

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

VI/2012

ОДНОС ВИЗУЕЛНОГ И НАРАТИВНОГ У ПРОЗИ МИЛЕТЕ ПРОДАНОВИЋА: ТЕХНОЛОГИЈА КАО ТЕМАТСКИ И ФОРМАЛНИ ИЗАЗОВ¹

Апстракт: *Рад се бави односом визуелног и наративног у два романа Милете Продановића: Ултрамарин и Колекција. У уводном делу представљене су неке од претпоставки визуелне културе и њеног утицаја на свакодневни живот и стваралаштво. Такође, покушало се доћи до објашњења појмова „лик“, „слика“, „сличност“ и „ликовна/ментална представа“. У том смислу, ауторка дели мишљење Вилијама Томаса Мичела, који сматра да лик не би требало схватити као слику, као оно што је видљиво, него као духовну сличност, како унутар религијског контекста, тако и ван њега. У разматрању значења и карактеристика визуелних и текстуалних симбола припремљена је теоријска подлога за прво поглавље у којем се ауторка бави романом Ултрамарин. Овде је разматран спој визуелног и наративног, као савршеног међусобног допуњавања, у служби настанка уметничког дела. У светлу савремених сликовних теорија, мотива путовања, како физичких, тако и менталних, тумачиле су се Продановићеве методе преплитања симбола, слика и речи. У другом поглављу рад се бави романом Колекција, где визуелно демонстрира моћ до крајњих граница људског поимања, па и преко њих, задирући у домен фантастике. У овом делу рада, разматрана је вештина приповедања, којом је премостио технолошки јаз који дели два историјска тренутка у роману, с нарочитим освртом на универзалност и безвременост приче и симбола. Трећи део рада је закључни део, где се у најкраћим цртама резимира успешност Продановићевог експеримента.*

Кључне речи: *Продановић, визуелна култура, слика, нарација, Ултрамарин, Колекција.*

Увод

Живећи у агресивном окружењу свеопштег окуларцентризма, тешко је наћи равнотежу између слике и речи, и јасно и објективно одредити којим чулом заправо доживљавамо одређене сензације, које формирају наше представе о свету. Иако се

чини да је одговор сасвим јасан, да су сва чула укључена у наше доживљаје (што и не можемо да оповргнемо), то је ипак резервисано за једну уопштену причу о животу, као биолошком феномену. За потребе нашег истраживања ући ћемо у свет приповедања и покушати да откријемо где су та места на којима се живот крије од нас, па нас изненади, којим све чулима можемо доживети причу испричану, написану и да ли нас оно што

¹ Рад је саопштен у виду реферата на IV Научном скупу младих филолога у Крагујевцу, 17. 3. 2012.

видимо одведе даље него оно што прочитамо. Срећемо се с речима, сликама, менталним представама, ликовним и наративним приказима, сликама које читамо и речима које посматрамо. С обзиром на то да ће предмет нашег проучавања бити романи Милете Продановића *Колекција* и *Ултрамарин*, намеће нам се још једно средство приповедања и формирања заплета – технологија. У том смислу, рад ће се бавити начином на који технолошки изуми мењају свест јунака и њихову стварност и уобразиљу, па самим тим и поступке и доживљаје. Такође ћемо се позабавити и пишевом свешћу, његовим намерама, очекивањима и последицама коришћења поменутих списатељских алатки.

Но, најпре би требало да стекнемо увид у то како стручна јавност објашњава појам визуелног, како га пореди с наративним, како да уопште назовемо оно што видимо и како да разлучимо између конкретних артефаката и наших представа (о њима), потенцијалне (не)моћи и једног и другог медија и где је у свему томе пишево перо или четкица.

Кренимо од наоко једноставне поставке, чије последице одјекују до данашњег дана: Вилијам Томас Мичел (2002) у свом есеју *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* констатује да је вид играо важну улогу још од времена када је Бог гледао оно што је створио и схватио да је то добро. На то се надовезује и двојство човека као бића створеног према божјем лику, и бића које и само ствара, што по сопственом лику, што по лику другог. Неминовно нам се овде намеће питање шта заправо подразумевамо под појмом „лик“. Мисли ли се на визуелни доживљај некога или нечега, или на духовно биће, лишено материјалних карактеристика? У својој студији *Iconology: Image, Text, Ideology*, Мичел (1987) покушава да разјасни религијски контекст овог појма, који се

најчешће јавља уз појам „likeness“.² Дакле, према његовим закључцима, „лик“ не би требало схватати као слику, оно што је видљиво оку посматрача, него управо онако како наставак израза гласи: сличност, и то духовну сличност. Насупрот томе, оно што је оку и осталим чулима доступно само је деривативни, материјални облик. Ово није лако разумети јер човек користи модел деривације речи из ствари путем (с)лика. Међутим, ако се присетимо Друге заповести, која забрањује идолопоклонство, претходни закључак добија свој пуни смисао: човек је створен да буде само сличан с Богом – и то у духовном смислу; забрањено му је да ствара идоле, ликове којима ће се клањати – зашто? Зато што се подразумева да се човек неће клањати физичком обличју идола, тонема, назовимо то како год, него ономе што од њега очекује – дакле, његовој суштини, оном духовном што га и чини идолом. То, наравно, подразумева да је то духовно – невидљиво!

Даље, уколико усвојимо појам сличности као такав, морамо нужно прихватити и постојање разлика. Управо у том распону разлика, уметник, био он писац или сликар, може да делује, да прикаже и оно видљиво и оно невидљиво, а притом да остави и посматрачима и/или читаоцима простор за тумачење, можда и читавање.

Из овог такође следи и закључак, према Мичелу један од важнијих, да визуелна моћ није производ модерног доба нити западњачких мерила вредности, она је само у данашњем тренутку досегла неслућене размере. Повратком на Неверног Тому, Израелце које видљиви идол одвраћа од невидљивог Бога, као и представљање било које приче, усмене или писмене, артефактом неке друге уметности – сликом, скулптуром, видимо (!) да је визуелно, сликов-

² Likeness, енгл. = сличност, једнакост. Image, енгл. = лик, слика, облик, прилика.

