

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са XVII научног скупа младих филолога Србије, одржаног
22. јуна 2025. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година XVII / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

Уређивачки одбор

Проф. др Милош Ковачевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Драган Бошковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Владимир Поломац, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Никола Бубања, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Јелена Петковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Биљана Влашковић Илић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошки факултет, Београд

Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина

Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет, Универзитет у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина

Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија

Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Проф. др Душан Маринковић, Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Хрватска

Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

Одговорни уредници

Проф. др Маја Анђелковић

Проф. др Мирјана Секулић

Рецензенти

Проф. др Марија Лојаница, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Часлав Николић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Биљана Тешановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Јелена Арсенијевић Митрић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Јасмина Теодоровић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Данијела Јањић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Ана Живковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Милена Нешић Павковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Јована Павићевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Ђорђе Радовановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Светлана Стевановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

др Александра Стевановић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

др Оља Василева, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

др Ана Нићифоровић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Секретар уредништва

Катарина Ђировић

Зборник радова са XVII научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 22. јуна 2025.
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година XVII / Књ. 2

Крагујевац, 2026.

**О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
СА СЕДАМНАЕСТОГ НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ
ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ**

XVII научни скуп Младих филолога Србије одржан је 22. јуна 2025. године у онлајн формату. На XVII научни скуп Младих филолога Србије пријавио се 31 учесник са националних универзитета и института. У највећем броју реферате су пријавили докторанди са Филолошког факултета Универзитета у Београду (укупно 15), затим докторанди са Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу (укупно 12), док је са Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду и Нишу пристигло по 2 пријаве.

Зборник *Савремена проучавања језика и књижевности* проистекао са скупа Младих филолога састоји се из две књиге посвећене истраживањима језика и књижевности. Након рецензирања пристиглих реферата за објављивање у другој књизи зборника проистекло је са књижевно-антрополошких сесија XVII научног скупа Младих филолога Србије прихваћено је 19 научних радова већином категоризованих као оригинални научни рад.

И овај скуп, као и сви пређашњи имао је исту тему: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Радови пристигли на рецензирање и прихваћени за објављивање у зборнику управо показују савременост на више планова. Тематски, већина радова је усмерена на проучавање књижевности 20. века или савремена дела. Пристигли и прихваћени радови показују методолошко богатство претежно модерног усмерења. Радови излазе из оквира тумачења књижевности и залазе у домен истраживања филмова, серија, па и савремених друштвених мрежа. Стога, у радовима се препознају како унутрашњи приступи, али и социолошки, антрополошки, биографски, политички и шири културолошки приступи књижевним и другим делима.

Учесници и њихови реферати били су, као и претходних година, из различитих филолошких научних области: у највећем броју из србистике и англистике, али и из области руске, немачке, италијанске, албанске и хиспанских књижевности.

У име уредништва, честитке ауторима који су показали истраживачку зрелост и чији су радови позитивно оцењени и одобрени за штампу у овом зборнику! Истовремено их позивамо да учествују и на наредним скуповима Младих филолога и покажу напредак у својим истраживањима и научним радовима.

Крагујевац, фебруар 2026.

проф. др Мирјана Секулић

САДРЖАЈ

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА
ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА СЕДАМНАЕСТОГ
НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

Маиа Љ. Петровић

ЕМОЦИЈЕ И БИОГРАФСКИ НАРАТИВ:
АФЕКТИВНО ЧИТАЊЕ ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ *НОБЕЛОВАЦ* / 11

Јана Б. Бошковић

САЛО ИЛИ 120 ДАНА СОДОМЕ
– ПАЗОЛИНИЈЕВ ОГЛЕД ФУКООВЕ ФИЛОЗОФИЈЕ МОЋИ / 25

Невена Р. Миловановић

ПАНОПТИКОН У ИСТОРИЈИ СВЕТА У 10 ½
ПОГЛАВЉА ЏУЛИЈАНА БАРНСА / 35

Стефан С. Павић

ДРАМАТУРГИЈА ОТУЂЕЊА: РАТ У ДРАМАМА *РАТ СВЕТОВА,*
ЖЕНЕ ИЗ ТРОЈЕ И *РАТ И МИР* МАРКА РЕЈВЕНХИЛА / 61

Драгана Н. Рафаиловић

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНА ПРАЗНИНА У РОМАНУ *ПУКОВНИКУ*
НЕМА КО ДА ПИШЕ ГАБРИЈЕЛА ГАРСИЈЕ МАРКЕСА / 59

