

OSOBENOSTI PIRANDELOVE KONCEPCIJE
INCIDENTNOSTI
(na primjeru pripovijetke *Voz je zazviždao*)

PECULIARITIES OF PIRANDELLO'S CONCEPT OF INCIDENCE
(on the example of short story *The Train has Whistled*)

ABSTRACT Main issue of this essay will be the incidence as one of the substantial issues of every narrative universe, since it is exactly what Yuri Lotman considered the basic distinctive sign of literary discourse. Forasmuch as this is a term which in a broad range of narratological issues is being brought by Russian semiotician Yuri Lotman, his conception of incidence will serve us as a reference point in the analysis of selected short story, in which we compared it to measure specificity, terminology inconsistencies, as well as innovativities that Pirandello's prose creation, in addition to those innovativities already achieved in his plays, has left a legacy to the Italian, and the world belletristic. The direction in which the Pirandello's narrative model can be analyzed is largely bounded by his theoretical thought reported in the essay *On Humor (L'umorismo)*, which is why it can be possible to comparatively monitor similarities and differences between Lotman's extremely scientific approach to narrative issues, and Pirandello's fruitful attempts to show to the critical mass of the XX century all narrative lineaments, philosophical and ideological background, narrative procedures, as well as the linguistic and stylistic mechanisms that marked his previous creation.

Key words: Pirandello, Yuri Lotman, incidence, naratology, short story model, pirandelism.

APSTRAKT U ovom radu bavićemo se pitanjem incidentnosti kao jednim od suštinskih pitanja svakog dijegetičkog univerzuma, budući da je baš ona nosilac onoga što Jurij Lotman smatra osnovnim distinktivnim obilježjem diskursa sa književnoumjetničkim predznakom. Pošto je riječ o terminu koji u široki spektar naratološke problematike uvodi upravo ruski semiotičar Jurij Lotman, njegova koncepcija incidentnosti poslužiće nam kao referentna tačka u analizi odabrane pripovijetke, prilikom čega ćemo u odnosu na nju odmjeravati specifičnosti, terminološka nepodudaranja, kao i novine koje je Pirandellovo prozno stvaralaštvo, pored onog upečatljivog dramskog, ostavilo u nasljeđe kako italijanskoj, tako i svjetskoj beletrističkoj riječi. Smjer u kom se Pirandellov pripovjedni model može analizirati u velikoj je mjeri omeđen i njegovom teorijskom mišlju, iznesenoj u eseju *Humorizam*, zbog čega je i moguće komparativno pratiti sličnosti i razlike između Lotmanovog, krajnje naučnog pristupa narativnoj problematici, i Pirandellovog uspjelog pokušaja da tadašnjoj kritičkoj svijesti predoči osobenosti, filozofsko-ideološku pozadinu, narativne postupke, kao i stilske mehanizme koji su obilježili njegovo dotadašnje stvaralaštvo.

Ključne riječi: Pirandelo, Jurij Lotman, incidentnost, naratologija, pripovjedni model, pirandelizam.

Gnoseološki relativizam kao ključno dijegetičko modelativno načelo

Esej *Humorizam (L'umorismo)*, objavljen 1908. godine, objedinio je na sistematičan i jasan način sva ona kompoziciona i tematska čvorišta koja snažno prožimaju Pirandelovo stvaralaštvo, posebno ono romaneskno, koje je postalo i *sine qua non* njegovog cjelokupnog korpusa pripovijetki, koji se u odnosu na romaneskni može posmatrati kao neka vrsta mikromodela. Značajan zbog toga što nepobitno dokazuje čestu žanrovsku hibridnost, isprepletenost ravni makro i mikroplana, ovaj esej ekstrahovao je i repetitivnost motiva koji su se i u Pirandelovom dramskom stvaralaštvu, pa čak i u poeziji, pokazali kao stabilne koordinate njegovog umjetničkog djelovanja. Međutim, koliko god te koordinate u umjetničkom smislu bile fiksirane, narativna egzistencija njegovih likova u pogledu saznajnih, epistemoloških potencijala kojima autor snabdijeva svoj pripovjedni univerzum, nikada nije do kraja ogoljena, već uvijek iznova, gotovo ciklično, podliježe procesu relativizacije. Nije riječ o jednom takvom, izolovanom narativnom primjeru, već o konstanti njegovog stvaralaštva, još uočljivijoj u kraćoj narativnoj formi, kakva je pripovijetka, u ovom slučaju jedna od odabranih iz II toma djela *Pripovijetke za godinu dana, Voz je zazviždao*. Pitanje privida, relativnosti istine i mogućnosti njene spoznaje, autor vješto integriše u prološki okvir teksta kroz auktorijalnu narativnu paradigmu, koja će se na epiloškoj granici dopunski semiotizovati, budući da tokom čitanja teksta, recipijent postepeno uviđa da je auktorijalni pripovjedač sa početka teksta zapravo vješto prikriveni pripovjedač u prvom licu. Na ovaj način, kanal kroz koji nam se predočava narativna zbilja, postaje prvostepeni, modelativni indikator izobličene stvarnosti.

