

## УЛОГА ФАНТАСТИЧНОГ У ТРАДИЦИЈИ РЕАЛИЗМА

*Сажетак:* У овом раду ћемо се бавити елементима фантастичног у дјелима шкотског писца Аластера Греја, али и мјестом које фантастична књижевност има у шкотској традицији. Према томе, у исто вријеме, сагледаваћемо опус једног писца унутар критерија које је он сам поставио својом умјетничком идиосинкратичношћу, као и у ширим оквирима једне националне књижевне традиције. Међусобно супротстављене термине као што су „фантастика“ и „реализам“ покушаћемо да дефинишемо у оквирима једног свеобухватног књижевно-теоријског погледа који има национални предзнак.

*Кључне речи:* фантастична књижевност, шкотска књижевна традиција, реализам, постмодернизам, шкотски роман

Однос између фантастичног и реалистичног јесте плодноносан управо због парадокса које ствара: ефекат фантастичног зависи од тога колико је реалистичан опис. Тако Колин Манлов<sup>1</sup> у својој књизи *Шкотска књижевност фантастично*<sup>2</sup> закључује како је с једне стране „шкотска књижевна традиција [...] одувијек вредновала социјални реализам“<sup>3</sup> (Manlove, 1994: 1), док с друге, он књижевност фантастичног у Шкотској види као дио „још увијек присутне традиције народних прича и бајки“<sup>4</sup> (Manlove, 1994: 1). Међутим, за разлику од Енглеске, која је одувијек имала тријумфалан осјећај у погледу властите историје, што се дјеломично може приписати умјеренијој клими и богатијем земљишту, шкотско тло је било више пријемчиво за нордијске митове и бајке, у којима „умјесто вила стоје љубоморни патуљци, подземни копачи, чудовишни ратници, дивови људождери, који сви заједно представљају дио геологије, дио стјеновитог тла“<sup>5</sup> (Manlove, 1994: 2). То је по ријечима Манлова створило „по-

<sup>1</sup> Сва транскрибована имена урађена су по узору на *Нови транскрипциони речник енглеских личних имена* Твртка Прћића, у издању Прометеја, Нови Сад, 1998.

<sup>2</sup> Властити превод, као и у свим осталим преводима, осим ако није другачије назначено.

<sup>3</sup> „[T]he Scottish literary tradition has always tended to value social realism“.

<sup>4</sup> „[Of] still faintly lingering folk- and fairy-tale tradition“.

<sup>5</sup> „The fairies here are gnomes, dwarves, orcs, or trolls, part of the geology, of the rocks“.

себну везу између људи и тла на ком живе“<sup>6</sup> (Manlove, 1994: 2). Земља, пејзажи и гола природа непрестано окружују јунака шкотске фантазије, али не као нешто што симболише слободу већ као болно сјећање на прошлост. Манлов наводи да сви писци које је он одабрао за своју књигу имају заједничко то што:

„Хог, Макдоналд, Олифант, Ланг, Фиона Маклауд, Дејвид Линдси, Нил Ган, Џорџ Макеј Браун, Аластер Греј, Маргарет Елфинстон – сви они своје приче постављају у крајолик који је непогрешиво шкотски“<sup>7</sup> (Manlove, 1994: 3).

Текстура имагинације као да је попримила одлике тла на коме људи живе, сањају и раде. Манлов наводи како су „неке од ових шкотских фантазија препуне слика [...] огољености.“<sup>8</sup> (Manlove, 1994: 5). Шкотски јунак је „готово увијек сам“<sup>9</sup> (Manlove, 1994: 10). Тако с једне стране имамо шкотски крајолик као битан елемент не искључиво књижевности фантастичног већ као саставни дио модерног шкотског романа, док с друге стране имамо калвинизам. Уколико је земља већ довољно „гола“, калвинизам је у Шкотску увео другу врсту „огољености“: имагинативну. Свијет је мјесто гријеха и стога јунакова награда не лежи у њему. Пошто је шкотски јунак сам, његова путовања јесу „усмјерена унутар себе, с намјером да се открије оно што се ту скрива“<sup>10</sup> (Manlove, 1994: 11). Управо због овакве природе његових „авантура“, шкотски јунак има одлике „подијелене личности“ („split personality“). За ремек-дјело шкотске књижевности које илуструје такву подијеленост унутар једне личности, али и цијеле културе, као што су *Исповијести помилованог грешника* Џејмса Хога, Манлов каже да је дјело које се бави односом између стварности (у емпиријском смислу) и мисаоних пре-концепција као што је калвинистичка догма о предестинацији: „[Н]ајчудовишнији раскид са стварношћу јесте онај који произилази из доктрине о малобројнима изабранима за спасење.“<sup>11</sup> (Manlove, 1994: 65). Такав унутрашњи раскол је само одраз културне расцијепљености која је у Шкотској историјски условљена. Међутим, покушаји да се он преброди нису уродили плодом, па је карактеристика многих шкотских романописаца управо та да се расцијепљеност између реализма и фантазије, која се заснива на расколу између историјски условљене појаве калвинизма, с једне стране и, с друге, покушај обједињавања и враћања идентитета једној нацији, на чудан начин прерасла у уједињење дијаметрално супротних принципа. Као одличан примјер такве подијелености, представимо постмодернистички роман глазговског писца

<sup>6</sup> „[A] unique bond between men and earth“.

