

ИНВЕРЗИЈА И ПАРАДОКС КАО СТИЛСКИ ПОСТУПЦИ У УНУТРАШЊОЈ СТРАНИ ВЕТРА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Драѓана Цукић

САЖЕТАК: У раду се показује значај парадокса и инверзије за приповедачки поступак, стил и композицију романа *Унутрашња страна ветра*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: инверзија, парадокс, знак, стил, фигуре, поступак, композиција

Да бисмо се споразумели, користимо неке сталне знакове које сви можемо да произведемо и које знамо да препознамо. „Знак је, према томе, посредник преко кога се може добити обавештење о ономе на шта он упућује. Човек је једини у стању не само да се користи различитим врстама знакова него и да производи у начелу неограничен број нових знакова и нових знаковних система. На овој се моћи човековој заснива и његова култура, која помоћу знаковних система обезбеђује троје: међуљудско комуницирање, запамћивање информација које људска заједница прикупља у своме животном искуству, а исто тако и производњу нових информација. Између свих знакова којима се човек у својој култури служи, најзначајнији су они који су пресудни и за књижевну уметност знакови природнога људског језика.”¹

Свака чулно доступна јединица која упућује на нешто изван себе има знаковну функцију. Тако да је свака реч знак. Најстарије одређење знака природно људског језика, односно речи, огледало се у постојању:

1. ознаке, ако се има у виду гласовна страна речи;
2. означеног или онога на шта ознака упућује, нешто нематеријално, што ће се касније подударити са Сосировом тврдњом да је означено појам;
3. објекта или непосредно сваког предмета на који се реч односи, то јест сваки предмет обухваћен појмом.

Знакови од којих се састоји језик творевина су човека и служе му да помоћу њих општи са другим људима и преноси информације. Језик је

¹ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985, стр. 891.

комуникативно средство које се састоји од знакова који су укључени у систем. То омогућава да се знак посматра и споља и изнутра. Зато постоје неки стални односи, нека ограничења која постају уочљива и успостављају се као правила и законитости у коришћењу. Знакове је могуће комбиновати са другим знаковима у говорном низу или тексту. Али знаковни систем на комбиновање знакова поставља различита ограничења. Знакови не зависе само од односа са ванјезичким објектима него зависе и од унутрашње организације самог језичког система.

Основно значење знакова у лингвистици одређује се као денотативно. Људски језик, као систем знакова и врста друштвеног понашања, омогућава велик број комбинација речи помоћу којих описујемо свет око нас. Књижевност се не може проучавати без познавања овог система. Међутим, постоји однос између употребе знака и његовог значења. Осим основног значења реч може имати и додатно значење, односно конотативно. Језик књижевног дела многе своје вредности дугује управо богатству свог конотативног слоја. Овај слој представља прелажење преко границе свог поља употребе, што се у читаочевој свести одвија као пренесено значење. У књижевном делу се природнојезички знакови читају уз сталну вероватноћу да могу имати и пренесено значење. Стога нису сви књижевни текстови на исти начин организовани. Па ми морамо да читамо текст на два начина: као текст са дословним и као текст са пренесеним смислом. Природнојезички знак није исти у говору и у књижевној уметности, јер је он динамична величина, која није дата него постоји између структуре обичног језичког знака и пренесеног значења. Да ли је неки знак употребљен у пренесеном значењу или не одређујемо на основу контекста, јер се подразумева да је знак употребљен према правилима једног подсистема у оквиру језичког система — то је подсистем језичких тропа. Кад је реч о тексту, такође одлучујемо на основу контекста у коју класу књижевних текстова га укључујемо. Пошто га укључимо у одређену класу, читамо га према правилима која одређује посебни знаковни систем — књижевноуметнички. Овај систем садржи одређен број правила, засебних у сваком временском периоду, о томе какав треба да буде организован књижевни текст или каква обележја треба да има, односно какве сигнале треба да садржи да би обављао књижевну функцију. Тада природнојезички знак добија другостепену функцију јер има улогу у књижевном тексту.

Свако књижевно дело садржи у себи различите саставне делове, разликују се поступци у грађењу дела, односно начини спајања језичке грађе у уметничку целину. „Стилски поступци имају двојаку функцију. Прво, уметнику је циљ да изразом најтачније пренесе мисао и њено емоционално доживљавање. То је изражајна функција речи. Али на другој страни, сам распоред, сами обрти и избор речи могу да имају естетску вредност. Сам начин грађења може да нас привуче својом лепотом. У томе је орнаментална функција речи.”² Да би се неко дело у потпуно-

² Милош Ковачевић, *Стилистика и ђрамајика стилских фигура*, Унирекс, Никшић 1995.

сти разумело, потребно је анализирати зашто је употребљен одређени поступак и какво је уметничко дејство њиме постигнуто.

Разликује се анализа поступака на нивоу микроструктуре дела, као и на нивоу макроструктуре. Потребно је анализирати све слојеве дела почев од речи, њихових група, реда у реченици и реченичних конструкција, надреченичних целина, садржине, композиције, да би се открили сви поступци који су употребљени у изградњи дела. Ови поступци различито учествују у изградњи стила неког језика и утичу на његову вредност. Значи, полазиште у анализи је сам текст који се може раставити на мање делове или укључити у веће целине. У том случају стварају се различити узајамни односи који утичу на структуру текста, постојање приповедних јединица, као и њихових елемената. Ти односи омогућавају различите трансформације које се одвијају по одређеним правилима и које зависе од временских прилика у којима су настале.