Bulaznio je. Početak moždane groznice, rekli su ljekari; i ponavljale sve kolege s posla, vraćajući se po dvoje, troje iz sanatorijuma, gdje su ga posjećivali. Činilo se da im je bilo posebno uživanje da naučnim izrazima, koje tek što su čuli od ljekara, saopštavaju pokojem zadocnjelom kolegi koga bi usput sreli: Frenezija! Encefalitis! Zapaljenje membrane! Moždana groznica! (Pirandelo, 2011: 157)

Kao što primjećujemo, radnja nam je, *in medias res*, predočena kroz opazajni vidokrug naizgled auktorijalnog pripovjedača, dok se frazeološka tačka gledišta kao prizma kroz koju se prelama vijest o bolesti još neimenovanog protagoniste, aktivira kroz više kanala, sa spošljašnje tačke gledišta, dijagnozom ljekara i njegovih kolega sa posla. Ovo izjednačavanje laičkog i strogo naučnog otvara prostor za ironijski otklon, i dodatno relativizuje pitanje istine, naravno, u onom smislu imanentne logike književnoumjetničkog teksta. Verbalne jedinice postaju na ovaj način frazeološki markirane, i skreću pažnju na neopodnost regresivnog izvlačenja dopunske informacije.

Pripovjedna instanca nam kroz svega dva pasusa kojima se otvara prološki dijegetički nivo, plasira dvije potpuno različite informacije, tvrdnju o „bolesti“ protagoniste, markiranu stručnom potvrdom ljekara, i opovrgavanje ljekarskog nalaza iz laičke perspektive, čime se bez sumnje povećava entropija

cjelokupnog sistema. Ono što bi Jurij Lotman nazvao nesižejnim, a ruski formalisti oneobičavanjem stvarnosti, ogleda se u sintagmi kojom se signalizira kraj prvog pasusa: *njegovo najprirodnije stanje*. Dakle, pripovjedač trostruko relativizuje istinu, ne govoreći o onome što je prirodno, već onome što je *najprirodnije* moguće stanje, ne bilo koga, već baš *tog* junaka. U odnosu na Lotmanovu koncepciju incidentnog, junaka koji izlazi iz svog klasifikacionog polja, prelazeći granicu, odnosno Bahtinov prag, Belukin lik se izgrađuje polazeći ne toliko od strogo isticanja okvira njegovog klasifikacionog polja, već od gnoseološkog relativizma kao ključnog vezivnog tkiva svijeta kome on pripada.

Sižejni okvir tako, kao prvostepena modelativna podloga, nema više izrazitu normativnu funkciju, u odnosu na koju bismo mogli odmjeravati kasniju Belukinu pobunu, već i on sam, kao i cjelokupni svijet koji nam je predodčen, postaje relativno čvrst i stabilan. Ključna odlika ovog saznanog relativizma je u njegovoj stalnoj transformaciji u privide sigurnosti, zbog čega nam se uvijek čini da smo nadomak istini. Zbog toga je i samo klasifikaciono polje u kome junak ostvaruje svoju egzistenciju predstavljeno kao nehomogena struktura, iz čijih okvira Beluka, s jedne strane, izlazi bez ikakve, kako nam se u početku naglašava, svjesne namjere, a čiju opravdanost, s druge strane, konstantno osporava naratorska instanca.