но, одувек пленило пажњу. Питања која ћемо ми овде поставити и на која ћемо покушати одговорити јесу, до које мере визуелно утиче на наративно, и да ли улогу преносника визуелне моћи игра само чуло вида или је и неки други део нашег бића укључен у тај процес. Сазнавањем одговора на примерима јунака Продановићевих романа сагледаћемо, можда, и одговоре на сопствене дилеме.

Задржимо се још мало на теоретским истраживањима моћи визуелног – Дирк ван ден Берг у својим тезама разматра Фукоов појам „зурења“ и објашњава ситуацију када је моћ визуелног толика да је заправо невидљива, јер су они који су погледу изложени до те мере лишени сваке моћи да постају сопствени надзорници, сами себе дисциплинују, проверавају, надгледају. Ово је објашњено на примеру Бентамовог *Паноптикона*, где затвореници, свесни да су континуирано посматрани, после извесног времена сами себе надзиру. Моћ визуелног има и своје мање суптилне варијанте – ту Мичел наводи примере забране видљивости: у талибанском друштву, на пример, од ускраћивања виђења у виду забране откривања већег дела женског тела, до протеривања телевизора, слика, свега што може имати и најмању сугестивну моћ. Насупрот томе стоји казна јавне изложености уз брутално телесно кажњавање као крајња опомена непоштоваоцима моћи. Апсурдно, та казна не демонстрира моћ егзекутора нити законодавца, него управо њихову немоћ пред сликама којима приписују превелику моћ. Мичел ипак стоји на становишту, а склони смо да се сагласимо с њим, да морамо пронаћи равнотежу између визуелне слике као инструмента манипулације и аутономног извора сопствене сврхе и значења. На крају крајева, имагинација посматрача је та која ће се потрудити да лик који гледамо „одговори“ или не, свеукупне околности ће утицати на то како се посматрач

одређује према ономе што приказано сугерише, моћ визуелног не постоји у вакууму. Можда је зато и опаснија, али је ипак тиме и ограничена.

Не можемо занемарити ни онтолошки аспект дуалитета наративно – визуелно. Чињеница је да језик учимо, говор увежбавамо, а шта је с видом? Говор можемо назвати вештином, а вид урођеном обдареношћу, а претпоставићемо да, на неки начин, морамо учити и да гледамо. Додамо ли томе и теорију да је све око нас један непрегледни текст и да изван њега нема ништа, хоће ли бити логично прво га сагледати, па читати, или у том случају морамо изнова учити читати, а моћ вида усавршавати према новим околностима? Објашњавајући становиште Нелсона Гудмана о разликама између текста и слика, као један од најсистематичнијих приступа теорији симбола, Мичел (1987) каже да су знаци свуда, да не постоји ништа што није знак, ако не стварни, а оно потенцијални. Знаци су саставни део свега што нас окружује, а окружује нас текст, према томе, читајући сопствени „део“ текста, тумачимо знаке помоћу других, туђих текстова. И поново нам се појављује термин „сличност“, овог пута ван религијског контекста. Колики год да је степен сличности, она не подразумева представу: слика неке особе може бити њена веома верна представа, али та особа не представља слику. Дакле, све може да личи, али сличност није предуслов за то да нешто неког представља. Зато се Мичел окреће строгом релативизму, који све ставља под сумњу, али и прихвата да су и знаци и верзије теорија о симболима оно чиме морамо руководити, не бисмо ли у разматрању разлика између визуелног и наративног дошли до каквог-таквог кључа. А кључ би можда могао да се налази у томе да је свака разлика битна. Питање свих питања би у том случају било, не какву поруку шаље одређени симбол, него које своје особи-

не изражава у одређеном контексту. Додајмо томе и склоности посматрача и читаоца, околности у којима се налазе и, зашто не, које су претходиле, и добићемо релативизовану слику реалности која ће нам помоћи да, без строгих оквира, појмимо визуелне и наративне поруке које Продановић шаље. Јер, на основу чега ми заправо одређујемо шта је верно реалности? Да ли је то слика, опис, фотографија? Гудман каже да реалистичка представа не зависи од имитације, илузије или информације, него од поновљеног убеђивања – испит верне представе стварности положиће неки од стандардних конструкта стварности, можда баш наша представа о њој.

Ab ovo

Ултрамарин, роман без слика, Милете Продановића већ самим насловом ствара нам снажну ликовну представу, па је готово немогуће не помислити на поменуто боју или предмет тако обојен. Већ овде се можемо зауставити и квалитетацију „без слика“ довести у питање. Тумачећи ово дословно, *Ултрамарин* јесте роман без слика, али у току нашег истраживања показаћемо да, као и сам наслов, овај роман непрекидно ниже слике, водећи нас кроз лифтове, степеништа, атеље, цркве, музеје, од Београда, преко Косова, Фиренце, Равене, до Асизија, Арца, Ватикана. Но, Продановић нас неће оставити без конкретних приказа оног што слика и уписује у наш ум – *Ultramarin encore*, роман без речи, доноси нам фотографије уметничких дела која чине како потку тако и основу романа. Дакле, на самом почетку имамо преплитање медијума: сликарска уметност представљена фотографијом, „заустављеном сликом“, а ова одштампана у књизи. Писац нам је чак и олакшао посао, тако да, уместо да претражујемо ширине и дубине технолошког чуда званог интернет, при првом читању имамо фини бедекер на услузи. Наравно, ту се

читаочево путовање не завршава, он ће свакако на „мрежи“ потражити додатне податке о артефактима у роману и градовима који их чувају.

