

## POSTUPAK NARATIVNOG ULANČAVANJA KOD DIDROA

*Sažetak:* U ovom radu se razmatra uzajamno uslovljavanje sveta i književnosti, tj. stvarnosti i fikcije, kod francuskog romansijera Denija Didroa, a kroz postupak narativnog ulančavanja u trostepenom vidu – kao priče u priči, priče o priči, i unutrašnjih prstenastih narativnih usložnjavanja. U tu svrhu su analizirani romani *Indiskretni dragulji*, *Fatalista Žak i njegov gospodar* i *Redovnica*. Didroov narativni prosek je sagledan u književnoj dijahroniji i razmotrene su paralele sa Servantesom. Istraživanje nudi i kratak teorijski osvrt na postupak narativnog ulančavanja kojem su književni teoretičari pridavali raznovrsna imena: *Spiegelung* na nemačkom, *focal repetition* i *mirror reflection* na engleskom, *auto-enchassement*, *récit spéculaire* i *mise en abyme* na francuskom.

*Ključne reči:* naracija, fikcija, narator, metapriča, mise en abyme, Didro, Servantes

### 1. Uvod

Još pre Rablea, u prvoj polovini XVI veka, i pre Servantesa, na početku XVII veka, dakle, još od njihovih prethodnika nama nepoznatih ili nedovoljno poznatih, romansijer je nastojao da svoju pripovednu fikciju predstavi kao istinito kazivanje o ljudima i događajima, kao verodostojan isečak iz života, kao dokument o svetu koji književnost odražava. Svet u književnosti nije doslovno podražavan kroz sirovo preslikavanje stvarnosti i dosledno zavedenu faktografiju. Stvaralački genij je učinio književnost tako moćnom da pripovedna fikcija, koja crpe svoje izvore, poticaje i modele iz stvarnosti, povratno utiče na samu stvarnost, oblikujući svet iz kojeg je potekla, kojim se bavi i kojem se obraća.

U ogledu *Servantes, Stern, Didro: paradoksi romana, roman paradoksa* (*Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman, le roman des paradoxes*, 1999), Pedro Havijer Pardo Garsija Pardo (Garcia, 1999: 51–52) definiše trostruki paradoks na kojem je zasnovan *moderni roman*, čiji je začetnik Servantes: prvo – to je „istinita priča koju kazuje lažov“ („le récit vrai d’un menteur“) i roman nastoji da uhvati stvarnost kroz priču koja je fikcija; drugo – naracija-istina naratora-lažova postavlja se nasuprot lažima ranijih romana, i „njegova stvarnost je utoliko više ubedljiva što se više ističe *fiktionalnost* romana koji mu prethode“ („sa réalité est d’autant

plus convaincante que la *fictionnalité* des romans précédents est mise en relief“); treće – dijalog/pričanje postavlja se kao potvrda istinitosti romanesknog.

U radu *Didro i romaneskno: postupak autentifikacije narativne fikcije* (Vučelj, 2013: 267–281), razmatrani su postupci koje romansijer primenjuje kako bi njegova stvaralačka *fikcija* postala umetnička *istina*. Tehnika kojom se overava romaneskno, imenovana *postupak autentifikacije narativne fikcije*, kako stoji i u naslovu pomenutog ogleada, i koja je u vezi s pozicijom naratora, analizirana je u Didroovim pričama, romanima i dijaloškim satirama. Podsetimo se toga da su se romansijeri, potkraj srednjeg veka i u epohi renesanse, a zatim i u vreme prosvetiteljstva, uobičajeno predstavljali kao izdavači, recenzenti, prevodioci pronađenog rukopisa nečijih ispo-vesti koje su autentifikovali time što su dodavali predgovor, uvod, pogovor ili beleške. Time su nastojali da obezbede navodnu verodostojnost kazivanja. U pomenutom radu *Didro i romaneskno* čitamo i sledeće:

„Autentifikacija fikcije, kao skup postupaka kojim se jedno književno delo pred- stavlja za verodostojan dokument, obavlja se preko autora i preko junaka. Autor je označen kao izdavač dokumenta, ili kao poverenik koji je zabeležio svedo- čenja očevidaca, ili je on sam svedok koji je lično poznao junaka iz priče; ujedno, junak se identifikuje kao stvarna osoba.“ (Vučelj, 2013: 272).