Инверзија

Још у античкој реторици постојало је одступање од свакодневне употребе језика и такво одступање представљало је фигуративност. Реторика поред осталог утврђује и основне облике изражавања и даје правила за грађење језичких украса. „Књижевно дело је сматрано за примјер украшена говора. Вјеровало се да га је могуће створити учењем, односно придржавањем савјета, правила и поступака, а и да је у великој мјери сврха његова настанка демонстрација лијепог изражавања.”³ Античка реторика дефинише фигуре као начине говора који одступају од природних и уобичајених начина и служе стилском интензивирању. Међутим, статус фигуре није био довољно јасан у реторичкој традицији. Реторика је стилистичке проблеме сместила у *elocutio*,⁴ који је обухватио формалну страну беседе. *Dispositio* и *inventio* у мањој мери додирују стилистичке проблеме и чине са *elocutio* главне делове реторике. Неки критичари фигуре смештају у мањи сегмент који се назива *electio* (обухвата тропе и фигуре). Грчки и римски теоретичари су фигуре сврставали у групе. Најпознатија подела разликује фигуре и тропе. Тропи представљају замену имена речи у обичној употреби другим именом. Антички реторичари одређивали су различито број тропа и њихову границу према фигурама. Најчешће се одређују као тропи: метафора, метонимија, синегдоха, емфаза, хипербола, антономазија, иронија, литота и перифраза. Поред замене речи другом речју, античка реторика показује да постоје још три начина којима се језички израз може променити како би деловао јаче:

³ Ново Вуковић, *Пуџеви стилистичке идеје*, Јасен, Никшић 2000, стр. 155.

⁴ Три традиционална дела реторике:

1. *inventio* (трагање за идејама и садржајима)
2. *dispositio* (композиција)
3. *elocutio* (избор и распоређивање речи)

1. умножавање, додавање — *adiectio*
2. одузимање — *detractio*
3. премештање — *transmutatio*

Поремећаји у говору и књижевности, који су се заснивали на овим језичким променама, звали су се фигуре. Фигуре су се делиле на граматичке и реторичке, али је од те поделе важнија била подела на језичке и мисаоне. У језичке фигуре убрајале су се фигуре везане за облик и звук поједине речи, а у мисаоне фигуре везане за значење речи. Реторичари су највећу пажњу посвећивали проблемима везаним за ред речи.

Квинтилијан⁵ нпр. тврди да снага стила расте ако иза слабије речи долази јача, а иза ове још јача, а смањује се ако се примени обрнут ред. То правило важи и за ред израза, који се могу састојати од више речи. У том смислу он наводи пример из Цицерона: „Ти са твојим грлом, тим својим прсима, том твојом гладијаторском снагом читавог тела!”, коментаришући да би ефекат био много слабији да се кренуло обрнутим редом.

Поремећаји у реченици могу бити различитог обима и врсте. Најчешће су везани за поремећаје реда главне и споредне реченице и надреченичних целина у тексту. У овим случајевима се ради о различитим типовима инверзије.

Кроз историју, инверзија је доживела извесне модификације у значењу и употреби. Инверзија као стилска фигура у бароку представља чисто украсну фигуру. Најчешће се јавља у песничким облицима. Можемо је уочити и приликом преокретања односа именица-епитет, у којем је нагласак пребачен са главног на споредно, са основе на украс:

Пр. „Букету расцвевани...
Звиждуче крилајши...”

(Кеведо, *Лирска лејриња II*)

Док је у бароку често коришћена као украс, у класицизму је много већа релативна фреквентност инверзије. Превага класициста у инверзији према бароку не представља никакво изненађење јер се прихвата чињеница да у инверзију улазе и епитети „процењивања” (*велика* кућа, *лепа* девојка). Међутим, када се они избаце јер је њима нормална антепозиција, долази се до супротног сазнања да у епохи класицизма има мање инверзије него у епохи барока. Али не може се прикрити чињеница да је у класицистичкој поезији присутна инверзија која се не може свести само на антепозицију епитета. Инверзија је и поред тога задржала своје основно значење: обртање, преокрет, преокретање. Инверзија је често, као што каже Ла Арп, једино обележје по којем се стихови разликују од прозе.” (Flammarion, *Les Figures du discours*, 1968, стр. 288).

⁵ Квинтилијан, Марко Фабије, *Образовање говорника*, прев. и предг. П. Пејчиновић, Веселин Маслеша, Сарајево 1985, стр. 341.

У рационализму који се базира на јасном и сажетом стилу, разуму и законима логике инверзија је одбачена као фигура која не одговара природном току мисли. Остварења у епохи рационализма су рационално и правилно конструисана с логичким планом и распоредом грађе. Овакво уопштавање инверзије убрзо је наишло на реакцију сензуалиста, на челу са француским филозофом Кондијаком. Тако је инверзија поново прихваћена, а до њене потпуне обнове дошло је у доба романтизма.

У романтизму је доживела свој процват. Романтизам је значао разбијање канона које је одређивала нормативна поетика и супротност правилности изградње књижевног дела. Романтизам разбија норме и облике. Емоционална стања песника је врло лако одредити инверзијом ако се жели ставити нагласак на одређено стање, а не на субјект. Инверзија је типична за језик лирске поезије. Међутим, у прозним делима инверзија се користи као поступак при грађењу. Љермонтонвљев *Јунак нашег доба* је изграђен на принципу инверзије. Поглавља нису постављена по реду. Потребно је да се поглавља изокрену да би се сазнао смисао дела.

Реалистичка оријентација није била пододобна за коришћење инверзије, јер су дела у епохи реализма изграђена као конструкције с правилним саставом и распоредом карактера. Њени зачеци као поступка се везују за модерну. Модерна представља истицање осећајности; ирационалности; унутрашњег; откриће свега новог, што се стваралачки реализује новим уметничким средствима и облицима; ослобађање песничког израза; богатство изражајних форми; разноврсност мотивско-стилских обележја и најава нових стилских путева. Код нас је Вељко Петровић користио инверзију као технику приповедача у својим приповеткама. Једна карактеристика извесног броја његових приповедака је техника преузимања приче од неког другог писца и њено преокретање. Оригинал се употребљава да би се проширило његово значење и створио нови доживљај и потпуно нова прича, али са истом врстом ситуације. У раздобљу његове највеће креативности, двадесетих година, свака прича наговештава инверзију неке друге приповетке: *Први њуџ с оцем на јуџрење* Лазе Лазаревића у причи *Перица је несрећан*, затим *Све ће њо народ њозлајџиџи* у причи *Земља*, *Швабице* у причи *Искушење*. Извршио је инверзију Чеховљевих приповедака *Душенка* у причи *Сарина Ленка*, *Дебели и мршави* у причи *Чубура-Калемеџдан*.