Наше прво путовање у роману је путовање лифтом, старинском представом некада последњег чуда електрике. Возећи се до мансарде задужбинског здања у којем је смештен атеље пишевог оца, путник има прилику да посматра преламање и смењивање геометријских слика и слуша изломљене музичке деонице. У том окружењу, готово надреалном (бакелитна дугмад с калиграфским исписима, брушени кристал, архаични изрази упутства за коришћење лифта), путник који се по први пут успиње вертикалом коју је писац освајао стотине пута не може да наслути какав га доживљај неба очекује на крају пута, иза врата перцепције.

Продановић нам најпре описује, недовољно је рећи – сликовито, унутрашњост атељеа, и саму сличну фотографији. Наиме, иако се у сваком углу простора осећа недавно присуство преминулог оца, он је сада само ментална представа у пишевим мислима, необично оживљена сликарским платнима, темперама, књигама, каталозима, свим оним што је пратило живот уметника, а што је и само постепено одумирало. Зашто Продановић пре описа атељеа дочарава слику Пјера дела Франческе, насликану по наруџбини Федерика ди Монтефелтра? Можемо почети од једног необичног детаља, али сугестивног и речитога: јајета. На слици, јаје, као почетак и крај свега, попут виска уравнотежава композицију слике и симболизује присуство новог живота. Тај нови живот стигао је уз цену једне смрти, па се одсуство мајке надокнађује присуством симбола рађања, плодности и новог почетка. У атељеу, јаје везује сликарски материјал, услов је живота уметничког дела, а сам уметник, присутан у њему сваким потезом четкице, неминовно

одваја од себе део свог живота, дарујући га новонасталом артефакту. Неупслено јаје, заостало иза уметника коме је време истекло, упија светлост просторије и представља чудесно савршенство облика у хаосу фрагмената претходних живота. Атељеу очигледно недостаје уметник, сину недостаје отац, а овај мали симбол савршеног облика сведочи о плодном стваралаштву, истовремено гарантујући наставак живота делима насталим у атељеу. На слици, равнотежа је готово савршена. Сфера са шкољкастог свода мора колико-толико ублажити несиметричност коју ствара одсуство Батисте Сфорце, војвоткиње од Урбина, мајке. Мора заменити ону која је гарантовала ред и за њега заложила своје земаљско биће. Распоред особа на слици Пјера дела Франческе коначан је колико и распоред предмета у атељеу. Мајка ће заувек недостајати, баш као што ће слика на штафелају остати заувек недовршена.

Једно друго недостајање, такође коначно, а настало неплеменитим жртвовањем, читамо у призору мора наочара, помагала које једнако поспешује и визуелни и наративни доживљај. Продановић се овим бави да нам дочара одсуство управо снажним осећајем давног или не тако давног присуства – време овде нема битну улогу. Као што, према Мичелу, речи, текст, остају присутни и „важе“ и када онај ко их је изговорио и написао није присутан, па га на неки начин и подразумевају, тако и слике, симболи или предмети сведоче о ономе ко их је створио или користио. Шта има већу моћ? Шта снажније и јасније призива представу о нечему? Да ли су то уопште права питања која би требало да поставимо? Можда би требало да се запитамо на који начин конкретан предмет, с једне стране, и текст, с друге, инвоцирају присуство оног кога/чега нема. Стиче се утисак да, посматрајући конкретан предмет, помагало, осећамо

да дотични неће више бити употребљаван, а читајући изнова речи које су једном записане, осећамо задовољство због свести о томе да ће оне и надаље бивати читане, тумачене, да ће утицати на неког, позитивно или негативно, свеједно. Као и текст, и артефакти остварују формативни утицај, живе и засебним и колективним животом. Шаљу поруке, плене пажњу и још дуже или краће време остају у мислима посматрача, пошто се овај одвоји од њих. Покушајмо и један мали експеримент: када прочитамо име Леонарда да Винчија, пред очи ће нам највероватније искрснути најпознатији осмех на свету – осмех Мона Лизе. Не морамо чак ни прочитати генијево име, довољно је да помислимо на њега, следећа асоцијација ће готово сигурно бити загонетна слика. Дакле, представу о графичком знаку смењује представа о визуелном доживљају једне слике, да би потом вероватно уследила и сва остала наша сазнања на тему Да Винчија и Мона Лизе. Могућности су бројне: од *Да Винчијевог кода*,³ преко спекулација о аутопортрету, принципа перспективе, до различитих изума и бележнице коју је за баснословну суму купио технолошки магнат данашњице, Бил Гејтс. И све то од неколико речи, уз фрагменте нашег искуства које је, опет, засновано на неком од видова сазнајног процеса. Овде морамо напоменути и Гудманово објашњење разлике слика и текстова: док свако поједино слово може да се издвоји као јединствен, посебан знак, на слици баш ништа не можемо изоловати као симбол за себе. Значење и најмањег знака на слици зависи од његовог односа с мноштвом других у истом систему. Како Гудман наводи, одређена мрља боје може се читати као истакнути делић на носу Мона Лизе, али та мрља остварује своје значење само у специфичном си-

³ Бестселер Дена Брауна из 2003. и истоимени филм из 2006.

стему сликовних односа којем припада. Даље, словни знаци функционишу и на темељу разликовања: нека слова се могу написати тако да разлике готово и нема, али систем ради на основу могућности њиховог разликовања, тако да, какав год визуелни исход слова био, она ће увек и у сваком контексту имати своје исто, јединствено читање. Када дечак у *Ултрамарину* пита оца шта значе слова I-N-R-I на распећу, он ће на сваком следећем знати која слова да очекује. Како год слова била написана, урезана, украшена, увек ће то бити баш та четири слова, и ниједна друга. Чак ће се и Исус испод натписа мењати у зависности од периода, изазваће и дебате о томе у којем су положају ноге православног Спасиоца, а у којем оног католичког, али порука ће остати иста, значење се неће мењати.