Наиалија С. Петронијевић

ЖЕЉА И ИДЕОЛОГИЈА: ШЕВЕКОВА ПОТРАГА ЗА СЛОБОДОМ
У РОМАНУ УРСУЛЕ К. ЛЕГВИН *ЧОВЕК ПРАЗНИХ ШАКА* / 75

Павле З. Зељић

ЗЛАТО, ТАМЈАН И ЕГЗИЛ: СОЦИЈАЛНИ ТИП ИНТЕЛЕКТУАЛЦА У
РОМАНИМА *ЂАКОН БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ* ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ
И *ПОРТРЕТ УМЕТНИКА У МЛАДОСТИ* ЏЕЈМСА ЏОЈСА / 89

Милица Р. Миланков

КЈАРОСКУРО, РЕМБРАНТОВСКА СВЕЛОСТ И ИМПРЕСИОНИЗАМ:
ПИКТУРАЛНА ИМАГИНАЦИЈА У РОМАНУ *ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ*
БИО ЧЕТВРТАК: КОШМАР (1908) Г. К. ЧЕСТЕРТОНА / 103

Сандра Р. Тешовић

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ОПОЗИЦИЈЕ СТВАРНО – НЕСТВАРНО У
РОМАНУ *ЧАПАЈЕВ И ПРАЗНИНА* ВИКТОРА ПЕЉЕВИНА / 117

Катиарина С. Лазић

ПАТРИОТИЗАМ У РОМАНУ *РАТ И МИР*
ЛАВА НИКОЛАЈЕВИЧА ТОЛСТОЈА / 129

Милица М. Дамјановић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНА АНАЛИЗА ПЕСМЕ „РЕШЕТКА
ЈЕЗИКА” ПАУЛА ЦЕЛАНА / 145

Елена Д. Павловић

ДНЕВНИК КАО МЕТАТЕКСТ: ВИРЏИНИЈА ВУЛФ И СИЛВИЈА ПЛАТ / 159

Арнела Ш. Лаковић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНЕ ВЕЗЕ ИЗМЕЂУ КИШОВЕ ЛЕГЕНДЕ О
СПАВАЧИМА И КУР'АНСКЕ СУРЕ ПЕЋИНА (ЕЛ-КЕХФ) / 171

Дарка С. Деретић

ТЕКСТУАЛНИ ЛАВИРИНТИ ИТАЛА КАЛВИНА И ГОРАНА
ПЕТРОВИЋА / МОГУЋНОСТИ КОМПАРАТИВНОГ ТУМАЧЕЊА
РОМАНА АКО ЈЕДНЕ ЗИМСКЕ НОЋИ НЕКИ ПУТНИК, ОПСАДА ЦРКВЕ
СВЕТОГ СПАСА И СИТНИЧАРНИЦА „КОД СРЕЂНЕ РУКЕ” / 183

Nikoleta G. Mihajlović

REIMAGINING BEAUTY AND THE BEAST: A COMPARATIVE ANALYSIS
OF VILLENEUVE'S AND BEAUMONT'S NARRATIVES / 201

Теодора Р. Ристиоски

ЉУБАВНА СТРАСТ ИЗМЕЂУ ЖОАШЕНА ДИ БЕЛА И
ЊЕГОВЕ ДРАГЕ У ДЕЛУ ФОСТИНИНЕ ЉУБАВИ, КРОЗ
ПРИЗМУ ЕЛЕМЕНАТА ЉУБАВНОГ ДИСКУРСА / 211

Кристијина Г. Кљајић

ОФЕЛИЈЕ НА ТИКТОКУ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ЖЕНСКЕ
ТУГЕ У ТРЕНДОВИМА НА ДРУШТВЕНИМ МРЕЖАМА
„ТУЖНА ДЕВОЈКА” (SAD GIRL) / 221

Дуња М. Вујовић

МОТИВ ГРАДИТЕЉСКЕ ЖРТВЕ У ПЕСМИ МОСТ ПРЕКО НЕРЕТВЕ
ИЗ ВРЕМЕНА НАРОДНООСЛОБОДИЛАЧКЕ БОРБЕ / 229

Ивана М. Нешовановић

СИМБОЛИКА ПРОЗОРА КАО ЛИМИНАЛНЕ ПРОСТОРНЕ ТАЧКЕ У
РОМАНУ ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЋАНСКОГ / 241

Јелена Н. Весић

ФЕНОМЕН СМРТИ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА
ОПИС СМРТИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 253

Анђела З. Ђукић

ПРИРОДА ЖЕЉЕ И КОНФИГУРАЦИЈА ЉУБАВНОГ ГОВОРА
У КЊИЗИ ЕРОТИКОН РАДА ДРАИЊЦА / 267

Ауторке и аутори

Милица Р. Миланков¹
Институт за књижевност и уметност
Београд
ORCID 0009-0003-8574-8965