Navodna verodostojnost fikcije u vezi je s pozicijom naratora, a time i s pozi- cijom čitaoca. Naracija se može usložnjavati tehnikom fokalizacije, tj. promenom položaja naratora, promenom samog naratora ili uvećavanjem broja naratora; druga- čije rečeno – primenom postupka narativnog ulančavanja, što i jeste predmet ovog istraživanja u kojem razmatramo kako je Didro primenio taj postupak u romanima *Indiskretni dragulji* (*Les bijoux indiscrets*, 1748), *Redovnica* (*La Religieuse*, 1796) i *Fatalista Žak i njegov gospodar* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796).<sup>1</sup>

## 2. Narativni okviri

Didroov romaneskni prvenac *Indiskretni dragulji* duhovita je i tematski više- slojna satira u kojoj se pretresaju naučna, etička i estetička pitanja: porede se Njutn i Dekart i raspravlja o naučnom metodu, tumačenjem snova zalazi se u oblast pod- svesnog, debatuje se o italijanskom i francuskom stilu u muzici, kritikuje tradicio- nalno pozorište i glumačka tumačenja likova, obnavlja poetička rasprava oko starih i modernih.<sup>2</sup> Junak priče, sultan Mangogul, u zamišljenoj prestonici Monomotapa

<sup>1</sup> *Redovnica* i *Fatalista Žak* su najpre objavljivani u nastavcima u rukopisnoj *Književnoj prepisci* (*Correspondance littéraire*) za svega petnaestak inostranih aristokratskih prenumeranata, prvo delo u devet brojeva pomenute revije (1780–1783), a drugo u sedamnaest brojeva (1778–1780), dok su se prva štampana izdanja obe knjige pojavila u Francuskoj tek 1796. godine.

<sup>2</sup> U vezi s *Indiskretnim draguljima*, didrolozi obavezno ističu da je roman prepun aluzija na dvorski život Luja XV i gospođe de Pompadur, koji su predstavljeni kroz glavne likove sultana Manongula i njegove miljenice Mirzoze, te da se još aludira na prvog ministra, najpre Rišeljea (Richelieu), a zatim Flerija (Fleury), te na muzičare Lilija (Lully) i Ramoa (Rameau), zatim Dekarta, i Njutna. Tu su i političke aluzije na Luja XIV i Nantski edikt. O tome, vid.: Wilson, 1985: 71.

u Kongu, ima tu privilegiju da može da čuje intimne ispovesti, kako to kaže Artur Wilson (Wilson, 1985: 71), organa „koji je najstručniji da odgovori na upitnik doktora Kinzija“.<sup>3</sup> Jedan okret magičnog prstena čini nevidljivim onog koji ga nosi, a usmeren prema nekoj dami podstiče njen „dragulj“ da progovori o svom iskustvu.<sup>4</sup>

U *Indiskretnim draguljima* postoji narativno ulančavanje na tri nivoa. Osnovni unutrašnji nivo čini dnevnik afričkog autora: „Nisam bogzna kako vešt slikanju portreta. Uštedeo sam čitaocima portret sultanije miljenice, ali se nikada ne bih odlučio da im uskratim prikaz portreta sultanove kobile.“<sup>5</sup> (Didro, 1961: 169). Spis je preveden na francuski jezik, čime se dospeva na drugi nivo: „Manongul je bio danas, kaže afrički pisac, čiji dnevnik prevodimo, u pola deset kod Fani.“<sup>6</sup> (Didro, 1961: 244). Treći nivo, koji obuhvata u sebi prethodna dva, to je štampano izdanje stručne redakcije prevedenog rukopisa dnevnika. U sam tekst knjige izdavač unosi beleške kojima komentariše dnevnik afričkog autora: „Na ovom mestu rukopis je upropašćen“<sup>7</sup> (1961: 60); zatim komentariše prevod dnevnika: „Ovde nas je neznanje prevodioca lišilo izlaganja koje nam je besumnje afrički pisac sačuvao. Posle praznine od jedno dve strane, dalje stoji...“<sup>8</sup> (1961: 43); a komentariše i samu priču: „Deseta glava – manje naučna i manje dosadna nego prethodna“<sup>9</sup> (1961: 44). Ipak, ne može se pouzdano odvojiti osnovni tekst afričkog autora od prevodiočevih intervencija i izdavačevih dodataka. Dobija se utisak da je izdavač iskoristio prevedeni dnevnik da iznova ustroji priču.

Dva i po veka pre Didroa, Migel de Servantes upotrebio je postupak dokumentovanja fikcije kroz tri nivoa, u romanu *Oštroumni plemić Don Kihote od Manče (El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605, 1615)*. Prvi unutrašnji nivo čini povest o pustolovinama Don Kihota, koju je napisao arapski autor Sid Amete Benneheli. Drugi nivo predstavlja prevod spisa na kastiljanski, koji nije samo odražavanje prvobitnog spisa u drugačijem lingvističkom kodu, već sadrži i usputne slobodne komentare umetnute u korišćeni prevod:

„Kad je prevodilac ove povesti stigao do pisanja ove pete glave, reče da je smatra apokrifnom jer Sančo Pansa u njoj govori drugčijim stilom od onog koji bi

<sup>3</sup> Wilson aludira na profesora Alfreda Kinzija (Alfred Kinsey), koji je objavio dve istraživačke studije o seksualnom ponašanju muškaraca i žena 1948. i 1953. godine, što se smatra začetkom seksologije.