Управо нам овај предмет даје шлагворт за преиспитивање међукатегорије – то су предмети који јесу артефакти, али имају и универзалну вредност која превазилази све оквире које можемо замислити. Крстови, распећа, бројанице свакако имају уметничку вредност, њихова стилизованост и драгоценост није резервисана само за модерно, потрошачко доба – и обичних и скупочених примерака било је увек и биће. Међутим, универзалност њихове поруке и распрострањеност употребе гарантује константну актуелност. И конотација и, што је према Гудману важније, денотација њиховог постојања неуништава је. Све њихове карактеристике ангажоване су у сваком датом моменту – функционишу и као симбол, и као амајлија, и као украс. Духовност, гарант постојања, лепота, шта је више потребно? Наравно, не можемо избећи помисао да своју универзалност ови предмети у великој мери дугују поновљеном (пред) убеђењу и варијацијама на тему.

Овде можемо размотрити и фреске Пјера дела Франческе у Арцу које пред-

стављају „Златну легенду“. Наиме, оне не приказују верно текст Јакопа из Ворагине, не поштују конвенције времена и верности тексту, који опет, упорним понављањем, добијана веродостојности. Као да режира филм, покретну слику, Пјеро, „монтирајући“ слику, монтира и причу. Дакле, за уметника коме је важнији његов језик од општег и коме нису битни детаљи порука ће бити можда сасвим различита у односу на ону коју ће „прочитати“ неко ко до своје уметничке спознаје стиже другачијом стазом. И поново је то ствар искуства, личног доживљаја. Тако ове фреске, причајући универзалну причу познату милионима хришћана, на помало бунтован начин одбијају да се уклопе у постојећи ритам и, још важније, садржај текста, остварујући тако сопствену симболику, одвојену од великог система.

Из атељеа прича се на неко време сели у аутомобил. Продановић нам неће дозволити да заборавимо који модел је у питању, назив ами б брек понавља се више пута, попут шифре за призивање сећања на дечачко едукативно путовање. Тај „смешни француски аутомобил, склопљен у СФРЈ“, како га писац назива, функционише у роману двојачко: осим очигледне употребне вредности, он представља и остварену тежњу човека за поседовањем не само симбола, него и комфора. Аутомобил, генерално, представљао је „икону напретка“ (Продановић 2010: 29), а у дечаковој породици и то је на неки начин добило другачији смисао. Наиме, ами б брек описује се као „сиромашни рођак са села“ и „ружно паче“ (Продановић 2010: 31) – епитетима који тешко да би могли стајати уз било какав статусни симбол. Тако овај аутомобил стоји помало по страни свеопштег социјалистичког напретка, чекајући да усиљена радост новоосноване средње класе протутњи поред њега, да би он могао да настави својим путем. Тај пут води преко наоко мирних, успава-

них камених тврђава уметности, осветљених прашњавим зрацима сунца преломљених у розетама давноживећих мајстора. Ами б брек у спокојном труцкању средство је и сведок дечаковог одласка на *Bildungsreise*,⁴ бремент метафорама и симболима. Оно што Продановићу сјајно полази за руком је начин на који дочарава човеково враћање у догађаје из детињства, њихово поновно проживљавање и схватање новог, пунијег смисла. Симболи и поруке из детињства одавно су одраслом човеку постали миље у којем живи и ствара, а њиховим сетним евоцирањем заокружује се животна алегорија смисла. Док разгледа и разврстава разнолике предмете у очевом атељеу, некадашњи дечак сумира представе из прошлости, претачући их у сопствене доживљаје оца, по којима ће га и упамтити: очеву наклоност ка одређеној врсти сликарске хартије, његово нехајно одмахивање кад сматра да нешто није вредно аргументације, погнуту главу и дрхтај руку за време гледања телевизијског приказа гранатирања Дубровника, полузатворене очи при првим наносима боје на папир, тврдоглаво куповање наочара на бувљој пијаци. Отац дечака је и сам симбол – он својим нестанком заокружује једно доба, уметничким делима која оставља иза себе он синовљев живот заувек кодира. Овде бисмо могли да помало аутсајдерску позицију породичног аутомобила упоредимо са статусом дечаковог оца. Наиме, осим што ами б брек представља метафору сазнајног процеса, он донекле одсликава и неминовну издвојеност, резервисану за уметнике – има своју комерцијалну вредност, испуњава своју сврху, али је увек скрајнут у односу на „мишићаве“ варијанте исте врсте. Истовремено и видљив (због своје незграпности) и невидљив (због врсте своје видљивости) у очима зависника од статусних симбола. Но,

⁴ Bildungsreise, нем. = едукативно путовање.

писац вешто комбинује сентименталност према старом аутомобилу с његовим називом – ами,⁵ тако да лик аутомобила постаје нераздвојно повезан с ова три словна знака. У пишевом случају, они су представа једно другог, упркос Гудмановим објашњењима које смо претходно овде изнели.

Још једно превозно средство се појављује у току дечаковог иницијалног путовања. Импозантан, озбиљан, чудо свог времена, трајект „Либурија“ нема ни трага стидљивог и доброћудног у себи. Напротив, његова наметљива моћ утиче једнако и на децу и на одрасле и чини да побожно и стрпљиво улазе у његову утробу, као у Нојеву барку. Трајект носи дечакову породицу преко мора и ту нестаје његова моћ величине, а почиње искушавање снаге и издржљивости. За Продановићеве јунаке, „Либурија“ не представља само симбол тадашњег најмодернијег споја науке и механике него, напротив, и средство доласка до древних симбола и артефаката. Легендарни мотив преласка с једне стране на другу, било то заиста онострано искуство или не, може да означава и метод сазнавања и ново рођење.

Полазећи од поставке Ернеста Гомбрича о природним и конвенционалним знаковима, брод бисмо могли сматрати природним јер је универзалан, симболизује путовање, било оно препотопско или туристичко. У себи садржи код, према Гомбричу готово биолошки, јер „наш опстанак често зависи од нашег препознавања карактеристичних особина, као и опстанак животиња. Тако да смо програмирани да скенирамо свет у потрази за објектима које морамо тражити или их се клонити.“⁶ У том смислу,

⁵ Ami, франц. = пријатељ.