Već u ovako prikazanom, uvodnom dijelu pripovijetke, Lotmanov pojam sižejnosti poprima dublje odlike, ne u onom modelativnom smislu koji nesporno stoji kao referentna tačka u odnosu na koju se konstruiše fiktivna stvarnost, već u pogledu strogo definisanih granica klasifikacionog polja, pri čemu ono jeste podvrgnuto automatizmu i sebi svojstvenoj konvencionalnosti, dok njegovi okviri podliježu preispitivanju, stalnoj neizvjesnosti, i najpribližnije, gnoseološkom relativizmu.

Dezintegracija narativnog tkiva u raskolu između života i forme

Pitanje incidentnosti, odnosno *događajnosti*, po mišljenju Jurija Lotmana vezano je prvenstveno za odstupanje od norme i očekivanog ishoda fabularnog toka. Na taj način, *događaj* postaje sve ono što se kosi sa normama određene nesižejne, klasifikacione strukture, s tim što, naravno, treba voditi računa o tome u odnosu na šta se ta norma odmjerava, šta ona kao pojam podrazumijeva, da li je ista za sve likove, kao i o tome da li tu normu likovi sobom uspostavljaju. Prekoračenje mjere, kršenje propisanih pravila, odnosno prelazak iz sižejnog u semantičko antipolje, može, kako tvrdi Lotman, biti uzrokovano kako spoljašnjim, tako i unutrašnjim faktorima, te je samim tim motivacioni mehanizam koji junake podstiče na djelanje u određenom smjeru isuviše složen i raznolik da bi se mogao razmatrati u strogo profilisanim okvirima. Za razliku od saznanog relativizma, ključnog konstruktivnog principa na kome počivaju sve sižejne strukture svijeta Pirandelovih junaka, pitanje prelaska granice kod njega se značajno sužava u pogledu poriva koji navode junake da počine ono što Lotman naziva incidentom, a ova razlika se sa motivacionog preslikava posebno

na semantički plan teksta, što rezultira i terminološkim nepodudaranjem u ključnim pitanjima narativne egzistencije likova.

Za Pirandela stvarnost predstavlja vječiti i nerješivi sukob između *života i forme*, pa izvor događaja za njegove junake više nije opcija rezervirana za povlašćene nosioce nesižejnih elemenata teksta, već nužnost koja se nameće različitim ideološkim ishodima tog kontrasta. Život je neprekidno proticanje, duboko i autentično kretanje, koje svoju autentičnost gubi kulturološko – sociološkim ograničenjima, jer, kako tvrdi Pirandelo, svako od nas prinuđen je da se njima prilagođava, i da u zavisnosti od svoje uloge u društvu, uvijek nosi određenu *masku*. Ta maska nije ništa drugo do jedan suštinski pojavni oblik *forme*. Dakle, za Pirandela ne postoji izvorna, autentična životna snaga, istina i identitet u svom čistom obliku, već je svako od nas osuđen na stalnu borbu za oslobađanje od forme, iako je taj raskol nemoguće savladati. U terminološkom smislu, incidentnost za Pirandela postaje dvostruko kodirana, izražena u kontrastu između njenih verbalnih i ideoloških sadržalaca-*života i forme*, prilikom čega su oba ova elementa neizostavni činioци svih nosećih narativnih funkcija.

Forma je onaj egzistencijalni kalup koji determiniše klasifikaciono polje, dok život postaje slobodno bitisanje van te forme, nedostižno prelaskom granice, ali je i taj pokušaj dostizanja potpune slobode i autentičnosti kod Pirandela ekvivalentan incidentnoj informativnosti. Robovanje formi nije ništa drugo do robovanje društvenim konvencijama koje vremenom dovode ili do mehaničkog utapanja u monotonost svakodnevice, ili do pobune koja se kod Pirandelovih likova dešava na *nesvjesnom* planu. Upravo je to ključna odlika spacijalno – temporalne, psihološke, kao i ideološke koncepcije Pirandelovog shvatanja događajnosti, jer njegovi likovi djeluju kao incidentni, čine prestupe svojstvene takvim likovima, ali je njihova pobuna uvijek indukovana spolja.