<sup>4</sup> Kako su na javnim skupovima *vaginalne disertacije* postale učestale, sve dame su počele da se pribojavaju da njihov „dragulj“ iznenada ne progovori. Neobična pojava, koja je uzela maha, izazvala je interesovanje naučnika. Jedni su dokazivali da *dragulji* imaju sposobnost da govore, drugi su uzvraćali primedbom zašto nisu ranije progovorili. Fenomen je imao i umetničkog odjeka, te su u pozorištu pevali horovi *dragulja*. Teolozi su, sa svoje strane, u svemu videli izraz „nebeskog gneva“.

<sup>5</sup> „Je ne suis pas grand faiseur de porterait. J’ai épargné au lecteur celui de la sultane favorite ; mais je ne me résoudrai jamais à lui faire grâce de celui de la jument de sultan.“ (Diderot, 2006: 98).

<sup>6</sup> „Manongul était aujourd’hui, dit l’auteur africain dont nous traduisons le journal, à neuf heures et demie chez Fanni.“ (Diderot, 2006: 141).

<sup>7</sup> „Le manuscrit s’est trouvé corrompu dans cet endroit.“ (Diderot, 2006: 53).

<sup>8</sup> „Ici l’ignorance des traducteurs nous a frustrés d’une démonstration que l’auteur africain nous avait conservée sans doute. À la lacune de deux pages ou environ, on lit...“ (Diderot, 2006: 44).

<sup>9</sup> „Chapitre dixième moins savant et moins ennuyeux que le précédent.“ (Diderot, 2006: 45).

se mogao očekivati od njegove plitke pameti, i govori tako istančano da on ne smatra mogućim da Sančo to zna, ali nije hteo da je propusti i ne prevede, da bi ispunio ono što mu dužnost nalaže, pa tako nastavi..." (Servantes, II, 1988: 37).

Treći nivo je izdavački, to je sama knjiga, koja je pred čitaocima, a ona predstavlja stručnu redakciju i samog prevoda, kao i originalnog spisa, uz dodavanja i proširivanja, do kojih je priređivač došao na osnovu svojih istraživanja:

"Ali pisac ove povesti, iako je radoznalo i marljivo tragao za Don Kihotovim delima prilikom njegovog trećeg odlaska, nije mogao da nađe traga o njima, bar ne u verodostojnim spisima; jedino se u sećanju nekih Mančanaca sačuvao glas da je Don Kihot kad je treći put krenuo od kuće otišao u Saragosu, tamo se našao na čuvenom viteškom turniru, gde su se odigrali događaji dostojni njegove hrabrosti i valjane glave. Ni o njegovom kraju i smrti nije mogao ništa pronaći, niti bi pronašao i saznao da ga dobra sreća nije namerila na jednog starog lekara koji je imao olovni kovčežić, nađen, kako je on rekao, u temeljima starog i porušenog pustinjačkog obivališta koje se obnavljalo; u tom kovčežiću su nađeni neki pergamenti ispisani gotskim slovima, ali s kastiljanskim stihovima, u kojima su opisani mnogi njegovi podvizi i koju su govorili o lepoti Dulsineje od Tobosa, o Rosinantovom izgledu, o vernosti Sanča Panse i o sahrani samog Don Kihota, s različitim epitafima i pohvalama o njegovom životu i navikama" (Servantes, I, 1988: 424).

Servantesovski metod, osim u *Indiskretnim draguljima*, čije smo narativne okvire prethodno popisali, Didro je primenio i u *Dodatku Putovanju Bugenvilovom* (*Supplément au Voyage de Bougainville*, 1773–74). Francuski moreplovac i istraživač Bugenvil (Louis-Antoine de Bougainville) objavio je *Putovanje oko sveta* (*Voyage autour du monde*, 1771),<sup>10</sup> koje je poslužilo Didrou kao prvi nivo, iz kojeg gradi naredni: tobožnji priređivač vrši stručnu redakciju spisa i, na osnovu izvora, objavljuje izdanje koje uključuje delove putopisa koje je Bugenvil, navodno, bio izostavio. Tako u Didroovom dijaloškom spisu *Dodatak Putovanju Bugenvilovom*, sagovornici, označeni kao *A* i *B*, razgovoraju o samom Bugenvilovom putopisu, takođe čitaju navodno odbačene stranice, izostale iz autorovog izdanja, i komentarišu i temu spisa i autorov pristup temi.