<sup>7</sup> „Hogg, MacDonald, Oliphant, Lang, Fiona Macleod, David Lindsey, Neil Gunn, George Mackay Brown, Alasdair Gray, Margaret Elphinstone – all of them anchor their stories in a landscape recognisably Scottish“.

<sup>8</sup> „Bareness [...] prevails in the imagery of some of these Scottish fantasies“.

<sup>9</sup> „[M]ost frequently solitary“.

<sup>10</sup> „[I]nward-looking, concerned to discover something hidden within“.

<sup>11</sup> „[T]he most singular severance from reality is that arising from the doctrine of election“.

и сликара, Аластера Греја (Alasdair Gray) *Ланарк: Живот у четири поглавља* (*Lanark: A Life in Four Books*, 1981).

Роман је дјело које се одликује дјелом, веома различитим, карактеристикама. То су: аутобиографски елементи и елементи фантастичног, односно, дистопијског. Гавин Милер у свом представљању Аластера Греја, за његов опус каже:

„Он у својој прози често мијеша шкотску свакодневницу са бизарном и гротескном фантастиком. Лако се креће између својих личних искустава и научно-фантастичних свијетова, или унутрашњих свијетова имагинације“<sup>12</sup> (Miller, 2004: 94).

Греј је *Ланарка* подијелио на два дијела, један дио у коме се главни лик зове Данкан То (Duncan Thaw) и који је готово у потпуности базиран на пишевом животу у младости, и други дио у коме је на фантастичан начин описан мрачни и тајновити град Антенк (Unthank), а који у ствари представља двојника из пакла града Глазгова, чији се јунак зове Ланарк. Ако се узме у обзир констатација Колина Манлова у поменутој студији, *Шкотска књижевност фантастичног*, да су огољене шкотске врлети неизоставан пратилац сваке авантуре шкотских јунака, онда је занимљив Грејев избор имена за свој фантазмагорични двојник Глазгова, Антенк. Едвин Морган нас обавјештава у свом есеју „Греј и Глазгов“ да „Антенк“ („Unthank“) представља „убичајено име за мјесто у Шкотској, незахвално мјесто, мјесто са сиромашном земљом“<sup>13</sup> (Morgan, 1991: 72). Оно што је занимљиво јесте да је Греј ова два дијела, аутобиографски и фантастични, у почетку стварао одвојено. Прво је дошао на идеју да напише аутобиографско дјело. Неке дијелове о Данкану Тоу написао је још док је био на сликарској академији. Тај свој рад он је окарактерисао као „портрет младог умјетника из Глазгова“ („my Portrait of the Artist as a Young Glaswegian“), на тај начин одавајући омаж Џојсовом *Портрету умјетника у младости*. Рандал Стивенсон у својој књизи *Водич кроз британски роман 20. вијека*, говорећи о споју противрјечности код Греја – аутобиографије (реализма) с једне стране и фантастике, с друге – закључује:

„Грејева противрјечна преданост реализму и фантазији у *Ланарку* (1981) као и *1982. Ценин* (1984), јесте типична не само за скорашња укрштања реалистичног и алтернативних форми у постмодернизму [...]. Она такође наставља традицију подијељене нарације и идентитета која је пуно дуже присутна у шкотском роману“<sup>14</sup> (Stevenson, 1993: 138).

У својој докторској дисертацији, објављеној под називом *Нијансе сиве боје; научна фантастика, историја и питање постмодернизма у дјелима Алас-*

<sup>12</sup> „His fiction frequently mixes contemporary Scotland with bizarre and outlandish fantasy, moving easily from personal experience to other worlds of science fiction or inner worlds of imagination“.

<sup>13</sup> „[A] common place-name in Scotland, a thankless place, with a poor soil“.

<sup>14</sup> „Alasdair Gray’s double allegiance to realism and fantasy in *Lanark* (1981) and in *1982, Janine* (1984) is typical not only of the recent postmodern crossroads of realist and alternative conventions [...]. It also extends a tradition of split narratives and identities much longer apparent in Scottish fiction“.