Инверзија се као поступак формирала тек у авангарди. Она представља методу обрта и функционише кроз замену са одређеном намером. Највише је користи Кафка. Посебност његовог поступка је у инверзији. Кафка тако може рећи да је штошта у нашем свету постало само по себи разумљиво, па нас више не узбуђује оно што је ужасно. Методом инверзије долази до тога да нас ужасно више не запањује. Сама почетна ситуација *Процеса* је обрнута од почетне ситуације реалистичких романа. (Лако је уочити да Достојевски поштује тзв. реалистичку мотивацију, док *Процес* такву мотивацију не поштује, јер је у њему и сам мотив истраге и процеса необјашњив са становишта описивања стварности.) Ситуације код Кафке су апсурдне, а то се постиже поступком замене места узрока и последице: оптужба изазива кривицу, судске жалбе

иду пре него што се зна пресуда, казна је одређена пре него што је донета осуда. Инверзија је фантастична јер се узроци рађају из последица. Из овога се види како се употреба поступка инверзије модификује. Следећи корак у употреби инверзије је промена перспективе. Код Камијевог *Сиранца* може се најбоље уочити ова појава. Перспектива из првог дела романа у другом је преокренута: тамо је било јасно да је Мерсо према мајци равнодушан, овде Мерсо по први пут каже да је мајку много волео.

Инверзија као стилски поступак код Пруста има изузетну важност у делу *У трагању за изгубљеним временом*. Сам од себе намеће се закључак да је аутор у своје ликове пројектовао властите страсти, али је то решење исувише тривијално, и он не објашњава велико инсистирање на инверзији. Пошто је реч о Прусту, потребно је тражити метафоричко значење тих односа и могућности њихове примене у естетске сврхе. Одговор ваља тражити у сцени када је госпођица Винтеуил разапета између осећања да чини зло и жеље за ужитком. Њен „сализам” је заправо мазохизам. Она непрестано види очима других, што је кочи у природном деловању и реаговању, противречје њеног понашања огледа се у свим нивоима грађења тог лика. Сви Прустови инвертирани ликови омогућавају првенствено сликање неаутентичности. Мотиви лажи, улоге, маске условљени су управо инверзијом која мотивише природјену невластитост Прустових јунака. Маском се омогућава не само обрнута неусклађеност осећања и реаговања, него и раскорак између приватне и друштвене личности. Инверзијом је условљено и питање апсолутности полова, што налазимо и код Павића.

Што се тиче употребе инверзије као поступка у књижевним делима српске литературе, довољно је напоменути постојање надреализма као правца. Сама надреалистичка поетика, заснована на аутоматском писању, омогућава постојање инверзије као начела у изградњи дела. Значи, можемо закључити да се инверзија као поступак може условно ограничити на преокретање:

1. конструкције текста;
2. технике приповедања;
3. узрока и последица, што ствара фантастичну инверзију;
4. перспективе приповедања;
5. понашања ликова и њихових осећања.

Ова еволуција значења и употребе самог термина не обухвата све врсте инверзије у књижевности.

Када се говори о прози Милорада Павића, може се рећи да је она означила почетак новог периода у српској литератури, јер директно указује на оно што обележавамо као постмодернизам. То се посебно односи на његове романи *Хазарски речник*, *Предео сликан чајем*, *Унутрашња сирана ветра*⁶ и *Последња љубав у Цариграду*, у којима се определио за

⁶ Композициона структура овог романа је подељена у два скоро равномерна дела која су штампана у обрнутом смеру. Зачетак оваквог поступка имамо у *Изврнутој рукавици*.

нов начин писања. „Ја покушавам да променим начин читања романа у том смислу што сам повећао улогу и одговорност читаоца у стварању дела. Покушавам да на њих пребацим одлуку о избору заплета и расплета романа, где ће почети а где завршити читање, чак и одлуку о судбини главне личности. Али да бих променио начин читања морао сам да променим и начин писања.”⁷

Од многобројних одлика постмодернизма условно се могу одредити најзначајније:

1. разграђивање форме;
2. одсуство каузалне логике фабуле;
3. разлагање просторних и временских односа.

Приликом разграђивања форме Павић, између осталог, користи поступак инверзије. Његова инверзија се огледа у:

1. графичкој конструкцији текста;
2. поремећају временског следа, где долази до темпоралног обртања ликовна, ситуација и мотива;
3. поремећају логичко-каузалног редоследа, где долази до обртања узрока и последице.

Утицај инверзије на композицију романа

Инверзија као стилски поступак најчешће се своди на изокретање логичког распореда текста унутар веће целине, односно у овом случају романа. Текст се посматра као систем и тумачи се његова структура. Може се рашчланити на мање делове: главе, пасусе и тако рашчлањен тумачити. Изокретање логичког распореда текста није једноличан стилски поступак него се остварује у различитим видовима. За исцрпнију анализу нужно је укључити положај свих елемената у тексту. Овде ћу се задржати на анализи неких, по мени најтипичнијих, поступака инверзије, који утичу на развој радње романа.

Може се кроз различиту дистрибуцију инверзног облика погледати утицај на његов сиже. Она омогућава да фабула буде остварена на начин који је супротан оном класичном и самим тим указује на специфичност Павићеве поетике. У *Унутрашњој страни ветра* Павић се послужио огледалским триком и од постојећег грчког оригинала створио два наративна тока.⁸ Сама графичка конструкција текста штампаног у супротном смеру, налик огледалу, израз је оне рецепције дела које читалац прихвата из

На први поглед између та два дела не постоји никаква сродност. Један део под насловом *Хера* дешава се у двадесетом веку док се други део *Леандер* догађа око два века раније, крајем седамнаестог и у првој половини осамнаестог века. Подлога овој причи је *Љубав и смрт Хере и Леандра*, коју је саставио Мусеј Граматик (стр. 7).

⁷ Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Просвета, Београд 1983, стр. 283.