⁶ [our survival often depends on our recognition of meaningful features, and so does the survival of animals. Hence we are programmed to scan the world in search of objects which we must seek or avoid. Prevela N. G.] Ernst Gombrich, *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pic-*

морамо узети у обзир чињеницу да брод, попут других превозних средстава, у великом броју ситуација значи спасење, бег, животну прекретницу, а у *Ултрамарину* и дечаку на доку и човеку у атељеу било је важније и сугестивније да виде приказ брода уживо и касније на разгледници, него да прочитају речи „трајект“ или „брод“. Но, можемо претпоставити да ће сваки каснији сусрет с тим речима асоцирати управо на „Либурнију“.

Све слике, представе, асоцијације и симболе у роману заокружује боја ултрамарин. Продановић нам представља историјат игнорисања ове боје, њеног постепеног прихватања, начина добијања и преузимања краљевског положаја међу бојама. Сам назив говори о прекоморском пореклу ове магичне нијансе плаве, па њен прелазак на другу страну такође можемо сматрати прекретницом, овог пута у уметности. Мадона Пјера дела Франческе зрачи ултрамаринском мирноћом, док шири свој заштитнички плашт над представницима ондашњег друштва. Тај плашт, уметност дечаковог оца, друга је страна на коју се пређе, у потрази за заштитом од „гласног, какофоничног света“ (Продановић 2010: 83). Једног дана отац ће се стопити са снагом ултрамарина, оставши заувек заштићен на својој страни плаветнила. Продановић се поиграва и оностраним, описујући очев преображај пред смрт. Наиме, он га тумачи искуственим представама које његов отац доживљава, а које су доступне само онима који ће ускоро поћи на свој последњи прелазак на другу обалу. Том путовању без превозног средства претходиле су асоцијације на нешто што није део познате димензије, нешто за шта не налазимо

torial Representation, у *Image and Code*, ed. Wendy Steiner (Ann Arbor: University of Michigan Studies in the Humanities, no. 2, 1981), II, u: W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, str. 79–80.

материјализовану представу и што не можемо поделити ни с ким јер колективно искуство не постоји. Тачније, постоји, али сведоци немају моћи чула. И као што је платну или хартији потребна припрема да приме уметникову ликовну представу, тако је и човеку потребна припрема за искуство које га очекује, за путовање без друге обале на обзорју. Обриси те обале налазе се и на профилу Батисте Сфорце, мајке која недостаје на слици описаној на почетку романа. Она је на диптиху представљена наспрам свог супруга, али њихови погледи откривају да они једно друго не виде. Иста неусредсређеност погледа чита се и на фотографијама оца пред смрт. Уметник је ухватио ту загонетност оностраног без банализовања и општих места, а фотографија је замрзла предосећање преласка које ће се читати тек касније, у светлу нових догађаја. Невидљиво и неподељиво је постало видљиво стицањем искуства, и та сопствена представа, о којој говори Гудман, колико год субјективна била, најсличнија је стварности у том моменту.

Ако бисмо о овоме размишљали у смислу категорија времена и простора, морали бисмо прихватити Кантове поставке према којима су све појаве *априори* временски условљене. Док посматрамо трајект и аутомобил као објекте у простору, они свакако постоје у нашем уму као детерминанте. С обзиром на то да то наше унутрашње стање припада унутрашњој интуицији, и на тај начин временској категорији, и објекти су *априори* временски условљени. С друге стране, узимајући у обзир асоцијације које трајект и аутомобил производе, посматрајући их кроз искључиво временску компоненту, јасно је да просторна условљеност мора устукнути пред временском: кад се заврши *Bildungsreise* и дечак одрасте, ови објекти и њихова ликовна представа одводиће га сваки пут у време у којем су све њихове карак-

теристике као знакова, а и конкретних предмета, биле у употреби.

Спој визуелног и наративног, какав смо видели у *Ултрамарину*, на основу свега написаног не можемо посматрати као спој доминантног и инфериорног у којем било правцу, него као савршено допуњавање у циљу настанка уметничког дела које се чита и гледа, тачније, ишчитава и посматра. Сlike јесу помоћна средства писцу, оне појачавају снагу речи, често њихова унутрашња метафора исприча оно што би речи одвеле у баналност, али су истовремено и окосница приче, и без неких од њих текста можда не би ни било. И како Лесинг у *Лаокону* каже, „оно што нам се допада у уметничком делу, не допада се оку, него машти преко нашег ока.“⁷

„Људи с рупом“ и сајбер-простор

У *Колекцији*, Милета Продановић преплиће богатство и вишезначност древне сребрне колекције, с бескрајем рачунарског микрокосмоса. Преплиће их као предмете обожавања, средства и изворе моћи, па и главне актере романа. У више наврата у дилеми смо да ли про-тагонисти користе артефакте или ови својим неопипљивим али непорецивим утицајем прогоне ликове у роману и наводе их на незамислива делања – крађу, хладнокрвна убиства, изуме који се противе познатим материјалним законитостима.

Сваки део колекције каталогски је обрађен, прецизно описан и смештен у одговарајући историјски период. Читајући описе врсног познаваоца ових предмета, а затим делове приче коју генеришу сребрни артефакти, постаје нам

очигледно да, за разлику од њих, ликове у причи ни приближно не можемо каталогизирати, пописати најважније особине и залепити им одговарајућу етикету. Можда управо тај контраст показује колико добро функционише комбинација традиционалног грађења ликова и њиховог постепеног разграђивања, преко жудње за скупоценостима.

Боја која доминира романом јесте сребрна, било да су у питању делови колекције посуђа, војнички штитови или варљиви екран рачунара. Чини се да је живот као такав и у *Ултрамарину* и у *Колекцији* уско повезан с бојама. Отац умире када се магијскоплава толико згусне, да не преостаје ништа друго осим ње, а Осеусова мајка слути да ће се њен живот завршити када се сребрни ковчежић у потпуности испуни невидљивим слојевима живота блиских јој људи. А када засветлуца раван рачунара на крају замршених прорачуна, светлост Стелиног ума ће се на тренутак пригушити, очекујући материјализацију компјутерских формула.