*тера Греја*<sup>15</sup>, Дитмар Бонке анализира Грејев опус понајвише са становишта жанра научне фантастике. При помену овог жанра, битно је истаћи његову везаност за феномен постмодернистичке литературе. У својој књизи, која се данас може сматрати класиком, под називом *Роман постмодернизма*, Брајан Макхејл закључује: „На научну фантастику можемо да гледамо као на непризнатог или естетски инфериорнијег брата близанца постмодернизму, као што је то детективска прича била модернизму.“<sup>16</sup> (McHale, 1987: 59). Другим ријечима, жанр научне фантастике, као што је то био и популистички жанр детективске приче, има препознатљива стилска и организациона рјешења када је у питању уређење текста. Парадоксално, овакви жанрови не допуштају превелика одступања у организацији приче и избору тема, самим тиме ограничавајући пишчеву слободу. Зато Макхејл такве поджанрове класификује као естетски „инфериорније“. Појава ироније, или самосвјесности у постмодернизму произилази из схватања да је креација умјетничког дјела у суштини *инфериорна* у односу на стварност и њену фантастичну комплексност. Аутор посједује „демиургијску или квази-божанску функцију“<sup>17</sup> (McHale, 1987: 29). Овакав концепт је готово истовјетан калвинистичком брисању маште који је обиљежио (неко би рекао жигосао) шкотску умјетност након реформације. Међутим, док калвинизам у шкотском контексту прописује дословно поштивање објављене Божије ријечи, наспрам које свака друга „ријеч“ губи свој смисао, постмодернистички роман то ради из очаја и фрустрације: „Како да се ум одбрани од опресивне вјечности? Тако што ће се послужити триком и помоћу једне врсте мисаоне циу-цице, тај свемир свести на беспомоћну играчку“<sup>18</sup> (McHale, 1987: 29–30). У трећем поглављу своје књиге, Бонке разоткрива елементе научне фантастике у Грејевим романима и кратким причама; што је само по себи последица постмодернистичког окружења, а не традиције шкотског романа, односно шкотског окружења. Па тако за ту и такву жанровску предодређеност, Бонке каже „фантастично или гротескно, а посебно са темама које су посуђене из жанра научне фантастике, [су] дио тенденција у оквиру књижевности постмодернизма.“<sup>19</sup> (Böhnke, 2004: 85). Према Бонкеу, Алас-тер Греј је постмодерниста утолико што успјешно барата темама карактеристичним за жанр научне фантастике и гротескног, али не улази у дубљу структуралистичку анализу Грејевог постмодернизма, барем не у оној мјери у којој то ради Брајан Макхејл. Он у споменутој студији изражава становиште да књижевност постмодерне дефинишу *онтолошка* питања, за разлику од модернизма, који је

<sup>15</sup> Dietmar Böhnke. *Shades of Gray; Science Fiction, History and the Problem of Postmodernism in the work of Alasdair Gray*.

<sup>16</sup> „We can think of science fiction as postmodernism’s noncanonized or ‘low art’ double, its sister-genre in the same sense that the popular detective thriller is modernist fiction’s sister-genre“.

<sup>17</sup> „[D]emiurgic or quasi-divine function“.

<sup>18</sup> „How is the mind to defend itself against such oppressive infinitude? By turning the tables on the universe, reducing it by a kind of conceptual jiu-jitsu to a finite plaything“.

<sup>19</sup> „[T]he fantastic or grotesque, and especially with devices borrowed from the science-fiction tradition, a development that we have seen to be one of the characteristics of postmodern literature as a whole“.

имао првенствено *епистемолошку* доминанту. Управо то истицање онтолошког ствара јасну разлику између поезике модернизма и поезике постмодернизма, чак и у случају када не постоји стилска разлика, односно, када се данашњи писци послуже истим стилским рјешењима као њихови претходници из модернизма, реализма, па чак и из ранијих епоха. Та стилска рјешења су: непоуздани наратор, испрекидане реченице, ток свијести, и слично. Управо зато међу „неке одлике постмодернизма“ које је код Греја уочио Рандал Стивенсон јесу иновације уведене још у модернизму: ток свијести, непоштивање хронолошког реда, субјективан осјећај протока времена, као и „самосвјесност у погледу властите умјетности“<sup>20</sup> (Stevenson, 1991: 52). Стивенсон чврсто повезује модернизам и постмодернизам из разлога који можемо окарактерисати као чисто прагматичан:

„Постављање постмодернизма у контекст књижевне историје двадесетог вијека, као и истицање његове задужености према иновацијама које је увео модернизам, постаје све битније, уколико желимо да термин и даље има практичну вриједност за књижевну критику“<sup>21</sup> (Stevenson, 1991: 57–58).

У тој традицији иновација које је увео модернизам, Греј проналази своје мјесто као постмодернистички писац. Међутим, Стивенсон сматра да је Греј иступио корак напријед у пародирању форми које су саме служиле пародирању ранијих књижевних форми:

„*Ланарк* такође показује колико је Греј самосвјестан у кориштењу самосвјесних књижевних форми: постмодернизам, који је некоћ био вођен потребом да се пародирају и подривају конвенционалне књижевне форме, данас је постао препознатљива и прихваћена форма коју треба пародирати и са којом се можемо поигравати“<sup>22</sup> (Stevenson, 1991: 55–56).