⁸ Подлога овом тексту је грчка прича у стиховима о љубави и смрти Хере и Леандра, коју је саставио Мусеј Граматик. Главни ликови носе иста имена. У грчкој причи Леандер

наличја. Пошто читаоци сагледавају целину из наличја, реч је о инверзији. Инверзија као стилски поступак утиче на композицију романа, јер упућује на изокренутост и несвакидашњу помереност приказане слике света. Овом инверзијом увид у литерарни свет је другачији. Да би се сазнали и један и други наративни ток, мора се окренути књига. Ова инверзија учествује у конструкцији текста и можемо је назвати главним конструктивним поступком.

Ако бисмо завили унутар саме приче, видели бисмо карактеристику Павићеве поетике која се огледа у преузимању већ постојећих прича и њиховом преобликовању. Веће форме „једу” мање преображавајући их у нове. Обично задржи наративну конструкцију али промени композицију. Када роман поделимо на поглавља, видимо да се инверзија може запазити и у њима. Тако у првом поглављу користи преуређену повест *Зайис у знаку Девнице* из збирке *Гвоздена завеса*. Необична кружна прича из градителског живота Радаче у роману је преуређена убацивањем лајтмотива да ће Радача погинути од сабље. Први наговештај се види у очевим речима да Леандер има „дуг, леп врат, као лабуд”, што упућује на забринутост оца. Могуће је да му син погине од сабље. Следећи наговештај смрти су речи пророка: „Имаш леп врат. Твој врат привлачи женске руке и војничку сабљу.” Речи се урезају у свест Леандра. На крају, када Леандер буде замонашен, у њему се буди неимар и предлаже Диомидију да граде. Диомидије покушава да га одврати јер по свету лута сабљаш и тражи његов врат. Лајтмотив о сабљашу прати прво поглавље и указује на промену композиције *Зайиса у знаку Девнице*. Осим лајтмотива о сабљашу јавља се и лајтмотив о љубави и смрти Хере и Леандра. Први наговештај је када кириције крећу на пут до Цариграда „видели су Хелеспонт, прошли кроз Сест и Абидос”. Други је када је Леандер градио и „заспао у ходу сањајући море, таласе и бакљу далеко на пучини до које ваља допливати”. Језгро приче је сједињавање Хере са Леандром, а не зидање као у *Зайису о знаку Девнице*. Фрагменти о сабљашу, митска подлога и наративна основа *Зайиса у знаку Девнице* су укрштени. Укрштање се своди на инверзију. Поремећен је наративни ток. Прича иде у смеру сједињавања Хере и Леандра. Друго поглавље је у знаку приче *Борба њејшлова* из збирке *Коњи свештог Марка*. То је парабола о души, има форму приче у причи. Кузма Левач је преименован у Леандра. Задржана је наративна конструкција приче али је из ње изостављено дервишево гатање према шари на спољној страни тепсије. У другом поглављу се наративни ток приче не прати дословно јер је убачен и фрагмент о љубави између Хере и Леандра о којој је Радача учио на часовима М. Суворова. Фрагмент о Хери и Леандру је у овом поглављу вариран још неколико пута. У случају када му на путу сантураша у инструмент уместо новчића убаци малу камеју са Хериним ликом. И када је градио кулу и изговарао стихове песничке приче о Хери и Леандру. На крају другог поглавља јавља се и лајтмотив о сабљашу. Лајтмотив о сабљашу доноси

је, заљубивши се у Афродитину свештеницу, сваке ноћи, пратећи светлост упаљене буктиње, пливао до Херине куле кроз морске таласе; али десило се да му се једне олујне ноћи буктиња угасила и он се утопио у тами. А када је Хера ујутру опазила мртвог Леандра и сама се бачила у провалију. Нашли су их у подножју куле сједињене у смрти.

погрешно схватање кодиране поруке. Тиме се ремети ток нарације приповетке уланчане у роман, па се зато односи на инверзију. Лајтмотив о сабљашу нас уводи у треће поглавље, које је преузето из другог дела приче *Врш ужаса* из збирке *Изврнућа рукавица*. У роману Леандер и Диомидије иду Бенцамину Коену да им гата. Леандру је писано да ће умрети од ватре. Диомидију је крај био близу. Зла слугња показала се тачном у случају Диомидија. После тога прича се враћа на почетак приче *Борба њејшлова*. Али Дед-ага Оћуз је сабљаш. Извршеном инверзијом промене не су улоге. Крај трећег поглавља је почетак приче *Борба њејшлова*. Прича је према томе подељена и инвертирана у роман. Прво поглавље одломка о Хери садржи приче *Јаје*, *Варшавски уђао* и *Смрт Еуђена Фоса* из збирке *Руски хрт*. Из приче *Јаје* преузета је скоро целокупна композиција, осим поенте. Студенткиња романистике Сташа Зорић живи од подучавања ученика, идентична је Херонеји Букур. Из приче *Смрт Еуђена Фоса* преузет је део о смрти у 12 и 5 целокупне породице Фос, који су били минери. Приче *Јаје* и *Смрт Еуђена Фоса* су у роману укрштене и преобликоване па се може видети инверзија. Прича *Варшавски уђао* прати линију наративног тока у којем главна јунакиња, Сташа Зорић, признаје да „до ње допире само јучерашњица”. У роману Хера препознаје само будуће време. Роман је преузео наративни ток, а прича је различита. Инверзијом је створена нова прича са истом врстом ситуације. Друго поглавље преузето је из приче *Обед на њољски начин* и *Ајлас ветрова* из збирке *Руски хрт*. Из приче *Обед на њољски начин* преузет је први део о брату и сестри, а из приче *Ајлас ветрова* преузет је део о причама-уљезима. Треће поглавље се враћа на причу *Обед на њољски начин* и лажног разрешења загонетке. У трећем поглављу приповедач је персонализован и једино он зна да Хера гине од сабље. Порука коју је добио Манасија погрешно је кодирана и преусмерен је ток приче. Инверзија утиче на ток приче у роману.

