује строги галадски режим а која подразумевају живот у радиоактивним пустарама) и живота који подразумева преступе који би јој обезбедили статус одметнице (потез који је испробала и који се неславно завршио), одлучује за нову стратегију: постаће „тајна љубавница” функционера јер тај статус носи изванредан степен слободе и одступања од правила колико год то сулудо звучало. У фикционалном свету Етвудове, „слобода” коју Мојра на овај начин досеже може се с правом назвати „лудичком”. Наравно, с обзиром на то да је апсурдно разматрати позитивне и негативне стране живота у пустарама где слобода уопште не постоји, и живота проститутке која ипак ужива изванредан степен слободе, питање исправности Мојриног избора постаје такође апсурдно ван оквира њеног фикционалног света.

рочице и њен фикционални конструкт у форми „Дебеле даме”, или о интимној потрази фикционалног јунака за личним идентитетом, што је у позадини већине савремених фикционалних дела, конкретно романа Маргарет Етвуд). И у оквиру фикционалног света који се темељи на аксиолошком поретку, имамо аксиолошке странце, који попримају бројне форме, у распону од нихилисте који „конструише свет лишен вредности и безвредног” до аксиолошког бунтовника који „негира Г-кодекс успостављањем опречне субјективне аксиологије. Оно што је у оквиру кодекса вредно, у бунтовниковом субјективном систему постаје безвредно; важи и обратно” (ДОЛЕЖЕЛ 2008: 135).

Госпа Пророчица конструише фикционални свет чијим је житељима наметнут систем вредности по коме је статусни симбол лепоте женско тело савршених пропорција, а које промовишу савремени женски часописи и телевизија. Оног тренутка када успе да доведе у ред своју тежину и тако превазиђе своје трауме из детињства које су се тицале њеног изгледа и пратиле је готово до зрелог доба, Џоан ипак увиђа велику празнину у себи. Наиме, она схвата да можда ипак не поседује ону „праву” вредност и то је подстиче да одбаци малограђански кодекс. Њено тињајуће осећање побуне је ослобађајући чин, јер чини да увиди да лепота и витко тело ипак не могу да је учине срећном и задовољном. Она не престаје да тражи себе чак и након ослобађања од својих фантазија о Дебелој дами, што је очигледно још на самом почетку романа у коме је истовремено садржан и крајњи исход њеног подухвата о „планирању сопствене смрти”.

Одбацивање вредности наметнутих од стране друштва проналазимо и у фикционалном свету Мериен из романа *Јестива жена* [*The Edible Woman*, 1969]. Мериен бунтовнички одбија да се уклопи у конформистичко друштво потрошачког типа утемељено на конвенцијама добре и сигурне удаје његових женских чланица, која неретко подразумева губљење њиховог идентитета, тиме што одбија брачну понуду перспективног младог адвоката, њеног дугогодишњег дечка, а касније и вереника, одбијајући, на тај начин, да себе одређује категоријама потрошачког друштва. Као врхунац њеног бунта, она симболички, у замену за себе, свом веренику прави тарту у облику жене, коју он одбија да проба. Иако пати од поремећаја у исхрани који је евидентан с обзиром на мучнину коју

осећа кад угледа храну и одбијање да једе, последња сцена романа у којој она са страшћу једе тарту у облику жене на симболичан начин представља процес поновног стицања сопственог идентитета.

*

Епистемички модалитет, кога чине субјективни К-оператори, генерише приче с тајном (mysterystories), приповести о сазревању (Bildungsroman) или приче у којима фикционалне особе манипулишу другима помоћу незнања, лагања, инсинуација или обмана. Сузан Р. Сулејман (Susan Rubin Suleiman) је прва уочила епистемичку основу образовног романа, коју је објаснила као „две паралелне трансформације које доживљава протагониста: прво, трансформација *незнања* (непознавања себе) у *знање* (самоспознају); друго, трансформација *пасивности* у *активност*” (СУЛЕЈМАН 1983: 65).

Фикционални свет књижевности Маргарет Етвуд махом се темељи на епистемичком обрасцу (романи *Израњање*, *Госпа Пророчица*, *Маџе око* и *Слепи убица* [The Blind Assassin, 2000] одређују се као посебан тип образовног романа који прати емотивно и уметничко сазревање његових главних јунакиња од њиховог детињства до зрелог доба /Künstlerroman/). У овим романима пратимо животне путеве неименоване протагонистиње која у потрази за својим идентитетом мора да „сиђе” у свет мртвих да би из њега победнички изронила, књижевнице Џоан Фостер која је у непрестаним преговорима са стварним светом и светом својих клишеираних готских романа, сликарке Илејн Ризли која покушава да се суочи са својим траумама из прошлости тако што дозвољава својим сликарским платнима да уместо ње испричају њену животну причу, и књижевнице Ајрис Чејс која, као Илејн која се кроз своје уметничке слике суочава са траумама из детињства, жели да кроз уметност писања и приповедања реконструише свој живот. Критичарка Елен Меквилијамс (Ellen McWilliams) посебно издваја *Маџе око* и *Слепог убицу* као романи који на иновативан начин „истражују различите аспекте женске креативности и испитују митове о жени уметници; исто тако, оба [романа] представљају сликање, писање или приповедање животне приче као круцијално средство

у тумачењу и поновном исписивању прошлости”²⁰ (МЕКВИЛИЈАМС 2009: 113).