U prethodno pomenutim Didroovim delima, kao i u Servantesovom *Don Kihotu*, koje je nesumnjivi uzor za sve kasnije romansijere koji primenjuju postupak narativnog ulančavanja, *fikcija* se predstavlja kao da je nekakav *zapis iz stvarnosti*, čime se književno delo postavlja unutar stvarnosti, kao skica odražene stvarnosti. S druge strane, pribegavanjem istinitim situacijama i stvarnim osobama, književno delo se postavlja izvan stvarnosti koju obuhvata, oblikujući je, i čineći tako da fikcija postane alternativna stvarnost.

<sup>10</sup> Bugenvil je boravio na Haitiju devet dana, u aprilu 1768, i svoje utiske je pretočio u putopis koji je doprineo da se stvori mit o srećnom divljaku neiskvarenom civilizacijom. To je izazvalo pravu bujicu spisa koji porede civilizovanog čoveka i urođenika, na štetu prvog. O tome, vid. stručnu belešku Stefana Pižola (Stephane Pujol): Diderot, *Contes et romans*, Éd. M. Delon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, 1100–1102.

Stvarnost i fikcija se u sadejstvu usložnjavaju unutar sebe.<sup>11</sup> Tako u romanu *Redovnica*, stvarnost, a to je dokumentovana sudska hronika o devojci koja je pvela proces kako bi raskinula monaški zavet, služi Didrou da započne gradnju jedne fikcije, tj. da započne seriju ispovednih pisama koje navodno devojka Suzana Simonen, primorana na manastirsko zavetovanje, upućuje markizu de Kroamaru (Marc-Antoine Nicolas, marquis de Croismare), dobročinitelju voljnom da joj pomogne. To poigravanje sa stvarnom osobom, markizom de Kroamarom, koji ne zna da je Suzana fiktivna osoba i da Didroovo pero stoji iza ispovednih pisama koja je on dobijao od kaluđerice, iznedrilo je roman *Redovnica*. Tako se fikcija i stvarnost razvijaju paralelno i u sadejstvu: Suzanine epistolarne ispovesti, koje su narativna fikcija, tj. roman, za markiza de Kroamara predstavljaju stvarnost, a uzvratna markiževa reakcija povratno nadahnjuje Didroa da dalje oblikuje svoju fikciju, tj. ono što je stvarnost za markiza.

Priča o sudbini Suzane Simonen otkriva se čitaocima kao obična *fikcija* preko *Predgovora-dodatka* (*Préface-annexe*) koji dolazi posle romana, a u kojem se priznaje da je Didro izmislio Suzanu i da se predstavljao u njeno ime u pismima upućenim markizu de Kroamaru. Autor na taj način, objašnjava Žak Šuje (Chouillet, 1973: 495), uzima čitaoca za saučesnika u kovanju lažne *istinite priče* kojom je prevaren markiz de Kroamar, i čitaocu otkriva 'pravu priču' (la „veritable histoire“) o laži, te zato čitalac ne može da uskrati naratoru svoje potpuno poverenje u svemu što će mu on ispričati (Chouillet, 1973: 495).

Paralelu s odnosom fikcije i stvarnosti u *Redovnici* možemo pronaći kod Servantesa zahvaljujući analizi koju je izveo Pardo Garsija. Ovaj kastiljanski istraživač na Univerzitetu u Salamanki (Universidad de Salamanca) smatra (Pardo Garcia, 1999: 55) da *kihotovska ludost* služi *da se diskredituje književnost* koja i izaziva ludost kod Don Kihota od Manče, ali istovremeno i *da se akredituje stvarnost* koju romansirer predstavlja: naime, realizam Servantesovog romana istaknut je u opreci s varljivošću i laži književnosti. „Tako“ – zaključuje Pardo Garsija (1999: 55) – „dijalog između stvarnosti i književnosti teče u dva pravca, od stvarnosti ka književnosti, kako bi se ukinula književnost, ali i od književnosti ka stvarnosti kako bi se potvrdila stvarnost“.<sup>12</sup>

### 3. Mise en abyme

Fikcija se predstavlja kao zapis iz stvarnosti i preko umetnutih napomena u vezi s pripovedanjem, koje imaju i ulogu kritičkog odmeravanja same fikcije, čime

<sup>11</sup> U *Tumačenju snova*, Frojd govori o *beskonačnom umnožavanju* u odnosu između sna i jave – na šta nas podseća Dalenbah (Lucien Dällenbach), u istraživanju ovog postupka samoodražavajućeg usložnjavanja: sanjamo da sanjamo, i budimo se iz sna, a u stvari sanjamo kako se budimo iz sna (Dällenbach, 1977: 219).