Tako i Beluka, koga auktorijalni pripovjedač opisuje kao pokornog, marljivog i strpljivog čovjeka, postaje nosilac entropijskih sila u okviru forme kojoj pripada, a ona je dvostruko određena jednoličnim poslom knjigovođe koji godinama obavlja iste kancelarijske poslove, i porodičnim životom koji se sastoji u brizi o tri slijepice žene: supruzi, tašti i taštinoj majci. Autor ne bira slučajno ovaj groteskni prizor kojim se ukida emocionalna distanca kako bi se, po Bergsonu, otvorio prostor za komično. Jedna bolesna žena u kući o kojoj treba voditi računa donekle bi mogla izazvati sažaljenje, ali tri žene od kojih je pritom svaka slijepica, grade isuviše konvencionalnu i izobličenu sliku, ključnu za aktiviranje komičnih, pa i u kontekstualnoj orijentaciji, groteskkih elemenata.

Narativna zbilja je u ovoj pripovijetki organizovana tako da nam se najveći broj informacija plasira kroz vizuelno – auditivne kanale junaka, pri čemu stvarnost spoznata čulima postaje ili izvor komičnog, ili početak dezintegracije postojanosti forme, koja se očituje i u posebnoj narativnoj organizaciji. Tako Beluka odlučuje da se nakon dugog niza godina mirnog i pokornog ponašanja pobuni, bez ikakve prethodne manifestacije o svjesnom planiranju toga čina, što se vidi i u načinu na koji saznajemo pozadinu njegove pobune.

Pošto ih maske savladaju, Pirandelovi likovi postaju utvare, apstraktna bića kod kojih je svijest o tome da su zatočeni u formu uvedena u minus postupak, pa se u skladu sa tim i njihova pobuna ne javlja na svjesnom planu, već podstaknuta nečim iz spoljašnjeg svijeta, pod uslovom da je to nešto, pa makar bila i sasvim uobičajena pojava poput zvižduka voza, po svom intenzitetu okidač za početak preispitivanja vlastitog identiteta. Ovo lucidno osvješćivanje dolazi sa auditivnog plana, čime se skreće pažnja na dotadašnju izolovanost junaka iz svijeta kome pripada, usljed prevelikog tereta koji sa sobom donose društvene, porodične, i šire, kulturne konvencije.

Belukino incidentno ponašanje može se posmatrati, međutim, kroz dvostruku prizmu. Isprva, on je incidentan, čak i bolestan u očima kolega, šefa i ljekara samo zbog toga što je prekršio normu koju je godinama poštovao, i što je kao razlog svog promijenjenog ponašanja naveo nešto u čemu se sa tačke gledišta ostalih likova ne može nazreti apsolutno ništa što bi i na mikroplanu imalo revolucionarno važnu težinu. Međutim, ta se tačka gledišta ne poklapa sa tačkom gledišta pripovjedača koji, kao da i sam nosi neku vrstu maske na samom početku pripovijetke, otkriva svoj identitet baš u trenutku kada, nakon prelamanja slike o Belukinom stanju kroz opažajne mehanizme ostalih junaka, predočava tačku gledišta koja se podudara sa autorovom. Narator uz pojam incidenta koristi pridjev *najobičniji*, što bi se, ukoliko bismo to izuzeli iz konteksta Pirandelove poetike, moglo posmatrati kao pleonastična upotreba jezika u svrhu izvlačenja dopunske semantičke vrijednosti. Ta semantička valenca je ovdje, svakako, u prvom planu, ali nema mjesta preispitivanju eventualne pleonastične konotacije. U ovom segmentu teksta narator već otkriva svoj identitet, i mi shvatamo da je riječ o Belukinom prijatelju, o nekome ko je očevdac, a ne neko ko samo stoji na marginama prikazanog svijeta, kako je autor želio da to izgleda na prološkoj granici teksta. Kao takav, on za nas postaje pouzdani pripovjedač čiji je glas dominantan, za razliku od Belukinog, koji se prenosi u dijaloškoj formi, ali preko posrednika. Tako se tačka gledišta glavnog junaka gubi, usklađena i sa rastakanjem njegove identitetske stabilnosti, zahvaljujući čemu raskol između forme koja taj identitet uobličava, i života koji poput zvižduka voza samo žurno i neuhvatljivo prolazi pokraj junaka, dezintegriše i relativizuje i samu naraciju.