Фикционални светови у делима Маргарет Етвуд пуни су лажи, инсинуација, обмана, самообмана и гласина које шире њени јунаци и јунакиње (то се посебно односи на романе *Госпа Пророчица* и *Алијас Грејс*). Искизи који су противни фикционалним чињеницама, а које пласира обмањивач, доводе до доношења погрешних одлука и формирања дискутабилних ставова јер се темеље на неистинитим информацијама, те је и сама комуникација фикционалних особа подложна истинитосном вредновању у погледу стања ствари у фикционалном свету. У односу на све фикционалне јунакиње Маргарет Етвуд, Џоан Фостер и Грејс Маркс предњаче у изговарању опречних, неистинитих и непотпуних информација, те се и називају „варалицама”²¹, било да је узрок њихове склоности ка таквим понашањем неки нерешен унутрашњи конфликт, самообмана или сопствена заштита.

*

Видели смо да се приповедни светови Етвудове уклапају у алетички, деонтички, аксиолошки и епистемички образац, али и да се у оквиру сваког од њих могу издвојити интермедијарни светови њених хероина који се налазе на превоју природних (физички могућих) и натприродних (физички немогућих) светова. Такви светови су нарочито занимљиви јер откривају психолошки пресек ликова (пре свега, јунакиња) и доприносе њиховој карактеризацији. Као места на којима долази до преплитања стварног и имагинарног, интермедијарни светови превазилазе ограничења која постоје у стварном свету и проналазе нове начине помоћу којих се идентитет јунакиња сагледава, усложњава, обликује и ствара. Идентификовање интермедијарних светова у оквиру алетичке, деонтичке, аксиолошке или епистемичке структуре једног фикционалног дела омогућује нову перспективу у његовом тумачењу, јер отвара још увек недовољно истражено питање постојања паралелних светова у делу Етвудове.

²⁰ „[both novels] explore the distinctive aspects of female creativity and question myths of the female artist; both also present painting, writing, or telling a life story as a crucial medium of reading and rewriting the past” (MCWILLIAMS 2009: 113).

²¹ “tricksters”

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРЕДЛИ, ШВАРЦ: 1979: Bradley, Raymond, and Norman Swartz. *Possible Worlds: An Introduction to Logic and Its Philosophy*. Oxford: Blackwell, 1979.
- ДОЛЕЖЕЛ 1997: Doležel, Lubomir. „Narativni svetovi” (prevela B. Miladinov). *Reč: časopis za književnost i kulturu* br. 30, (februar 1997): str. 83–87.
- ДОЛЕЖЕЛ 2008: Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008. ГРЕЈМАС [1979] 1989: Greimas, A. J. „Basil Soup, or the Construction of an Object of Value”. *Paris School Semiotics*, ed. Paul Perron and Frank H. Collins, 139–59. London: Pinter, [1979] 1989.
- КИРКАМ 1992: Kirkham, Richard L. *Theories of Truth: A Critical Introduction*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- МЕКВИЛИЈАМС 2009: McWilliams, Ellen. *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009.
- НИКОЛИЋ 2015: Николић, Милена. „Простори слободe у дистопијском роману Маргарет Етвуд *Слушкињина прича*”. Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале (ур. Милош Ковачевић); Посебна издања Научни скупови; књига 9, том 1/2, стр. 939–951 // зборник радова са Научног скупа “Наука и слобода” – Пале: Филозофски факултет, 2015. Скуп одржан на Филозофском факултету на Палама 6. и 8. јуна 2014.
- РИХТ 1968: Wright, Georg H. von. *An Essay in Deontic Logic and the Genral Theory of Action*. Amsterdam: North-Holland, 1968.
- СУЛЕЈМАН 1983: Suleiman, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as Literary Genre*. New York: Columbia University Press, 1983.
- ВАНСПАНКЕРЕН, КАСТРО 1988: VanSpanckeren, Kathryn, and Jan Garden Castro. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

ИЗВОРИ

- ЕТВУД 1976: Atwood, Margaret. *Lady Oracle*. Toronto: McClelland and Stewart Ltd, 1976.
- ЕТВУД 1979: Atwood, Margaret. *Surfacing*. London: Virago Press, 1979.
- ЕТВУД 1998: Atwood, Margaret. *Life Before Man*. New York: Anchor Books, Random House, 1998.
- ЕТВУД 2002a: Etvud, Margaret. *Telesna povreda* (preveo David Albahari). Beograd: „Filip Višnjić”, 2002.
- ЕТВУД 2002б: Atvud, Margaret. *Маџе око* (prevela Maja Kaluđerović). Beograd: Laguna, 2002.
- ЕТВУД 2006a: Atvud, Margaret. *Alijas Grejs* (prevela Aleksandra Čabraja). Beograd: Laguna, 2006. ЕТВУД 2006б: Atvud, Margaret. *Слушкињина прича* (preveo Goran Kapetanović). Beograd: Laguna, 2006.
- ЕТВУД 2009: Atwood, Margaret. *The Blind Assassin*. London: Virago Press, 2009.
- ЕТВУД 2010: Atwood, Margaret. *The Edible Woman*. Toronto, Ontario: McClelland & Stewart, 2010.

Milena Z. Nikolić

MARGARET ATWOOD'S NARRATIVE WORLDS

Summary

With respect to the main and inevitable restrictions that individuals face in the real world on daily basis, we tried to single out manners in which the creators of fiction manipulate with such restrictions in order to create their works of fiction. The most diverse stories are generated in such a way that the creators of fiction place one modal system to a dominant position so that the influence of all other systems is blocked. The aim of this paper is to classify some of the capital works of a contemporary Canadian authoress Margaret Atwood written in the period between 1969 and 2000 bearing in mind modal restrictions presented and described in Lubomír Doležel's book *Heterocosmica: Fiction and Possible worlds*.

Key words: Lubomír Doležel, modal systems, real world, fictional worlds, Margaret Atwood's novels