Боје, уметнине, ефектно описани пејзажи, обиље стручних израза, како за појмове из далеке историје тако и за најновија технолошка достигнућа, стварају несвакидашњи утисак читања каталога неког музеја, комбинованог с дневничким записима надахнутог непознатог, да би се у више наврата читање претворило у гледање трилера с елементима фантастике. Но, читалац никако не сме допустити да буде заваран лакоћом којом се *Колекција* чита јер ће му, у првобитном одушевљењу необичном композицијом књиге, промаћи топос очајничке потраге за смислом, а који је, заправо, сребрни сјај који се крије под патином времена прошлог. Смисао може да буде различит за различите људе, и у *Колекцији* је безмало онолико различитих варијанти колико сребрна колекција има комада. Повратак или ускрснуће вољене особе, ретко и скупоцено умет-

⁷ [...for what pleases us in a work of art pleases not the eye, but the imagination through the eye. Prevela N. G.] G. E. Lessing, *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, u: W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, str. 107.

ничко дело, национално буђење, моћ, успех, власт, или пак жеља за блаженим заборавом, свака од ових тежњи на неки начин преображава ликове – гради их или деградира, храни се њиховим слабостима, а заварава њихове врлине. До тренутка када се тежња испуни, особа је већ толико изгубила везу са остатком себе, да смисао који је тражила тада више и не види. Остаје само немир, нелагодан осећај промашености и непотпуности. Као окрњена позлата на сребрним тањирима. Била је ту, припадала је ту, а сада је само непријатан и сетан подсетник на оно што је могло да буде.

Шта је Продановићев циљ када нам представља древне магијске ритуале привидне материјализације, које потом премести иза мирне радне површине рачунара? Сребрни тањир усијан до беле светлости или сребрни екран испуњен сложеним прорачунима – закључак који нам Продановић сугерише јесте да је сасвим свеједно који је медијум у питању јер је исход исти: емотивна траума из прошлости призвана је и обраћа се оном најрањивијем у нама. Треперење сребрне посуде у води и треперење пиксела на десктопу рађа слике истоветне сугестивности. Рачунарска генијалка Стела је за радним столом исто што и паганска свештеница Амибуса пред старим бакрачем. Продановић се служи мотивом женске еманципације на неуобичајен начин. Амибуса је прокажена на више нивоа: на родном нивоу, већ самом припадношћу „слабијем“ полу, затим на религијском нивоу – она је паганка у тренутку када је већина становништва хришћанске вере, на шта се надовезује и трећи ниво – сам њен позив гарантује јој стални прогон, јер моћ коју јој је давао у једном свету, други, нови свет сматраће разлогом за казну. Стела пак, свештеница технологије и неслућених могућности, бира брак без претераног улога емоција, да би поправила свој неизванстан положај

студента-избеглице у турбулентним временима бременитим и религијским и националним и економским поделами. Продановић вешто преклапа оквире ових судбина, прича премошћује најзглед огромни технолошки јаз између два времена: Амибуса, као и Осеусова љубав, Мениса, преживеле су ратну стихију, суноврат света којег су добро познавале и свануће новог, претећег, једнако моћног, али непријатељског. Стела је такође из ратног лудила понела само осећај неприпадања и сталну несигурност прогоњеног. Светове ових жена писац веже успелим сликањем предмета који представљају њихове занате, истовремено изворе њихове моћи и њихових слабости. Амибуса и Мениса изопштене су на већ поменути начин, а Стела бежи у виртуелни свет не само да би призвала особу коју је трагично изгубила, него и да би одржала привид брачне заједнице – она не може и не жели да емотивно и интимно улаже у њу – самоћа у браку јој савршено одговара.

Писац бира још један начин да нам покаже сличност њихових судбина, повезаност на нивоу боја и усамљености. Наиме, Стела пристаје на брак са човеком кога поштује, али према њему не осећа ни љубав ни страст и тиме у самом старту поништава један део своје личности. Мениса је путена и забрањена – волећи је, Осеусу прети скандал и могуће поништење друштвено нормираног дела његове личности. Драматично финале Осеусове и Менисине везе обавијено је сребрном месечевом светлошћу, Мениса умире на порођају и „...Осеус угледа њену смирену душу у наручју велике богиње, на месечевом српу танком као сечиво...“ (Продановић 2006: 98). Код Стеле, финале је једнако драматично, такође у уској вези са сребрном бојом, али некако лишено узвишених емоција – уска настојникова гардероба, званична, полунамргођена лица државних службеника, нестанак

емитера сребрних титраја. Без патње, без агоније губитка, само љутња на систем, на невидљив, али свеприсутан поглед „великог брата“. Можда ће патња доћи касније, као одложена реакција, као било која тековина модерних изума – одложене старости, одложеног мајчинства, живота на паузи док се не исприча прича. А прича коју нам писац прича, поред све своје посебности и необичности, универзална је и безвремена. Похлепа, прогон оних који другачије мисле или другачије изгледају, тежња за бесмртношћу, забрањене везе и забрањене жудње, топоси су који остају када се прича оголи, а могу бити део заплета у било којем књижевном жанру, у сваком периоду, од Беовулфа до постмодерне. Делови сребрне колекције чији називи и описи чине почетак сваког поглавља – каталожског уноса, и које Продановић користи да конструише заплет, готово да могу да се поистовете с радњом у њима. Узмимо, на пример, посуду с Херкулом и Немејским лавом, после чијег описа следи фрагментарно препричавање словеначке ратне кризе, Стелиног одласка у Београд и одлуке да и тај град замени другим, подједнако страним. Призор на посуди, тј. победу Херкула над лавом, можемо читати као трагичну пародију победе једног дела државе над целином, где заправо нико није ни Херкул ни лав, стварност и временска дистанца научиле су нас да су у рингу пре биле лисица и врана. Иза тањира с Артемидом читамо опис колекције у новинама и нагађање о њеном пореклу и вредности. Артемида је девичанска богиња, Стела је, посматрано са стране емотивне ангажованости, у свом браку управо то. Она лови начине да свој „пројекат“ спроведе у дело, док је Ричард, њен муж, у сталној потери за новим пословима. Они су модерни ловци, без лука и стреле, али једнако ефикасни. Сребрне предмете, за то време, лове далеко опаснији ловци, можда они