С једне стране, Рандал Стивенсон сматра да се Греј свјесно поиграва за жанровском предодређеношћу постмодерног романа, док је, према Бонкеу, Греј готово несвјесно ухваћен у ријечну струју постмодернизма:

„Жанр научне фантастике, уколико га дефинишемо као термин који подразумијева и дистопију и апокалиптичну тематику, се сам нуди као рјешење, [...] из простог разлога што је овај жанр у тијесној вези ра развојима романа у посљедњих неколико деценија, а посебно књижевношћу постмодерне.“<sup>23</sup> (Böhnke, 2004: 87).

<sup>20</sup> „[S]elf-reflexive concern with art“.

<sup>21</sup> „Placing contemporary postmodernism in relation to twentieth-century literary history, showing how it follows from modernist innovation, is increasingly necessary if the term is to continue meaning anything specific for literary criticism“.

<sup>22</sup> „It also shows Gray highly self-conscious about using self-conscious forms of fiction: postmodernism, once largely directed by the urge to parody and subvert conventional forms of writing, become in its turn a recognised, accepted form to be parodied and played with itself“.

<sup>23</sup> „The science-fiction theme, if it is taken as a relatively broad category that includes dystopian and apocalyptic modes, offers itself here [...] because it is closely linked to the developments of the past decades and to postmodernism in particular“.

За *Ланарку* као кључно Грејево дјело, он каже да посједује „озбиљну критику друштва и савремене политике“<sup>24</sup> (Böhnke, 2004: 87). Ту исту „критику друштва“ данас видимо као мисаону окосницу свих важнијих дјела, како романа тако и филмова, из жанра научне фантастике. С једне стране, Макхејл то објашњава потребом данашњих умјетника да у први план поставе онтолошка питања у вези са судбином наше цивилизације. С друге стране, Бонке једноставно констатује да се жанр научне фантастике „сматра као најбољи одраз стања у савременом друштву“<sup>25</sup> (Böhnke, 2004: 88). Међутим, Бонке, признавши тешкоће на које наилази свако ко покуша да жанровски „чисто“ дефинише Грејев опус, закључује: „Једна од могућности би била да се Грејев опус класификује као књижевност фантастичног.“<sup>26</sup> (Böhnke, 2004: 93). О *Ланарку*, Бонке каже, цитирајући Грејеве ријечи које увијек садрже дозу ироније и сарказма, слједеће:

„Сам Греј отежава проблем [жанровског дефинисања] тиме што на питање у вези са спојем аутобиографског и фантастичног у *Ланарку*, као и књижевној традицији која стоји иза таквог споја, одговара: 'Сваки писац своје фантазије ствара на основу властитог искуства. Већина научно фантастичних универзума нису ништа друго доли дјелићи овог нашег свијета увеличани до немогућих пропорција’“<sup>27</sup> (Böhnke, 2004: 93).

Занимљив и изненађујући закључак произилази из Бонкеове констатације да се научна фантастика не бави толико будућношћу колико се са носталгијом враћа у прошлост. Као примјер он наводи роман *Творац историје* (*A History Maker*, 1994) у коме се, поред футуристичког матријархалног друштва, читалац сусреће и са свијетом романи из романа Валтера Скота: „[Р]адња се одиграва у Етричкој шуми<sup>28</sup>, на граничној линији између Шкотске и Енглеске, која нас више води у прошлост, а мање у садашњост, својим племенским заједницама, кланским ратовима [...].“<sup>29</sup> (Böhnke, 2004: 100). Логичан закључак који слиједи јесте: ако је научна фантастика један од водећих жанрова у оквиру постмодернизма, и ако се научна фантастика са носталгијом враћа у прошлост, онда је сасвим разумљива примједба Фредрика Џејмсона да је у савременом потрошачком друштву омиљени књижевни облик пастиш.<sup>30</sup> Наша критика упућена Бонкеовој анализи

<sup>24</sup> „[S]trong social and political criticism“.

<sup>25</sup> „[I]t is today sometimes seen as one of the most characteristic expressions of contemporary society“.

<sup>26</sup> „One of the alternative possibilities would be to classify his writing as fantastic literature“.

<sup>27</sup> „Gray himself does not make things easier when he answers a question about the mixture of autobiography and fantasy in *Lanark* and the literary tradition behind it as follows: ‘Every writer makes their fantasies on the basis of their experience. Most science fiction universes are part of our world blown up into insane proportions’“.

<sup>28</sup> У питању је стварно мјесто (прим. прев.).

<sup>29</sup> „[T]he setting is the Ettrick Forest in the Border area of Scotland, recalling the past rather than present: with its tribal communities warfare between ‘clans’“.

<sup>30</sup> Постмодерна користи форму која је „ампутирана од сатиричког порива“ и стога „заправо празна пародија“ односно пастиш. Fredric Jameson (“amputated of satiric impulse [ . . . ] Pastiche is thus blank parody.“ (Jameson, 2002: 27)).