<sup>12</sup> „Aussi le dialogue entre réalité et littérature court-il dans les deux directions, de la réalité à la littérature, pour invalider celle-ci, mais aussi de la littérature à la réalité pour valider celle-ci.“ (Pardo Garcia, 1999: 55).

se književno delo samoanalizuje, dobija *metanarativnu* ravan, u smislu metadijegetičkog iskaza, tj. iskaza o iskazu. Na taj način, pisac *postaje samome sebi sagovornik* – zaključak je koji Dalenbah izvodi o Židu (André Gide), koji je, u XX veku, obnovio narativni postupak, svojstven Didrou, vek i po pre Žida, a genijalno primenjen kod Servantesa, dva i po veka pre Didroa. Za postupak, u kojem je *pisanje podignuto auto-refleksijom na drugi stupanj*, tj. kada „čitamo knjigu u knjizi, nastajanje u nastajanju, središte u središtu“ („lire un livre dans le livre, une origine dans l’origine, un centre dans le centre“), Žak Derida (Derrida) kaže (Dällenbach, 1977: 216) „to je bezdan, bezдно beskrajnog udvajanja“ („c’est l’abîme, le sans-fond du redoublement infini“).

U narativni tok može se umetnuti posebna narativna jedinica, narativni okvir, filmskom leksikom rečeno – *sekvenca*, ili sam *frejm*, kao naracija unutar naracije; a moguće je umetnuti i više narativnih jedinica, ne samo linearno, po dužini noseće narativne celine, već i jednu unutar druge. Tako se narativni okviri usložnjavaju unutar sebe, kao *metapriča*, u određenju koje tom pojmu daje Dalenbah (Dällenbach, 1977: 71): metapriča je umetnuta priča koja ima svog naratora u sklopu dela, koje ima svog naratora, koji, opet, obuhvata prethodnog naratora i umeće ga u svoju priču. Dalenbah podseća (1977: 35) da se ovaj postupak poredi s ukrajinskim lutkama i meksičkim piramidama. Ukrajinske matrhoške su drvene lutke koje se rasklapaju, i unutar najveće se nalazi druga lutka, unutar druge treća, i tako u nizu, najmanje šest. Na isti način se uklapaju i meksičke piramide, kineske kutije i ruske babuške.

U čitanju Didroovog *Fataliste Žaka i njegovog gospodara*, Artur Vilson, oslanjajući se na nekoliko istraživačkih ogleđa drugih autora,<sup>13</sup> rasklapa *didroovske kutije*: struktura *Fataliste Žaka* funkcioniše „kao kutija u kutiji, jer se sastoji od narativnih celina unutar narativnih celina“ – veli Vilson i dodaje: „Najveća od tih kutija, koje sadrži sve druge, jeste dijalog između pretpostavljenog naratora i pretpostavljenog čitaoca“.<sup>14</sup> Na isti način, Šarli Gijo (Guyot, 1953: 75) raščlanjuje *Fatalistu Žaka* na tri uklopna plana: jedan je plan na kojem su Žak i njegov gospodar, drugi je plan likova o kojima oni razgovaraju; a tim dvama planovima dominira treći – dijalog koji Didro vodi s čitaocem. Gijo pretpostavlja da su se Gogolj (Гоголь), dok je pisao *Mrtve duše* (*Мёртвые души*, 1842), i Andre Žid, dok je pisao *Kovače lažnog novca* (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925), setili baš Didroove narativne tehnike u *Fatalisti Žaku*.

Najjednostavniji oblik narativnog uklapanja predstavlja onaj u kojem se zasebna i dovršena priča umetne unutar *velike* priče koja čini okvir dela. Tako *Fatalista Žak* sadrži priču o kockaru Deglanu (Desglands), koji ne može da održi obećanje da

<sup>13</sup> Clifton Cherpac, *Jacques le fataliste and Le Compère Mathieu*, SVEC, LXXIII, 1970, 167; Cl. Cherpac, *The literary periodization of eighteenth-century France*, PMLA, LXXXIV, 1969, 326; Emily Zants, „Dialogue, Diderot, and the new novel in France“, *Eighteen century Studies*, II, 1968–1969, 175; Roger Laufer, „La structure et la signification de Jacques le fataliste“, *RScH*, n° 112, 1963, 517–535; R. Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris 1963, 135.

<sup>14</sup> „[...] la structure de Jacques le fataliste fonctionne « comme une boîte gigogne, car il consiste en unités narratives dans des unités narratives. La plus grande de ces boîtes qui contient toutes les autres est le dialogue entre l’hypothétique narrateur et l’hypothétique lecteur“ (Wilson, 1985: 558).

se više neće kockati; priču o prepredenom razvatniku igumanu Hadsonu (Hudson), čija je žrtva, tek jedna od mnogobrojnih nevinih, iskušenik Rišar (Richard), kojem nije uspelo da raskrinka prepredenog crkvenog velikodostojnika, već je sam morao da se raskaluđeri, kako bi se spasio od moguće osvete; i poduzu priču o neuspejoj ljubavnoj osveti gospođe de la Pomre (Mme de la Pommeraye) spram markiza De-zarkija (le marquis des Arcis), koji je odbacio njenu emotivnu privrženost.<sup>15</sup>