Унутар саме радње види се постојање инверзије. Павић је разбио временску дистанцу. Уобичајена временска логика је окренута. Мит о Хери и Леандру чини основу саме радње, али се то у роману не види на први поглед. Мит је подељен у два временска раздобља и једина је „копча” између та два временски дистанцирана периода. Поступком инверзије изворна античка прича преименована је у две потпуно различите повести, које стоје једна наспрам друге и сустичу се у средини. Тако се успостављају тајанствене и чудесне релације између ликова и збивања у тексту и самог митолошког оригинала. Митска прича је обновљена у искошеној перцепцији приповедача. Инверзија омогућава обнављање прошлости и њену реализацију у садашњости или будућности. Уобичајени временски след се окреће и јављају се поремећаји у односу прошло-садашње-будуће. Инверзија није само конструктивни поступак него, као што примећујемо, утиче и на развој радње. Пошто је временски ток окренут, постоји могућност сједињавања Хере и Леандра. Писац није изневерио читалачко очекивање љубавне приче. Инверзија повезује два временска тока и представља темпорални поступак.

Осим тога инверзија утиче и на поремећај логичко-каузалног редоследа. Херина слика света била је чиста, али у тој слици сновима није

било места. Снови представљају инвертирану слику света. У њима нема логичког каузалитета. Инверзија логичког каузалитета једино је могућа у сновима. Ова инверзија утиче на обрнут смер тока нарације, па, самим тим, и на микростилском плану омогућава постојање инверзије као стилске фигуре. Ово упућује на повезаност дистрибуције инверзије на композиционом плану, као и на синтаксичко-семантичком редоследу реченичних чланова (о чему ће касније бити речи). Снови су основни принцип Павићеве поетике, а у себи садрже дозу ирационалног, изокренутог наглавачке. Хера сматра да се снови реинкарнирају — „и то често женски снови у мушком телу и обратно”. Та могућност реинкарнације снова у телу супротног пола постаје спојни елеменат који може повезати удаљене светове Хере и Леандра.

Најважнија инверзија у делу је инверзија смрти. Хера и Леандер су раздвојени таласима времена. Митски Леандер се утопио у таласима мора, а Хера је скочила са куле и сјединили су се у смрти. У одломку *Леандер* постоје наговештаји његове смрти (стр. 8). Међутим, Леандер гине у тренутку освајања Београда у минираној кули од експлозије, у 12 и 5. У овој тачки прича је привремено прекинута. Пошто прекид наративног тока није коначан, повест о Леандру се наставља у женском делу приче. Хера потиче из породице минера, који су умирали у 12 и 5. Јер сви Букури су навијали да mine експлодирају у подне, а ако мина не би експлодирала, онда би неко од Букура у дванаест и пет морао ићи да види шта није у реду. И тако су обично завршавали. А Хера обично опасне експерименте изводи после дванаест и пет јер се тада затвара хемијски институт где она студира. Видимо да је Леандер умро како су обично завршавали сви Букури. Шта је са Хером? Хера после немогућности разликовања садашњице и будућности одлази брату у Праг. Постојање паралелне стварности проистекле из снова онемогућава њено постојање у стварности. Двострука стварност приказана је инверзијом. Хера у братовљевом комшилуку упознаје младог поручника Јана Кобалу, који се брије сабљом сапуњајући се кићанком. То нас наводи на помисао о сабљашу са Леандрове стране и могућности њиховог повезивања. Повезивање је могуће само ако се изврши инверзија. Приликом извршавања инверзије доћи ће и до размене смрти ван временског плана. У љубавном троуглу између брата, сестре и Јана Кобале, Јан Кобала је само посредник у споју Хере и Леандра. Персонализовани приповедач открива право решење загонетке: „Хера није извршила самоубиство него је убијена. У наступу љубоморе или неком другом наступу убио ју је поручник Јан Кобала. Одрубљену Херину главу Јан је чувао три дана... тек трећег дана увече Херина глава је крикнула страшним, дубоким и као мушким гласом”. Дошло је до размене смрти, односно инверзије смрти. Леандер је допливао до Хере таласима времена и сјединили су се у смрти.

Инверзија као синтаксичка фигура

Инверзија је „термин из античке књижевности за обртање уобичајеног реда реченица или речи да би се истакла она реченица или реч коју

писац жели посебно да подвуче. Инверзија је била нарочито омиљена у доба барока када се често претварала у чисто украсну фигуру... Инверзија је типична за језик лирске поезије који је обично израз узбуђеног духовног стања и снажне емоционалности.”⁹

Инверзија представља поступак премештања језичке јединице из положаја који јој је предодредила граматичко-семантичка структура у нови положај који је граматички исправан. Она се најчешће своди на поремећај обичног распореда синтаксичких јединица унутар синтагме или реченице. Инверзија се остварује у различитим варијантама:

1. промена места двеју суседних речи:

- а) Нпр. објекатске синтагме у којима објекат претходи глаголу.
Тада се посебно истиче садржај обележен објектом:
...није чак ни *пошребу* осећао да слуша свирку... (16. стр.)
...није чак ни осећао *пошребу* да слуша свирку...
- б) Затим промена места прилога и глагола:
Као у сну довршавао је зидање... (92. стр.)
Довршавао је зидање *као у сну*...
- в) Промена места придева и именица:
Сада устаје језик на језик и у такво последње време *рајно* ми хоћемо да градимо. (41. стр.)
Сада устаје језик на језик и у такво последње *рајно* време ми хоћемо да градимо.
Премештањем придева у позицију иза именице долази до изражаја особина изречена придевом.
- г) Замена предлошког израза или конструкције с предлогом и именице увек је стилистички обележена у односу на ону са граматички уобичајеним положајем предлога.
Нисам ја главосеча узалуд, забаве или користи ради... (43. стр.)
Нисам ја главосеча узалуд, *ради* забаве или користи...

2. граматичко преокретање реда главне и зависне реченице, које поред стилског ефекта има и семантичко обележје:

- Ко какву кају има*, оном и поздравља. (56. стр.)
Ако је њисцима њесма даиша као казна, проза је помиловање. (35. стр.)
Као да нишшиа није чуо, Леандер је поставио питање. (81. стр.)

Парадокс

У античкој Грчкој у већини случајева одређење парадокса огледа се у појави неочекиваних и двосмислених израза. Теодор¹⁰ их назива нечу-

⁹ Речник књижевних термина, Нолит, Београд 1985.