*Ланарка* јесте слједећа: он „огољује“ елементе фантастичног и научно фантастичног да би показао како се роман, у ствари, бави критиком друштва. Такво поређење – између фантастичног и критичког – и те како има своје мјесто. Међутим, Бонке таквом својом анализом не успијева да објасни привлачност и моћ коју фантазмагорични Антенк има над читаочевом маштом. То би било исто као када би неко *Гуливерова путовања* вредновао искључиво због критике друштва, а фантастичну причу о Лилипутанцима, дивовима, и коњима који говоре сматрао несуштинском по дјело. Да парафразирамо Џона Барта: сви ми лако можемо да критикујемо друштво, савремену политику, и капиталистички систем, али да ли тиме можемо да створимо и Антенк или Лилипутанце? Управо у том грму лежи зец, јер Џон Барт у свом чувеном есеју „Књижевност исцрпљености“ [„The Literature of Exhaustion“] разматра појмове оригиналности и умијеће пародирања у свијету умјетности. Он своје дивљење према Борхесу базира на Борхесовом умијећу поигравања са „исцрпљеношћу“ у свијету умјетничких форми и тема. Мањи умјетници ову безизлазност само формално уграђују у своја дјела, али прави умјетници од ње праве смисао свог дјела:

„У својој напознатијој причи, ’Тлон, Угбар, Орбис Тertiус’, он измишља један хипотетички свијет, изум тајног друштва научника који су забиљежили сваки детаљ о том свијету у скривеној енциклопедији. [...] Измишљени аутори *Прве енциклопедије Тлона* сами нису умјетници [...]. Аутор приче ’Тлон, Угбар, Орбис Тertiус’, који само *алудира* на ту фасцинантну енциклопедију, јесте умјетник; [...]“<sup>31</sup> (Barth, 2002: 143).

Наравно, само имитирање онога што је Борхес употријебио у свом дјелу није умјетност. То би било исто као када би Пикасо тражио бесмртност само на основу своје скулптуре „Бикова глава“ коју је направио од цица и волана старог бицикла. Дјело само по себи јесте иновативно, али да ли би ико два пута погледао на „Бикову главу“ а да није знао да је то дјело аутора који је створио и „Гернику“? Стога Барт, истражујућу чему се ми то дивимо у умјетничком дјелу, закључује да је идеје лако дискутовати али умијеће није могуће опонашати:

„Уживам у поп-арту из чувене колекције Олбрајт-Нокс, [...] као и у духовитом разговору, али сам пуно више био импресиониран клаунима и акробатима на балтиморским старом хиподрому, [...]: прави *виртоузи* који изводе дјела која свако може да замисли и критикује али готово нико не може да опонаша.“<sup>32</sup> (Barth, 2002: 139).

<sup>31</sup> „In his most often anthologized story, ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,’ he imagines an entirely hypothetical world, the invention of a secret society of scholars who elaborate its every aspect in a surreptitious encyclopaedia. [...] The imaginary authors of the *First Encyclopaedia of Tlön* itself are not artists [...]. The author of the story ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,’ who merely *alludes* to the fascinating *Encyclopaedia*, is an artist“.

<sup>32</sup> „I enjoy the pop art in the famous Albright-Knox collection, [...] like a lively conversation for the most part, but was on the whole more impressed by the jugglers and acrobats at Baltimore’s old Hippodrome, [...]: genuine *virtuosi* doing things that anyone can dream up and discuss but almost no one can do“.

У поглављу под насловом „Недоречене (анти)утопије“ („Ambiguous (Anti) utopias“), Бонке се фокусира на роман *Творац историје*, који се – готово, али не и засигурно – може окарактерисати као антиутопија. Међутим, не и као дистопија. Пошто је Греј романе *Творац историје*, *Свргнуће Кевина Вокера* (*The Fall of Kevin Walker* 1984), *Макгроути и Људмила* (*McGrotty and Ludmilla or the Harbinger Report*, 1990), и *У кожи* (*Something Leather*, 1990) адаптирао из ранијих сценарија, сценарио за *Творца историје* је првобитно имао апокалиптичан крај. У интервју који је дао Бонкеу, Греј објашњава зашто је промијенио крај:

„[П]исац мора да буде ’реакционаран’, мора да има критички став према друштвеним кретањима свога доба, [...]. У вријеме када сам писао сценарио, доминирали су битници и хипи-сентимент – увјерење да ће све да крене набоље, зато што ће нове технологије да донесу благостање, и нико више неће морати да обавља по живот опасне послове. [...] пишући данашњу верзију, помислио сам, а не, стање је толико лоше да не смијем бити песимистичан! Нисам желио да угодим лошим људима.“<sup>33</sup> (Böhnke, 2004: 125).