Naracija u naraciji, tj. umetanje više priča u osnovnu ili vodeću priču, postupak je koji prethodi Didrou dva i po veka u prvoj knjizi Servantesovog *Don Kihota od Manče*: lepa pastirica Marsela i nesrećno zaljubljeni Grisostom (glave 13 i 14), zaljubljeni pastir Lope Ruis (glava 20), priča o mladiću odrpancu od bednog lika (glava 24), *Novela o nerazumnom radoznalcu* (glave 33, 34 i 35). Zasebne priče, kao zasebne knjige, takođe se mogu postaviti tako da jedna bude obuhvaćena drugom, tj. da se jedna odrazi u drugoj. To se postiže intertekstualnom intervencijom: kada se jedno delo poziva na neko drugo delo, kada se likovi u jednoj pripovesti dovedu u vezu s likovima iz neke druge, već objavljene, pripovesti, ili kada se u samu naraciju neposredno umetne deo neke druge naracije, iz već objavljenog dela. Tako Stefan Pi-žol (Pujol), u stručnoj belešci za kritičko izdanje Didroovih romanesknih dela, ukazuje (Diderot, 2004: 1098) na to da, u *Dodatku Putovanju Bugenvilovom*, sagovornik A govori o likovima iz drugih Didroovih novela – *Gospođa de la Karlijer* i *Ovo nije priča*, dok kraj *Gospođe de la Karlijer* najavljuje *Dodatak Putovanju Bugenvilovom*.

Teoretičari su davali razna imena, ovde opisanom, narativnom postupku, što Dalenbah podrobno navodi u svom istraživanju (Dällenbach, 1977: 216): Mišel Fuko, povodom *Hiljadu i jedne noći*, govori o *réflexion en miroir*; Žerar Ženet (Genette) narativno samoogledanje i unutrašnje ulančavanje naziva „unutarnjom duplikacijom“ („duplication intérieure“); Cvetan Todorov, povodom jedne priče u *Dekameronu*, govori o „auto-ulančavanju“ („auto-enchassement“); u engleskom jeziku se koriste izrazi *mirror reflection* i *focal repetition*, a u nemačkom jeziku se kaže *Spiegelung*. Lisjen Dalenbah je ponudio odrednicu *récit spéculaire*, kojom je i naslovio studiju, posvećenu ovom postupku, kao i autorima koji su ga primenjivali. Najviše prostora u Dalenbahovom istraživanju dobio je Andre Žid koji je nametnuo pojam *mise en abyme*, inače i u podnaslovu Dalenbahove studije,<sup>16</sup> kao stručni termin u književnoj teoriji sredine i druge polovine XX veka.<sup>17</sup>

Dalenbah kaže (1977: 17) da reč *abyme* semantički upućuje na „značenje dubine beskrajnog, vrtoglavog i strmoglavljujućeg“ („les notions de profondeur, d’infini, de vertige et de chute“). Standardni francuski oblik je *abîme*, u kojem je Žid, kako kazuje Daniel Mutot (Moutote, 1993: 72), konotirajući grčko pismo, zamenio latin-

<sup>15</sup> Anri Lafon (Henri Lafon), u kritičkoj belešci za Plejadino izdanje, broji *petnaestak priča* (une quinzaine d’histoires) u *Fatalisti Žaku*. Vid.: Diderot, *Contes et romans*, Éd. M. Delon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2004, 1196.

<sup>16</sup> Dalenbah veli da su termini *mise en abyme* i *ogledalo* međusobno zamenjivi, te se oni mogu povezati i krstiti imenom *récit spéculaire* (nešto kao – *ogledajuća priča*) (Dällenbach, 1977: 51).

<sup>17</sup> Dalenbah kaže da je Ženet, u *Figurama III* (Figures III, 1972), predložio termin *structure en abyme*, ali da je taj predlog kasno došao, jer se u poetičkoj praksi već bio ustalio Židov termin (Dällenbach, 1977: 33).

sko i grčkim  $\gamma$ , i tako došao do oblika *abyeme*. Francuska reč *abîme*, prema *Francusko-hrvatskom ili srpskom riječniku* (Putanec, 1989: 3) znači: *ponor, provalija, bezdan, propast*. U ekstenziji *abîment*, ova reč označava *udubljivanje*. Izvedeni glagol (*s'*)*abîmer*, između ostalih, ima i značenja *sunovratiti (se), zaroniti, udubiti (se)*. Školsku definiciju pojma *en abyeme* daje rečnik *Le Robert Collège: delo sadržano u nekom drugom delu iste vrste (priča u priči, slika u slici, film u filmu)*.<sup>18</sup>