¹⁰ Теодор из Бизанта, аутор с краја 5. века којег наводи Платон у *Федру*. Његово дело *Беседничка вештина* имало је велик утицај на развој и тумачење беседништва. (Аристотел, *Реторика*, Независна издања, Београд 1987, стр. 245).

веним изразима. Он каже да се такви изрази не подударају са оним што се очекује и слични су измени смисла у шалама. Исти ефекат постиже се и шалама заснованим на премештању слова у речима, јер нас и то доводи у забуну. Слично се може поступити и у стиховима, јер песник не каже оно што слушалац очекује. Теодор даје и пример:

Иђаше на ногама озеблине имајућ.

Слушалац је очекивао да ће песник рећи „сандале”. Реторичари су парадокс одређивали као фигуру и то фигуру мисли, дефинишући га као „неочекиван обрт, привидно противуречје, проширење појма додавањем другог њему супротног појма.”¹¹ Парадокс се одређује као „тврдња која се опире уобичајеном начину мишљења или површинској логици, али у скривеној бити он је логичан, што се схваћа након објашњења.”¹²

Док су реторичари парадокс сврставали у стилске фигуре, барок је у парадоксу пронашао и поступак за грађење дела. Осим на семантичко-синтаксичком плану парадокс се огледа и у значењском склопу дела. Барок разбија сувише уочљиву правилност, хармонију и логичност античке и ренесансне књижевности и уводи комбинације поремећених односа. „Читаоца треба зачудити.” Поступак је искоришћен при карактерисању ликова, изградњи фабуле.

И сам барок могао би се окарактерисати као парадокс. У самој основи барока стоји опирање довршености дела. „Пошто је непријатељ сваког постојаног облика, његов дух нагони да себе увек превазилази и да растаче свој облик када га је измислио да би се окренуо неком другом облику. Сваки облик изискује чврстину и завршеност, а барок се дефинише на основу покрета и непостојаности. Чини се да се самим тим налази пред следећом дилемом: или да се порекне као барок да би се остварио у делу, или да одоли делу да би остао веран самом себи.”¹³ Овај парадокс објашњава каква је и сама барокна уметност.

Зачетак парадокса као поступка имамо у касном реализму код Чехова. Чехов је у позној етапи свог рада прибегавао новелистици. У већини новела наилазимо на скривену анегдотичност. Анегдотске парадоксе наилазимо у причама *Дебели и мршави*, *Чиновникова смрт* и *Туђа*, где се парадокси испољавају у наглим и крајње неочекиваним обртима, као и у променљивим импулсима јунака.

Међутим, авангардна књижевност обезбедила је парадоксалном поступку велик значај у изградњи дела. Парадокс као поступак користио је Кафка у својим делима. Кафкина дела могу се тумачити као производ личних и друштвених супротности. Зато је за њега у првом реду карактеристична фигура парадокса. Његова дела збуњују, при чему се тешко може рећи шта је то што збуњује. Његов свет непрестано изненађује, јер штошта одговара нашем искуству, а ипак је све у исти мах другачије. У

¹¹ Милош Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фигура*, Унирекс, Никшић 1995, стр. 28.

¹² *Исто*.

¹³ Жан Русе, *Књижевности барокног доба у Француској*, Будућност, Нови Сад 1998.

Процесу први парадокс је парадокс изневереног очекивања, који прати Кафкине ликове. У епизоди разговора Јозефа К. са свештеником, он не увиђа шта је истина о његовом процесу и зато излагање свештеника није испунило своју сврху да тумачење морала буде коначно и апсолутно разумевање, јер би такво разумевање омогућило да се прича о сељаку преведе на језик свакодневице Јозефа К. Код Кафке парадокс је уграђен у параболичну структуру дела. Параболе су без кључа. Свака реченица је за тумачење, а као да се опире том тумачењу. То значи да се загонетна парабола не завршава у поуци него у њој долази до изражаја одређен парадокс. Тип овакве параболе не разрешава се у једној мисли, него остаје вишезначан.

Осим Кафке, парадокс као стилски поступак користили су Брехт, Ками и Ман. Брехтова *Мајка Храброст*, драма-историја, говори о битним питањима егзистенције и жели да публику увери у бесмисао рата. Мајка Храброст жртвује децу у рату, разара живот који је сама створила, уништава сопствену породицу како би одржала живот, што представља парадокс. Камијев *Странац* почиње парадоксалном реченицом:

Данас ми је умрла мајка, а можда и јуче.

Камијева техника се заснива на непостојању расплета романа. Затим, избором речи и синтаксом Мерсоовог приповедача намеће се утисак фрагментарности. Па се чини као да се из фрагмената сазнаје целина, што представља парадокс. Такав поступак је користио и Павић у својим делима.

Дело Томаса Мана базира се на парадоксу, *Чаробни бреж* приказује збивање обележено тиме што се ништа не дешава. Радња дела заправо не постоји, збивање се креће у кругу.

Дати општи преглед парадокса као поступка и у неким случајевима као стилске фигуре омогућава да се успостави веза са поступком Милорада Павића у роману *Унушрашња сирана ветра*, и да се што боље увиди веза са светском књижевношћу, као однос према епохи постмодернизма.

Парадокс је и иначе стилистичко средство Павићеве прозе. Не исказује се само као досетка или наративно развијена форма умовања његових јунака, него се на техници парадокса гради целокупан романескни свет.

Ушницј парадокса на композицију романа

Радња романа је подељена на два дела. Повезана је парадоксалним поступком у целину. Парадокс се овде не односи на синтаксичко-семантички план него на значење целокупног текста. Два дела романа стоје у парадоксалној опреци јер се један део дешава у седамнаестом веку и у првој половини осамнаестог, а други део у двадесетом веку. Њихова суштина је у смрти. Парадокс је у томе што се на крају сазнаје која је његова суштина. Оба наративна тока су временски удаљена али се у једној тачки изван временског оквира спајају. Тачка у којој се одиграва спајање

је смрт љубавног пара. Ова тачка је парадоксална. Парадокс утиче на ток радње јер условљава спајање Хере са Леандром. Њих двоје се сједињују ван искуственог времена и то у смрти.