Narativno tkivo tako nije više ono koherentno, u kome nam je uvijek jasno ko je pripovjedač, ko nam predočava pravu sliku narativne zbilje, a ko s namjerom pomjera gnoseološku prizmu kako bi tu istu stvarnost izobličio, jer je to jedini njen mogući oblik iz perspektive junaka koji, u stalnom raskolu između života i forme, nije u stanju da govori o sebi. Zbog toga i način na koji se, sa spoljašnje tačke gledišta govori o njemu, mora pratiti polivalentnost njegovog identitetskog rastrojstva. A kada se ono uzme u obzir, onda je razumljiva i sintagma *najobičniji incident*, kao pokazatelj da je, u odnosu na nepodnošljive uslove u kojima je Beluka godinama prije životario nego što je istinski živio, apsolutno svaki podsticaj iz spoljašnjeg svijeta mjerodavan, dovoljno jak i

opravdan da u bilo kom trenutku pokrene želju oslobađanjem od otuđenosti do koje neminovno dovodi postojanje *forme*.

Napuštanje semantičkog antipolja: povratak u formu

Prelazak u semantičko antipolje, po Lotmanu, može imati dvojak ishod: ili će junak do kraja svoje narativne egzistencije ostati u tom polju i razgrađivati kodove klasifikacionog polja koje je napustio, ili će se, pod uticajem nekog dopunskog mehanizma, vratiti u prvobitno polje. Kod Pirandelovih junaka, aktiviranje tog mehanizma zavisi od toga u kojoj su mjeri junaci uspjeli da u semantičkom antipolju pronađu elemente neophodne za formiranje makar prividno stabilne slike njihovog identiteta.

Za razliku od Lotmanove koncepcije incidentnosti koja je neophodan činilac narativnog teksta i koja odvaja uobičajenu od imanentne književne logike, Pirandelovi junaci postaju incidentni posredstvom potpuno *prirodnog* toka stvari, u želji da se oslobode forme. Ta forma nema ulogu uvođenja reda u ustrojstvo određenog univerzuma kao što to ima klasifikaciono polje, već ona sama sadrži određenu količinu entropijskih sila koje, u trenutku aktiviranja, dovode do pokušaja prevazilaženja njenih strogih granica. Međutim, Pirandelovi junaci, bez obzira na vrijeme provedeno u semantičkom antipolju, uvijek i neminovno shvataju da život bez forme znači smrt, što se najbolje vidi u romanesknom Pirandelovom stvaralaštvu, u kome je pionir *Pokojni Matija Paskal*, ali i u dramskom tekstu *Šest lica traže pisca*. Život bez forme bio bi potpuno haotičan, nesaznatljiv sistem, ali je uprkos tome, forma bez traganja za autentičnom vitalnošću života, uvijek privid i apsurd.

Voz za Beluku postaje ona najkrhkija pukotina na fasadi maske/forme u kojoj je zatočen, i praktično jedini izlaz iz učmalosti života koji, tako deformisan spoljašnjim silama, gubi svoj sjaj i punoću. Svijet koji se otvara pred njegovim očima sadrži istu onu predmetnost koju je imao i mnogo godina ranije, ali je razlika u tome što su njegova čula bila spriječena da je na pravi način spoznaju u svim njenim pojavnim oblicima. Voz tako postaje simbol buđenja iz dugogodišnjeg sna, zgusnuti isječak stvarnosti u kojoj koegzistira čitav niz proživljenih, retrospektivnih, i maštom probuđenih, sinhronih vremenskih i prostornih presjeka, osjećanja, želja, kao i opsesija koje se samo pokušajem da se forma savlada i odbaci mogu iskazati.

Upravo je otkriće tog svijeta incidentno za Beluku. Samo njegovo postojanje dovoljno je da junaku pokaže da se i iz pozicije junaka učaurenog u formu, sjećanjem na taj svijet, i maštanjem o svim onim svjetovima koji bi mogli i iz njegove perspektive moraju postojati, može pronaći prividna sigurnost, i makar na neko vrijeme narušiti monolitna putanja apsurdna ljudskog života. Međutim, Beluka, kao i svi Pirandelovi junaci, shvata da se sa apsurdom može boriti, ali da čovjek u takvoj borbi nikada ne odnosi prevagu, pa je stoga neizbježan i njegov povratak u formu, kao rezignirana inercija kojoj je, nakon prelaska u semantičko antipolje, ipak data određena boja i pokretljivost, atipična za samu

formu. O Belukinom povratku u formu ne govori se kao o mogućnosti, već kao o podrazumijevanom i logičnom slijedu stvari. Mehanizam koji junaka vraća u klasifikaciono polje, paradoksalno, isti je onaj koji ga je natjerao da postane incidentan; pa tako forma dobija bivalentnu modelativnu narativnu vrijednost.