Srednjovekovni vladarski grbovi, čitamo u ogledu *Le Narrateur gidien* (Vučel, 2005: 234) i u studiji *Andre Žid i poetika* (Vučelj, 2010: 93), imali su naslikan neki prizor u čijem je centru kao odražen u ogledalu smešten umanjen isti taj prizor, a onda na nižoj ravni, u centru unutrašnjeg ponovljenog prizora, isti taj prizor još umanjeniji, stvarajući tako lanac odraza:

„*En abîme* je tako izraz preuzet iz heraldike kojim se označava postupak multiplikacije osnovnog prizora unutar samog sebe umanjenjem njegovih pojava dimenzija, što može mikroskopski posmatrano ići gotovo unedogled. Na isti način, na slikama Memlinga i Mesisa, ogledalce je postavljeno nasred slikarskog ateljea koji se u njemu odražava.“<sup>19</sup> (Vučelj, 2010: 93).

Daniel Mutot kaže da književna shema *mise en abyeme* jeste shema *Biblije*. Iako Mutot ne obrazlaže svoj zaključak, paralela koju on povlači se sasvim jasna, i njeno objašnjenje, u nastavku ove elaboracije, preuzimamo iz prethodno citiranih izvora.<sup>20</sup> Ako pogledamo kompoziciju *Biblije*, može se reći da je *Novi Zavet* odraz *Starog Zaveta*. Naime, dolazak Mesije opisan u *Evandeljima* najavljen je u starozavetnim knjigama proročkim: eksplicitnim je postalo ono što je najpre bilo implicitno. *Poslanice* u *Novom zavetu* na nižem stupnju odražavaju *radosnu vest*, tj. *Evandelja*: učenje o spasenju koje je došlo preko Isusa Hrista. Apostolska pisma su kritički komentari Isusove misije, tj. *Poslanice* su analize *Evandelja*. Prema tome, *Novi zavet* sadrži naraciju (to su četiri *Evandelja*) i kritički osvrt na naraciju (to su apostolske *Poslanice*).

#### 4. Mise en abyeme

Na osnovu dosadašnjeg razmatranja kroz konkretne primere, može se izvesti zaključak da se narativni postupak *mise en abyeme* pojavljuje u trostepenom vidu: kao priča u priči, kao priča o priči, i kao niz narativnih prstenastih unutrašnjih usloznavanja. Dalenbah (1977: 52) predlaže definiciju prema kojoj „je *mise en abyeme* svako unutarnje ogledalo koje odražava celinu priče kroz prosto, odraženo ili prividno

<sup>18</sup> „Loc. EN ABYME, se dit d’une œuvre contenue dans une autre de même nature (récit dans le récit, tableau dans le tableau, film dans le film).“ (Le Robert Collège, 2005: 7).

<sup>19</sup> I u ogledu na francuskom jeziku: „Donc, *en abîme* devient un terme tiré de la langue héraldique désignant le procédé de multiplication d’une image en elle-même en réduisant ses contours, ce qui pourrait aller presque sans fin. De même, sur les tableaux de Memling et Metzys le petit miroir est posé au milieu de l’atelier qui se reflète dans ce miroir.“ (Vučel, 2005: 234).

<sup>20</sup> Vučel, 2005: 234–235; Vučelj, 2010: 93.



podvostručenje“ („est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire“). Prema tome, *mise en abyme* i *ogledalo* su ekvivalenti (Dällenbach, 1977: 215), te otuda i Dalenbahov naslovni termin u studiji za ovaj narativni postupak – „récit spéculaire“ (*ogledajuća priča* ili *ogledalna priča*).

Sva tri narativna vida mogu se ilustrovati na Didroovog antiromana *Fatalista Žak i njegov gospodar*. Umetnuta pripovetka o ljubavi i osveti gospođe de la Pomre primer je *priče u priči*, tj. kad se zaokružena narativna celina ubaci u noseći narativni tok, u samo delo, omeđeno koricama knjige. *Priča o priči* je kritičko sagledavanje same naracije, koje se umeće u naraciju, i ono se, u *Fatalisti Žaku*, ispoljava u pripovedačevom dijalogu s čitaocem, kroz koji autor u obrisima razmatra naratološke postupke.<sup>21</sup> Najsloženiji vid postupka *mise en abyme* jeste unutrašnje usložnjavanje naratorâ, pri čemu je svaki unutrašnji narator podvrgnut kritičkom sagledavanju naratora koji ga svojim narativnim okvirom obuhvata. Didroovska narativna *matrjoška* ubacuje se u veću rasklopnu lutku, u dijaloški tok Žak–Gospodar; a ta figura se ukviruje razgovorom autora s čitaocem, što je opet samo još jedna rasklopna figura koja ulazi u veću, u okvir same knjige, koju priređuje izdavač.