О „недоречености“ романа – који има два завршетка, један оптимистичан (утопијски), други сатиричан, као и три различите верзије приче – Бонке каже: „[Р]оман се може читати као мета-коментар о компликованој природи коју утопијски концепт има на крају XX вијека“<sup>34</sup> (Böhnke, 2004: 127). Утопија више не може да опстане у овом нашем циничном добу. Али, шта је заправо утопија? Ако се за прототип (сасвим природно) узму Морова *Утопија* и Платонова *Држава*, онда утопија ни мало не личи на сентиментални пастиш, већ је зрело и мисаоно дјело коме не недостају основни непријатељи духу сентиментализма: сатира и иронија. Управо у оваквом сагледавању ми се налазимо на књижевној раскрсници на којој стоји *Творац историје*: један пут води у научну фантастику и постмодернизам, други пут воду у утопију и сатиру, или, шкотску традицију. Шкотску књижевну традицију најбоље осликава феномен „шкотског јунака“ („Scottish hero“). У студији *Таленти Аластера Греја*, угледни професор Единбуршког универзитета и књижевни критичар Кернз Крејг (Cairns Craig) у поглављу под називом „Силазак у пакао је лак: *Ланарк*, реализам и границе имагинације“, говори о томе шта се подразумејева под „јунаштвом“ у шкотском роману: „Парадокс на који се *Ланарк* ослања, [...], јесте у томе што се његов јунак То мора одрећи бијега у умјетност, да би повратио своју људскост.“<sup>35</sup> (Craig, 1991: 103). Сатиричан крај *Творца историје*, у коме

<sup>33</sup> „[A] writer has to be ’reactionary,’ has to be critical of the main current of his society, [...]. At the time I planned it, it was the beatnik or flower-power period of feeling – everything is going to get better because technology is going to make everybody richer and nobody will need to do nasty work. [...] in writing the modern version I thought, aw naw, things are too bad to be pessimistic! I wasn’t wanting the baddies to have it their way“.

<sup>34</sup> „[I]t can be read as a metastatement on the complicated nature of the concept of utopia at the end of twentieth century [...]“.

<sup>35</sup> „The paradox upon which *Lanark* is based, [...], is that its hero, Thaw, must be deprived of the escape route of imagination, of art, if he is to recover his humanity“.



јуначног Вота Драјхопа (Wat Dryhope) више не видимо као херојског ратничког вођу, већ као шкотску протуву, јесте повратак или оплемењење „обичношћу“ свакодневнице („ordinary“). Такав повратак јесте коначни циљ јунакових путашествија у шкотском роману. Поистовјећивање утопијског са сентименталним и нестварним рјешењима за људске бољке, као и појава антиутопије, односно дистопије као „реалних“ приказа стања у људском друштву, јесу посљедице слабог познавања властите људске природе. Управо из овог разлога Бонке закључује, прво усмјеривши жанровску анализу *Творца историје* на посмодернистичку трасу: „[И]стичући тешкоће у стварању утопије која, у исто вријеме, није и дистопија, роман свједочи о општем негативном ставу према утопијском концепту, ставу који по многима карактерише научну фантастику из друге половине XX вијека.“<sup>36</sup> (Böhnke, 2004: 127). Бонке само потврђује већ изречени став о погрешној концепцији утопијског у савременом контексту.

Критичари које сам до сада споменула, попут Бонкеа и Стивенсона, Грејев опус жанровски класификују као „књижевност фантастичног“, пошто жанр научне фантастике тешко може да опише сву комплексност Грејевих романа. Бонке то чини готово преко воље. Међутим, овакво класификовање најбоље обједињује привидне противрјечности које настају када се Греју покуша приступити са чисто теоретског становишта. Греј јесте постмодерниста, али он је и много више: умјетник који посједује властита, јединствен израз. Греј је и Шкот: човјек са специфичним културним залеђем. Управо овакво културно залеђе је створило специфичан облик књижевног стварања: традиционалност као одлика постмодернизма.

Однос између „стварности“ и фикције јесте кључан за постмодернистички роман, не због очигледне разлике која постоји између ова два свијета, већ због нових могућности за естетску манипулацију текстом. Покушај да се стварност „савлада“ јесте мотив који стоји иза појаве модернизма. Наравно, оно што се сматрало „стварношћу“ није било исто што и „стварност“ у викторијанском роману. Стварност у викторијанском роману јесте „умјетничка“, док је стварност у модернистичком роману „субјективна“, а на крају стварност у постмодернистичком роману више није нити „умјетничка“ нити „субјективна“ већ иронијска. Показали смо колико Аластер Греј може да буде ироничан о ироничноме, по чему је „одличан постмодерниста“, али и да он сам схвата колико површна таква „игра“ може да буде, и стога анализирање његовог опуса у оквиру традиције шкотског романа враћа стару, добру, британску „солидност“ и тежину његовој умјетности. Као што смо већ напоменули, Кернз Крејг сматра да је повратак „обичном“ и свакодневници, оно што се налази у „срцу“ шкотске књижевности.