Извршена инверзија смрти обезбеђује реализацију пророчанстава. У роману постоје два пророчанства, која се налазе у парадоксалној опреци, јер се оба испуњавају. Функција пророчанства у делу ослања се на фантастичну димензију, која представља прастари поступак у којем је гатање митско-фолклорна форма, што је Павић искористио у свом роману *Последња љубав у Цариграду*. Леандер иде гатару спољашње стране ветра, који му прориче догађаје у далекој будућности, а који је неспособан да види блиску будућност — да ће умрети од сабљаша. Упозорава га да „човека може стићи смрт која иначе припада неком из дубоке прошлости или из далеке будућности”. Ово је основ за инверзију смрти љубавног пара, које дели временска раздаљина. При крају приче о Леандру, он одлази другом гатару „унутрашње стране ветра” Бењамину Коену, који му прориче блиску будућност. Коен му говори да ће умрети „од ватре” и одређује му тачан датум смрти, 22. 4. 1739, притом говорећи да „као што се нечији живот поново оваплоћује у тебе, тако ће се у теби реинкарнирати и оваплотити нечија смрт”. Ове речи поклапају се са исказом претходног гатара. Павић жели да обезбеди размену смрти љубавника и самим тим испуњење оба пророчанства. Хера умире од сабље, што прориче читач „спољашње стране ветра”, а Леандер „од ватре”, „што прориче читач „унутрашње стране ветра”. Леандрова смрт кореспондира са Херином помоћу парадоксалних пророчанстава. Она су „у функцији нарративне копче, повезивања двију судбина, два дијела романа.”¹⁴

Пошто постоје два легитимна пророштва, како примећује Јован Делић,¹⁵ Павић деформише и на свој начин уметнички оспорава, готово пародирајући изворну природу гатања. Могло би се рећи да овај парадокс у себи садржи пародијску природу.

При крају романа парадокс условљава градњу кула. „Рашчуло се по чаршији да је на савској капији предвиђено подизање две нове куле на месту и старих, срушених 1690. г. Израда северне је поверена давно опробаном градитељу Сандаљу Красимирићу.” Јужну кулу ваљало је подићи на мочварном тлу, па је то немогуће остварити, како је сматрао Сандаљ, јер таква градња није рационална. Павић, и сам, не подржава рационалистички принцип; па се Леандров принцип „може метафорички узети за кључни принцип Павићеве поетике.”¹⁶

Леандер гради своју кулу изнутра, што представља парадоксалну опреку према нормалном, рационалистичком принципу градње. Леандрова кула продира иза облака. Све заслуге су припале Сандаљевој кули и његовом „швајцарском принципу”, а не даровитијем Леандру и „византијски”. Ово је Павићев начин којим он жели да читаоце и тумаче прилич-

¹⁴ Јован Делић, *Љубавници размењују смрт*, Књижевност, Београд 1992, књ. 1—2, стр. 153.

¹⁵ *Исто*, стр. 153.

¹⁶ *Исто*, стр. 155.

но експлицитно упути на кључне елементе своје поетике. Парадоксална је и чињеница да је Шишман Гак, најкомпетентнији критичар грађевинарства, хвалио Леандрову кулу потајно, а јавно упућивао хвале Сандаљу. Шишман Гак саветује Леандру да после достигнућа савршенства престане с градњом. Леандер је достигао савршенство, а парадокс је у томе што су све похвале припале Сандаљу.

У женској причи Хера се са Леандром први пут сусреће у преводу грчке поеме на часовима француског у кући Симоновић. Ти часови су јако необични и парадоксални јер јој породица плаћа за подучавање двоје деце, а на часу је само једно. Хера је упала у опасну игру с породицом Симоновић и не може да разликује сан од јаве. Њен живот све више личи на сан. У њеном свакодневном животу преовладава само будуће време. Болест језика доводи се у везу са могућношћу да она „све време спава и не може никако из сна да се пробије на јаву”. Снови су стање у којима се будуће време остварује. Једини лек против ове болести је да се пробуди „у својој смрти ако је будна или у свом животу, у својој јави ако спава”. Парадоксалне могућности представљају игру с временом и омогућавају Хери да прихвати стање какво јесте и могућност да породици саопшти да јој је Леандер коначно допливао. Она као да се налази у зачараном кругу и не може из њега изаћи. Невина дечија питања о Леандру постају најозбиљнија путем парадокса и одређују Херину судбину и њено спајање с Леандром (међусобно су удаљени скоро два века).

У посети Италији, где је била са братом, Хера је видела плакат за представу *Љубав и смрт Хере и Леандра*. Никако не може да сазна где се та представа одиграва и да ли се одиграва. Парадокс је у томе што она, у ствари, учествује у тој представи, а није ни свесна тога и зато је не може гледати.

У братовљевом комшилуку упознаје Јана Кобалу са којим има авантуру. Међутим, у љубавној авантури брат замењује Херу. Пошто је била преварена, брат је уверен да је Хера због тога изазвала експлозију и убила се. Њега мучи друга ствар: због кога се она убила? Да ли због њега или због младог поручника?!? Није ни свестан шта се његовој сестри десило. Загонетка је решена парадоксом. Решење загонетке састоји се у следећем: Манасији одговор може пружити једино Алфред Вјежбицки, који је имао исту дубину очију као и Хера. У парадоксалној ситуацији где супружници Вјежбицки размењују исказе за ручком, Манасија препознаје одгонетку: „Мислим, љубави, да је то био подмукао и лош поступак.”

Лажно решење загонетке — да се Хера убила због њега, а не због Јана Кобале — одводи га у смрт. Загонетка је погрешно одгонетнута јер је Херу убио млади поручник сабљом јој одрубивши главу. Ситуација је парадоксална и утиче да се радња преусмери, а овај неспоразум има за последицу Манасијину смрт. Обрт је на крају када се сазнаје да је породица Вјежбицки читала цитате Јана Потоцког са прибора за јело. Домаћини су праснули у смех када је Манасија обичну шалу разумео као судбински знак. Смех је унизио и учинио гротескним Манасијин поступак. Привидна загонетност случаја је решена, видимо да Хера размењује

смрт са Леандром и на тај начин се сједињује с њим. Сада читаоци могу да „склопе све коцкице” и препознају љубавну причу у поднаслову.