с главом Медузе. Тањир с митолошком чаробницом Медејом упознаје нас са чаробницама Амибусом и Менисом, и то је први и очигледни ниво везе, а ако погледамо испод површине сребрне оплате, симбол Медеје, чаробнице и братоубице, може се инверзијом повезати и са Стелом јер она годинама ради на осмишљавању „чаролије“ којом ће свог брата вратити у живот, макар и холограмски. А варљиви трептај холограмског обличја не разликује се много од чаробњачке измаглице над магијским котлом. Медеја је вишеструка избеглица, баш као и Стела. Из грчких трагедија знамо да Медеја не налази смирење и срећу, а за Стелу писац оставља отворену књигу да се доврши. Лавор с тигрицом која напада козорога крије језиву епизоду дуплог убиства зарад сребра и може се, осим релативно честог симбола за обрачун царске власти с варварима, тумачити и у смислу неравноправног положаја људи старог кова у односу на тигрове нових, мутних времена, у којима се лукаво и под окриљем ноћи чека на најмањи знак слабости.

Овде симболи, ликовне представе, добијају своју конкретизацију у предметима који јесу рађени за конкретну употребу, али су бременити симболиком, што митолошком, што овоземаљском. Интересантно је да различитим људима ови предмети симболизују различите представе, што је још једна потврда Гудманове теорије. Заправо, у *Колекцији* се види да многи не умеју читати симболе, самим тим не умеју на прави начин доживљавати ове артефакте. Чак и Осесу, коме сада колекција припада, Амибуса спочитава неукоост у том смислу. Она каже: „Ниси научио да гледаш. Оно за шта си веровао да су приче, биле су само љуштуре.“ (Продановић 2006: 38). Та неукоост је у крајњем случају и трагична јер симболику предмета лишава узвишености и оставља само ону другу страну карактера – поседничку. У Сте-

лином времену поседнички карактер једино је што остаје. Цена, котирање на тржишту, престиж власништва, потиру сваку уметничку вредност која, парадоксално, и обезбеђује све претходно наведене параметре. У том времену чак ни познаваоци уметности не презају од нечасних начина да у власничке листове упишу још један каталошки број. Како каже некадашња мадам, а сад потказивачица/дилерка, фрау Мајер, „људи из посла који су у сродству са тамошњим газдама... а нису имуни на паре.“ (Продановић 2006: 160). У таквом времену не сналазе се људи попут оца из *Ултрамарина*, па чак ни Стелиног оца, кога можемо сматрати његовим антиподом. Тигрови новог поретка одавно су сишли с украсних предмета и завладали и духовним и материјалним тржиштем.

Продановић нам тако, сликајући своју необичну причу, говори о, нажалост, уобичајеним бољкама друштва, независно од времена и простора. Технолошки изуми и уметничке драгоцености око којих се гради заплет *Колекције* не служе само да дају причи тон трилера, него и да повежу наизглед неспојиве ликове, периоде и поступке. Такође, не можемо се отети утиску да се неретко подсмехује данашњем времену, огрезовом у зависност од апарата и помагала сваке врсте, а нимало мудрије, нимало духовно напредније. Осеус у наручју стеже сребрнину и тежину њеног габарита осећа као стални подсетник на поседничке радости, оно је део њега, његове прошлости, историјата читаве породице, дочим готово свако од нас данас, држећи у руци „паметни“ мобилни телефон, држи огромну количину података, на основу којих се може исплести нит постојања. Тачно, сребро ће прећи у туђе руке, постаће део туђе историје, можда ће чак нови власник на основу њега покушати оплемени своје скоројевићко порекло, а можда ће и, неким чудом, остати у породици и беско-

начно служити као доказ бољих времена, као сертификат педигреа, од којег је, осим тих драгоцености, остала још само породична икона у тешком раму окрњеном у многобројним селидбама. Обе варијанте су, чини се, мање застрашујуће од перспективе која чека електронски уређај. Са неколико притисака по тастатури брише се цео један живот. Исход може бити такав и без промене власника. Продановић не оставља случајно недокрај крај. Стела полази с агентима који су барем до извесне мере свесни опасности њених активности. Баш као и паганске чаробнице, и њена делатност је под будним оком власти. Но, ова је власт суптилнија, можемо да претпоставимо да ће уследити пријатељско убеђивање, фингирање забринутости за њену безбедност, за опстанак послова њеног супруга, а све у циљу отупљивања оштрице, покушаће да је приволе на сарадњу и, на крају, да ради за њих. Наравно, можемо очекивати и друге методе, блискије Констанцију Другом. На крају крајева, сваки просечан гледалац у данашње време погледао је довољан број криминалистичких, форензичарских и осталих филмова и серија, да може прилично верно да доврши причу.