Брајан Макхејл има занимљиву опаску о повезаности између реалистичног и фантастичног описа: „[У]спјешан ефекат фантастичног зависи од

<sup>36</sup> „[W]hile stressing the difficulties of constructing a utopia which is not at the same time also a dystopia, the novel contests a strictly and generally negative position towards utopian concepts which is often seen as characteristic of (late) twentieth-century science fiction“.

успјешности реалистичног приказа<sup>37</sup> (McHale, 1987: 74). Занимљиво је да Дејвид Дејчис (David Daiches) управо у овоме види умјетничку виртуозност *Орканских висова*: прича о духовима која је смјештена у изузетно солидан јоркширски амбијент.<sup>38</sup> Међутим, постмодернизам иде корак даље: реалистично постаје фантастично, док фантастично постаје обично. Елеменат „стварности“ који је најлакше препознати као такав јесу историјски детаљи или личности. Ти такви детаљи или личности попримају фантастичне одлике у роману постмодернизма. Када говоримо о историји и историчноме као теми, Аластер Греј је подједнако и постмодерниста и Шкот. Наравно, историја не мора неминовно да буде општа, она може да буде и лична. Другим ријечима, враћамо се на познат терен, а то је аутобиографија. Она је, као и све, проблематизована у постмодернистичком роману. Такво проблематизовање је само себи циљ, зато што оно у први план доводи онтолошке преокупације писца. Циљ није никакво разрјешење, зато што би то било епистемолошки мотивисан процес. Оно што је проблематично овдје, по Макхејлу, није аутобиографија сама по себи, већ прелажење граница између биографског, фиктивног и наративног. Макхејл се пита „зашто стварној особи давати фиктивно име“?<sup>39</sup> (McHale, 1987: 202). Зашто „Ланарк“ и „Данкан То“ умјесто „Аластер Греј“? Међутим, у роману *Заљубљени старци; заоставитина Џона Танока (Old Men in Love (Are Still Learning); John Tunnock's Posthumous Papers 2007)* Греј себе поставља као фиктиван лик под стварним именом. „Стварни“ писац је Џон Танок, док је „Аластер Греј“ глазовски писац са нешто ауторитета“ који ће помоћи у објављивању јунаковог постхумног дневника. Овдје није важно да докучимо „стварност“ из свих ових „заблуда“, већ да, ако је могуће, уживамо у небројеним заплетима које манипулација односа између стварности и фикције може да роди у роману постмодернизма. Елементи „стварности“ не морају да буду једино чињенице из личног живота, постоје и „други облици података – чињенице из алманаха, енциклопедија, научних радова, историјских текстова“<sup>40</sup> (McHale, 1987: 203). Аластер Греј то непрестано ради – *Ланарк, Творац историје, Сиота творења (Poor Things, Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D. Scottish Public Health Officer, Edited by Alasdair Gray 1992)*, *Заљубљени старци* обилују фуснотама и биљешкама са маргина које су пуне „корисних“ информација из „стварног“ свијета. Наравно, оне служе једино да прекину једнолични ток читања. Другим ријечима, циљ јесте довођење у свијест *онтолошког*, у овом случају акта читања, умјесто епистемолошког што би било обогаћивање знања. Елеменат аутобиографског као и остали видови информација споља,

<sup>37</sup> „[T]he possibility of producing the fantastic effect is dependent upon the possibility of representing the real“.

<sup>38</sup> Дејчис спомиње комбинацију „неупитне прецизности“ („matter-of-fact precision“) у препривавању Нели Дин са „преувеличаном симболиком“ („monstrous symbolic“) људских односа у роману у „Уводу“ за Пингвиново издање *Орканских висова* (Daiches, 1986: 10).

<sup>39</sup> „Why invent a fictional name for a real person“.

<sup>40</sup> „[O]ther forms of real-world data – facts from almanacs, encyclopedias, science, historical research“.

служе да уздрмају свијет измишљеног. Аутобиографија у билдунгс-роману јесте фикција, аутобиографија у постмодернистичком роману постаје страни елеманат у тексту, намјерно остављен као стран да би појачао „нестварност“ фиктивног свијета.