Dok čitamo tzv. antiroman, čiji je najslavniji vesnik Servantes, a njegovi uspešni sledbenici Stern u *Tristramu Šendiju* i Didro u *Fatalisti Žaku*, dakle – čitajući književnu fikciju, kako veli Pardo Garsija (Pardo Garcia, 1999: 52) privučeni smo u taj „ispisani svet koji nam se čini stvarnim“ („ce monde écrit qui nous semble réel“), a istovremeno smo svesni toga da on pripada *pisanju, hartiji, fikciji*. Zato je i *Fatalista Žak i njegov gospodar* „roman čitanja u najširem smislu reči“ (Pardo Garcia, 1999: 89), tj. refleksija o tome kako čitamo ne samo književnost, već i stvarnost, što vodi tome da se identifikuju i jedna i druga – i književnost i stvarnost. Ovo istraživanje ćemo i zaključiti navodom iz Parda Garsije: „Poput naratora i čitalaca/slušalaca u *Fatalisti Žaku*, svi smo mi naratori i čitaoci zatvoreni u vlastitu subjektivnost.“<sup>22</sup>

## Literatura

- Chouillet, J. (1973). *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin.
- Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Pardo Garcia, P. J. (1999). Cervantès, Sterne, Diderot: les paradoxes du roman, le roman des paradoxes. *Exemplaria*, 3, 51–92.
- Guyot, C. (1953). *Diderot par lui-même*. Paris: Seuil.

<sup>21</sup> Pardo Garsija kaže da je Deni Didro pozajmio od Semjuela Sterna postupak dijaloga naratora s čitaocem (Pardo Garcia, 1999: 77). Pitanje uticaja Sterna na Didroa razmatrano je takode u radu *Ironička identifikacija u Didroovom Fatalisti Žaku*, pri čemu su Didroove pozajmice od Sterna smelo nazvane plagijatom (Vučelj, 2012: 262–264).

<sup>22</sup> „À l’instar des narrateurs et des lecteurs/auditeurs de *Jacques le fataliste*, nous sommes tous des narrateurs et des lecteurs enfermés dans notre subjectivité.“ (Pardo Garcia, 1999: 89).

- Moutote, D. (1993). *André Gide: Esthétique de la création littéraire*. Paris: Honoré Champion.
- Vucel, N. (2005). Le Narrateur gidien. *Bulletin des amis d'André Gide*, 146, vol. XXXIII, 231–243.
- Vučelj, N. (2010). *Andre Žid i poetika*. Novi Pazar: Narodna biblioteka Dositej Obradović.
- Vučelj, N. (2012). Ironička identifikacija u Didroovom „Fatalisti Žaku“. *Philologia Mediana*, 4, 261–271.
- Vučelj, N. (2013). Didro i romaneskno: postupak autentifikacije narativne fikcije. *Philologia Mediana*, 5, 267–281.
- Wilson, A. (1985). *Diderot – sa vie et son œuvre*. Paris: Laffont / Ramsay.

### Izvori

- Diderot, D. (2004). *Contes et romans*. (ur. M. Delon). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Diderot, D. (2006). *Œuvres II – Contes*. (ur. L. Versini). Paris: Robert Laffont.
- Didro, D. (1961). *Indiskretni dragulji*, prev. Zagorka Grujić. Beograd: Rad.
- Servantes, M. de. (1988). *Oštromni plemić Don Kihot od Manče*, I–II, prev. D. Vrtunski. Novi Sad–Beograd: Matica srpska–Vajat.
- Le Robert Collège*. (2005). (ur. M.-H. Drivaud). Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Putanec, V. (1989). *Francusko-hrvatski ili srpski riječnik*. Zagreb: Školska knjiga.

Nermin Vučelj

## LE PROCÉDÉ D'ENCHAÎNEMENT NARRATIF CHEZ DIDEROT

*Résumé:* Dans cet article on se propose d'examiner comment le monde et la littérature, c'est-à-dire la réalité et la fiction, s'influencent mutuellement dans l'œuvre de Denis Diderot à travers le procédé d'enchaînement narratif à trois niveaux : le récit dans le récit, le récit du récit, les cercles narratifs se multipliant dans le récit. Pour notre dessein nous avons analysé *Les bijoux indiscrets*, *Jacques le fataliste et son maître* et *La Religieuse*. Nous examinons le procédé narratif de Diderot dans la diachronie littéraire et nous faisons des parallèles entre Diderot et Cervantès. Cette recherche offre aussi un précis théorique du procédé d'enchaînement narratif, connu sous différents noms : *Spiegelung* en allemand, *focal repetition* et *mirror reflection* en anglais, l'*auto-enchaînement* et le *récit spéculaire* en français, et, finalement, le terme répandu dans la théorie et critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle – la *mise en abyme*, proposé par André Gide.