Zaključak

U ovom radu pokušali smo da sa različitih aspekata, kako narativne, tako i književno-teorijske problematike, ukažemo na osobnosti Pirandelovog stvaralaštva, fokusirajući se na njegovu koncepciju incidentnosti kao jednog od ključnih naratoloških pojmova. S obzirom na to da je ovaj pojam u svom djelu *Struktura umjetničkog teksta* terminološki utemeljuje ruski semiotičar Jurij Lotman, njegova koncepcija bila je polazna tačka u odnosu na koju smo odmjerali sličnosti i razlike u shvatanju onoga što po Lotmanovom mišljenju predstavlja stožer svakog dijegetičkog univerzuma.

Prostor za upoređivanje značenjske ravni Lotmanove i Pirandelove koncepcije incidentnosti proizlazi iz činjenice da je i Pirandelova poetika teorijski utemeljena u eseju *Humorizam*, i da se sličnosti u shvatanju narativne egzistencije likova, s jasnom terminološkom razlikom, velikim dijelom podudaraju. Pirandelovi junaci pripadaju specifičnom svijetu u kome je klasifikaciono polje omeđeno polivalentnim spoljašnjim ograničenjima, čija funkcija nije izražena u uspostavljanju reda u samom poretku tog svijeta, već je, kao i cjelokupni saznavni vidokrug junaka, relativizovana. Jedina sigurnost koju junaci imaju je ukalupljenost u forme koje su nametnute društvenim konvencijama, a koje, pod maskama posebnih kodova ponašanja, u različitim okolnostima, svoj najjasniji izraz nalaze u maskama. Maske i prividi, nemogućnost spoznaje prave istine, kao i neuhvatljivost autentične vitalnosti života, konstanta su svih Pirandelovih djela, bilo kroz način predstavljanja predmeta, bilo kroz splet međuljudskih odnosa, kakav je slučaj sa pripovijetkom *Voz je zazviždao*. Beluka je tipični Pirandelov junak, u vječitom raskolu između života i forme, odnosno, po Lotmanovoj koncepciji, junak u egzistencijalnoj tenziji između klasifikacionog i semantičkog antipolja, s tim što se parabola njegovog kretanja tom granicom neprobojnom za ostale junake, nameće kao nesvjesna potreba, kao izraz želje za pronalaskom izlaza iz bezbojne učaurenosti u nepodnošljiva ograničenja forme. Nakon što jednom pređe granicu klasifikacionog polja, i iskusi blagodati onog opozitnog polja, junak se po automatizmu vraća u svoj prvobitni položaj. Njegov povratak, međutim, kao i samo kretanje u oba polja, podliježe fiksaciji, iz koje je izlaz moguć samo na planu iracionalnog. Kretanje junaka tako se pomjera sa Lotmanovih prostorno – vremenskih na psihološku ravan, i incidentnost postaje, kao i same maske koje junaci prinudno nose, ništa drugo do jedan od neizbježnih, pojavačkih oblika forme.

L i t e r a t u r a

- Armellini, G., Colombo, A. (1999), *La letteratura italiana*, Bologna: Zanichelli.
- Bergson, A. (1987), *Smijeh*, Zagreb: Znanje.
- Feroni, Đ. (2005), *Istorija italijanske književnosti*, Podgorica: CID.
- Giudice, A., Bruni, G. (1973), *Problemi e scrittori della letteratura italiana*, Torino: Paravia.
- Guglielmino, S., Grosser, H. (1994), *Il sistema letterario*, Milano: Principato.
- Lotman J., (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit
- Panebianco, B., Varani, A.(2000), *Orizzonti*, Bologna: Zanichelli.
- Pirandelo, L. (2011), *Pripovjetke za godinu dana, tom II*, Beograd: Paidea.
- Sartr, Ž. P. (1944), *Iza zatvorenih vrata*, drama u jednom činu, prevela Dragana Cvetković