Пошто је у постмодернистичком роману однос између стварности и фикције проблематизован до крајњих граница, не због потребе да се тај однос што боље објасни, већ због нових естетских могућности које то проблематизовање рађа, у центар разматрања долази једнако плодан и проблематичан однос између фантастичног и реалистичног. Већ смо напоменули како фантастично своју снагу црпи из реалистичног описа, док реалистично служи да би описало немогуће свијетове у роману. Можемо рећи да испада парадоксално да у викторијанском роману реализам служи да би нас „опчинио“ својим нестварним свијетом, док у роману модернизма и постмодернизма фантастично служи да би нас „повратило“ у стварност. Стога је могуће Грејев роман *Ланарк* посматрати као дјело научне фантастике, као што то раде Бонке и Рандал Стивенсон који каже „*Ланарк*, заправо, припада овом најновијем споју научне фантастике и неких одлика постмодернизма“<sup>41</sup> (Stevenson, 1991: 57), али и као дио традиције шкотског пролетерског романа („working-class novel“) – традиције која себи ријетко допушта било какву трансценденцију реалистичног – како то чини Манфред Малзан у свом есеју „Индустријски роман“: „Јунак Грејевог романа *Ланарк* (1981) јесте младић радничког поријекла који покушава да постане умјетник: што представља један од могућих излаза на које наилазимо у пролетерском роману“<sup>42</sup> (Malzahn, 1987: 239). Иако Малзан има довољно критичког сензибилитета да препозна квалитете романа које превазилазе идеолошку скученост овог жанра – поред Греја, он спомиње и роман *Ревизор Хајнс* (*The Busconductor Hines* (1984)) много хваљеног писца Џејмса Келмана (James Kelman) – на крају есеја инсистира на *Ланарковој* „чврстој повезан[ости] са стварним свијетом“<sup>43</sup> (Malzahn, 1987: 239).

Оно што смо покушали демонстрирати кроз наше ишчитавање опуса Аластера Греја јесте парадоксалан однос између опречних појмова као што су традиција и постмодерна, реализам и фантазија. Кроз пажљиво ишчитавање данас већ култног романа *Ланарк*, покушали смо да однос између реалистичног дијела романа – који је код нас поистовјећен са аутобиографским – и дистопијског, односно фантастичног дијела романа повежемо са ширим сагледавањем проблематичног односа између стварности и фикције у постмодерном роману. Ту смо се највише послужили аргументима Брајана Макхејла, Дитмара Бонкеа и Рандала Стивенсона. С друге стране, додирнули смо се и тематике као што је питање националне традиције у савременој књижевности, понајвише се послуживши закључцима и опсервацијама Кернза Крејга.

<sup>41</sup> „[I]t is [...] in this recent context of combined science fiction and postmodernist forms that *Lanark* belongs“.

<sup>42</sup> „Alasdair Gray’s *Lanark* (1981) has a hero with a working-class background who tries to become an artist: another possible escape route which features in working-class novels“.

<sup>43</sup> „[F]irmly rooted[ness] in the real world“.

## Литература

- Barth, J. (2002). The Literature of Exhaustion. In Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Böhnke, D. (2004). *Shades of Gray; Science Fiction, History and the Problem of Postmodernism in the Work of Alasdair Gray*. Berlin Madison/Wisconsin: Galda + Wilchverlag, Glienicke.
- Craig, C. (1991). Going Down to Hell is Easy: *Lanark*, Realism and the Limits of the Imagination. In Robert Crawford and Thom Nairn (eds.), *The Arts of Alasdair Gray*. Eds. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Daiches, D. (1986). Introduction to Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Gray, A. (2002). *Lanark: A Life in Four Books*. Edinburgh: Canongate Classics.
- Gray, A. (2005). *A History Maker*. Edinburgh: Canongate.
- Gray, A. (2007). *Old Men in Love (Are Still Learning); John Tunnock's Posthumous Papers*. London: Bloomsbury.
- Gray, A. (1992). *Poor Things, Episodes from the Early Life of Archibald McCandless M.D. Scottish Public Health Officer, Edited by Alasdair Gray*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- Jameson, F. (2002). The Cultural Logic of Late Capitalism. In Bran Nicol (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Malzahn, M. (1987). The Industrial Novel. In Cairns Craig (ed.), *The History of Scottish Literature; Twentieth Century*, vol. 4. Aberdeen: Aberdeen UP.
- Manlove, C. (1994). *Scottish Fantasy Literature; A Critical Survey*. Edinburgh: Canongate Academic.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen.
- Miller, G. (2004). Alasdair Gray (1934 -). In Jay Parini (ed.), *British Writers*, supplement IX. New York: Charles Scribner's Sons.
- Morgan, E. (1991). Gray and Glasgow. In Robert Crawford and Thom Nairn (eds.), *The Arts of Alasdair Gray*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- Прћић, Т. (1998). *Нови транскрипциони речник енглеских личних имена*. Нови Сад: Прометеј.
- Stevenson, R. (1993). *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain*. Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Stevenson, R. (1991). Alasdair Gray and the Postmodern. In Robert Crawford and Thom Nairn (eds.), *The Arts of Alasdair Gray*. Edinburgh: Edinburgh UP.

Božica M. Jović

## **THE ROLE OF FANTASTIC IN THE TRADITION OF REALISM**

*Summary:* In this paper I will present the role of the fantastic in novels by a Scottish novelist, poet and painter, Alasdair Gray, as well as its place in the Scottish literary tradition. Furthermore, the opus of Alasdair Gray will be observed against the artistic criteria imposed by the author himself upon his work, on the one hand, and on the other, against the background of the national literary tradition. One of possible definitions of mutually exclusive terms, such as „the fantastic“ and „realism“, which will be offered in this paper, will be in the framework of literary criticism and theoretical approach that value the identification with the national.