Парадокс као синтаксичка фигура

Парадокс је „повезивање таквих појмова који у бити противрече једни другима у сувислој реченици.”¹⁷

Парадокс припада фигурама супротности — што је условно одређено. Зато га је врло тешко разликовати од оксиморона, где је супротност најизраженија. Али они се разликују првенствено по језичкој структури, којом се изражава супротност. За оксиморон је то, по правилу, синтагматска структура, за парадокс реченична структура. Парадокс је фигура која је остварива једино на реченичном нивоу. Немогуће је парадокс остварити на нивоу јединица нижег ранга.

Парадокс може бити изражен у форми просте и у форми сложене реченице. Без обзира како је изражен, парадокс, односно позиција која омогућава парадоксалну вредност језичке јединице, увек се налази на крају реченице. Ако је у питању форма просте (или проширене) реченице, парадокс може бити и нека синтагма која је неочекивана и наоко бесмислена у односу на смисао претходног дела реченице. Ако је у питању сложена реченица, онда се другом реченицом износи оно што је у супротности са садржајем претходне реченице. Парадоксалност је у томе што се у првом делу реченице најмање може очекивати оно што иза ње следи, оно што представља крај реченице. Овај парадокс реченицу чини наоко бесмисленом, али је он, у ствари, увек логичан, што се схвата после објашњења. Нпр.

Мир се добија, *а рат* још ниједан нико није добио. (41. стр.)

Ето, време није рођено *али ће умреџи*. (104. стр.)

...Хера као да се служила неким другим језиком, другачијим од језика њених савременика, *мада је њо био исти језик*. (28. стр.)

А баш о једној таквој љубави говори ова прича, *или, боље рећи њен крај*. (59. стр.)

Стражара је запрепастило оно што је видео *или џачније оно што није видео...* (46. стр.)

Врло је лако одредити парадокс на нивоу сложене реченице; међутим, када је у питању проста, тешко је направити разлику између оксиморона и парадокса. „Темељна разлика је у типу синтаксичке везе између оксиморонског и парадоксичног дијела са претходним дијелом реченице. Оксиморонски дио увијек ступа у синтагматску везу са неком другом лексемом у саставу просте реченице, а парадоксички дио искључује синтагматску везу: он увијек ступа у реченичну везу са преосталим дијелом реченице, попут реченичног детерминатора односи се на цио преостатак реченице. Парадоксички се дио на синтаксичком плану понаша

¹⁷ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1985.

као реченични прилог, као реченични детерминатор. Зато је на структурном плану и најјаснија диференцијација парадокса и оксиморона, док је она на семантичком плану готово занемарљива (ако је уопште у појединим примерима и има) јер и једна и друга фигура почивају на компатибилности привидно инкомпатибилних јединица, на хармонији противуречја. Стога се парадокс и може дефинисати као реченични оксиморон.”¹⁸

Нпр.

Брзина оденута у *лењоси*, то је био његов циљ. (17. стр.)
...колико смо у животу одлежали! *Чишавау вечности!* (72. стр.)

И парадокс и оксиморон почивају на вези привидно искључујућих појмова. У основи ових фигура је нека врста супротности или противречности.

Закључак

„Унутрашња страна ветра” је вишезначно и комплексно дело. Тешко је открити до краја све видове, значења и наговештаје који се у њему налазе. Као и свако Павићево дело, тешко га је коментарисати јер оно коментарише само себе. Одлучивши се за неконвенционални наративни поступак Павић је изазвао и неповољне критике. Лако се може погрешити при оцењивању Павићевог стилског поступка. Обиље бизарности, мноштво необичних сусрета и маштовитих слика само су у функцији што боље илустрације Павићевих способности укрштања различитих принципа, традиције и широко разумевање богате културне баштине.

Предраг Палавестра¹⁹ је говорио да те бизарности, парадокси и хаотичне бесмислице имају задатак да опсене ум, заваре свест и олабаве пажњу. Парадокси су уморили Павићев стил, изморили синтаксу и до краја исцрпели фантастични дискурс, који је пресељавањем доведен до ивице засићења. Међутим, довољно је рећи:

„Лепој причи није потребан леп језик. Леп језик и лепе речи потребне су само лошим причама. Добре приче саме налазе своје речи и свој језик и добро се сналазе у свим језицима.”²⁰

¹⁸ Милош Ковачевић, *Стилистика и граматишка стилских фигура*, Унирекс, Никшић 1995, стр. 30.

¹⁹ Предраг Палавестра, *Павићеви романи ојсене и ѡрерушавања*, Књижевност, Београд 1988, књ. 11, стр. 1748.

²⁰ Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Просвета, Београд 1983, стр. 2833.

Dragana Cukić

INVERSION AND PARADOX AS STYLISTIC PROCEDURES
IN MILORAD PAVIĆ'S *UNUTRAŠNJA STRANA VETRA*

S u m m a r y

Unutrašnja Strana Vetra (The Inner Side of Wind) is a polysemous and complex work. It is difficult to discover completely all the aspects, meanings and hints present in it. Like any Pavić's work, it is difficult to comment, because it comments itself. Opting for the unconventional narrative procedure, Pavić provoked some unfavourable criticisms, too. It is easy to make a mistake when evaluating Pavić's stylistic procedure. Abundance of bizarreness, numerous unusual encounters and imaginative pictures only have the function to illustrate better Pavić's capabilities to merge different principles, tradition and a broad understanding of the rich cultural heritage.

Predrag Palavestra said that the bizarreness, paradoxes and chaotic nonsense had the task to beguile the mind, cheat consciousness and distract attention. Paradoxes tired Pavić's style, tired the syntax and completely drew up the fantastic discourse which was brought to the brink of saturation by over-salting. However, it is enough to say:

„A nice story does not need a nice language. A nice language and nice words are necessary only for the bad stories. Good stories find their words and their language themselves and do well in all languages”.