Ако бисмо о наративном и визуелном размишљали само у контексту ликова у *Колекцији*, намеће нам се утисак да оне истински слојевите писац гради више визуелним средствима, док се они једноставнији, неретко и негативнији, откривају у дијалозима. Ако изузмемо сребрнину, ћутљиву снагу карактера и живописност судбине Осеуса читамо и у његовој одежди, сеновитим одајама родне куће, запуштеним пределима Сирмијума, па чак и у понашању осталих ликова према њему. Тако је и са Стелом – неколико амблема популарне културе рећи ће нам много о њој: нес-кафа, неодвојивост од рачунара, самолепљиви папирићи, флаширана вода. О криминалцима и језовитим производима го-

дина које су појели скакавци, Панче-
товићу, команданту, фрау Мајер, говоре
њихови коментари исто колико и њи-
хови поступци. Страшан контраст је
између онога што раде, у тишини, мраку
и чудној хладноћи шуме или полумра-
чне просторије, и онога што говоре,
свадљиво и простачки, готово као да су
управо устали са славског ручка, благо
припити, а не с хумке која крије живим
кречом нагрижена људска тела. Тешко је
рећи која је техника делотворнија, али
свакако је њихова комбинација саврше-
на за постизање ефекта животности,
опипљивости, па чак и сопственог уче-
шћа у роману, тако да, када се корице
књиге затворе, можемо констатовати да
смо још увек с праве стране рачунарског
екрана, а да ли је она безбедна, можда
никад нећемо до краја појмити.

Закључак

Рука на компјутерском мишу, или
бронзана копча у облику руке с ма-
гијским својствима – уверили смо се да
и једна и друга могу да произведу нешто
што не припада овом свету, а што је пре-
пуно симболике, као уосталом и сам по-
ступак. Привидним отелотворењем
прошлости, снова и могућих догађаја,
Продановић истиче људску тежњу за
осмишљавањем увек нових начина да се
оживи прошлост, а помало и завири у
будућност, у јаловом покушају испра-
вљања грешака и сазнавања онога што
није дато да се зна. На тај начин, писац
до крајњих граница ангажује ликове,
увлачећи их у вртлог прошлих, садашњих
и будућних догађаја, замагљујући грани-
це између времена и простора. Сам чи-
талац је такође ангажован, на неки на-
чин као свевидеће око, које из своје пер-
спективе повезује екран и бакрач, ма-
гијски ритуал и кибернетичке формуле,
историјска предања и свеже ране из
блиске прошлости. Та повезивања и
лакоћа поистовећивања доказују успе-

шност пищевог експеримента, не
првог по реду.

Бирањем између слика и речи би-
рамо, заправо, између два подједнако
јака медија. Зато право питање није
питање избора нити разлике између
њих, него питање комбинаторике. Како
Лесинг каже, у неким моментима „по-
езија замуцкује а елоквентност занеми“
и тада слика „може да послужи као
тумач“.⁸ У *Ултрамарину*, преплитањем
поетичне нарације и безвремених умет-
ничких дела, као и наизглед прозаич-
них, али причи неопходних личних
предмета и представа, Продановић нас
просто награђује уживањем у лирици
слике и сликовитости лирике.

Очигледно је да је писац успео у
ономе што Мичел сматра једним од
решења наших недоумица у вези са сли-
ковним теоријама језика и слика: пошло
му је за руком „да разуме како су слике
успеле да задобију моћ над нама“, тако
да је „у позицији да поново преузме
имагинацију која их производи.“⁹

Литература

1. Гордић Петковић, Владислава (2010),
Мистика и механика, Београд: Сту-
бови културе.
2. Гордић Петковић, Владислава (2011),
„Ултрамарин“, интернет, доступно
на: <http://www.jergovic.com/author/vladislava/> (приступљено 20. децем-
бра 2011).

⁸ [and at certain moments when „poetry stammers and eloquence grows dumb,“ painting may „serve as an interpreter.“ Prevela N. G.] G. E. Lessing, *Laocoon: An Essay upon the Limits of Poetry and Painting*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, u: W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, str. 107.

⁹ [how images have come to possess their present power over us, we may be in a position to repossess the imagination that produces them. Prevela N. G.] W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, str. 31.

3. Гордић Петковић, Владислава (2007), *Виртуелна књижевност II*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“.
4. Mitchell, T. W. J. (1987), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
5. Mitchell, T. W. J. (2002), „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture“, *Journal of Visual Culture* 1 (2): 165–181.
6. Продановић, Милета (2006), *Колекција*, Београд: Стубови културе.
7. Продановић, Милета (2010), *Ултрамарин*, Београд: Стубови културе.
8. Продановић, Милета (2010), *Ultramarin encore*, Београд: Стубови културе.
9. Van den Berk, Dirk (2004), „What is an Image and What is Image Power?“, *Image & Narrative* 8, интернет, доступно на: <http://imageandnarrative.be/inarchive/issue08/dirkvandenbergh.htm> (приступљено 10. децембра 2011).

ON THE RELATIONSHIP BETWEEN VISUAL AND NARRATIVE ELEMENTS IN MILETA PRODANOVIĆ'S PROSE: TECHNOLOGY AS FORMAL AND THEMATIC CHALLENGE

Summary

The paper deals with the relationship of visual and narrative elements in two novels by Mileta Prodanović: *Ultramarin* and *Kolekcija*. The introduction presents some of the assumptions of visual culture and its impact on everyday life and work. It also endeavours to explain the concepts of “image”, “likeness” and “visual/ mental representations”. In this sense, the author shares the opinion of William Thomas Mitchell, who believes that the image should not be taken as a picture – something visible, but as a spiritual resemblance, both within the religious context, and beyond. By examining the meaning and characteristics of visual and textual symbols, the author prepares the theoretical groundwork for the first chapter in which she deals with the novel *Ultramarin*. Here, visual and narrative elements are viewed as perfectly supplementing one another, with the mutual aim of creating a work of art. Prodanović's methods of overlapping symbols, images and words are interpreted in the light of modern image theories and journey motifs - both physical and mental. In the second chapter, the paper deals with the novel *Kolekcija*, where the visual element demonstrates its power to the limit of human comprehension and beyond, entering the domain of science fiction. In this part of the paper, the author examines Prodanović's storytelling skills that bridge the technological gap between the two historical moments in the novel, with particular emphasis on the universality and timelessness of the story and symbols. The third part is the concluding part, where the success of Prodanović's experiment is summarised.