КЈАРОСКУРО, РЕМБРАНТОВСКА СВЕЛОСТ И ИМПРЕСИОНИЗАМ: ПИКТУРАЛНА ИМАГИНАЦИЈА У РОМАНУ ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ БИО ЧЕТВРТАК: КОШМАР (1908) Г. К. ЧЕСТЕРТОНА

Настојимо да пружимо интердисциплинарну анализу једне од круцијалних сцена у роману *Човек који је био Четвртак: кошмар* (1908) Г. К. Честертон (1874–1936), у којој долази до изражаја пишчева пиктурална имагинација. Сliku сеновите шуме у Француској писац упризорује посредством алузија најпре на технике и ефекте из домена визуелних уметности, попут рембрантовске светлости, кјароскура и техника импресионистичке уметности. Тумачење симболике и функције ове сцене, осим што обавезује на неминовни интердисциплинарни дијалог с историјом уметности, позива на примену (и својеврсну допу) теорија екфразе пиктуралног модела с наративизованим ефектом и иконичке пројекције. Анализа пишчеве пиктуралне имагинације испољене у слици шуме открива специфичан однос према датим визуелноуметничким техникама и ефектима и разлоге за њихово превредновање. У досадашњим тумачењима је често усмераван фокус ка симболици шуме, нарочито ка узроцима негативне ресемантизације естетике импресионизма, који одражавају Честертонов јединствен доживљај модерног човека и доба. Није, међутим, разматрано превредновање кјароскура и рембрантовског осветљења, иначе бременитих онтолошким потенцијалом, а у роману имплицитно сведених на ниво снагења – што је, према Честертону, једно од главних обележја импресионизма.

Кључне речи: Г. К. Честертон (1874–1936), *Човек који је био Четвртак* (1908), кјароскуро, рембрантовска светлост, импресионизам, интердисциплинарност, пиктуралност, екфраза пиктуралног модела, иконичка пројекција

Пиктурална имагинација Г. К. Честертонa у роману *Човек који је био Четвртак: кошмар*: теоријско-методолошки оквири

У XXI веку можда не делује очекивано посебну пажњу посветити писцу за којег је речено да је велики морални филозоф, али не и „велик књижевни уметник“² (Кенер 1948: 1) и који је чак виђен као антимодерниста³ (Касерио 2000: 73). Тиме би, међутим, била учињена велика неправда према Гилберту Киту Честертону (Gilbert Keith Chesterton, 1874–1936), за којег је Шо изјавио да је „човек колосалног генија“ (нав. према Ворд 1952: xi). Писац који је остварио велик утицај на своју генерацију, али и потоње нараштаје (Лауер 1991: 25), и оставио богату заоставштину у виду романа, приповедака, есеја, биографија, књижевне и уметничке критике, аутобиографије, стихова и цртежа, увек завређује пажњу проучавалаца. Нарочито подстицајан за тумачење је роман *Човек који је био Четвртак: кошмар* (1908). Упркос томе што је аутор сумњао да ће се ово дело чита-

1 milica.milankov00@gmail.com

2 Сви цитати из извора на страном језику дати су у нашем преводу, осим из романа. Служимо се преводом Радослава Петковића из 1987. године.

3 О Честертону и модернизму в.: Касерио 2000: 63–82; Валдбургер 2011.

ти кроз сто година откако је написано (Честертон према Корен 1989: 172), оно се сматра једним од најбољих романа енглескога писца (Финч 1986: 159).

Један аспект романа, али и Честертоновог опуса уопште, који је задобио статус готово општег места у традицији тумачења односи се на пиктуралну имагинацију. Она подразумева најпре „пиктурални квалитет његових описа” (Камартс 1937: 24), визуелни квалитет његовог свеколиког дела (Коутс 1984: 192, 203), даровитост у осликавању пределâ (Корен 1989: 184), те обиље „јаких и необичних” боја у пищевим приповестима (Петковић 1987: 22). Извесно је да је развијању Честертонове пиктуралне поетике допринело пишево похађање двеју (Ворд 1944: 43) уметничких школа у младости, од којих једну, школу Слејд (Slade School of Art), аутор помиње у својој *Аутиобиографији* (1936).⁴ Пријатељи и породица знали су Честертон као ванредног цртача (в. Клеменс 1969: 2, 21, 85) који је непрестано цртао (Бикслер према Ворд 1952: 308). Честертоновом окружењу чинило да се су његови цртежи најбоље што је производио, а познато је да је и он сам у цртежима највише уживао (Ворд 1944: 42). Чак се сматрало да би, да је постао визуелни уметник, остварио исту славу какву је стекао као писац (Ворд 1952: 244). Пишев уметнички дар свакако почива у истанчаном осећају за визуелни квалитет стварности, али неминовно и утиче на његов развој. Манифестација овог брижљиво негованог осећаја почела је да проналази свој пут из Честертонових цртежа у књижевност, постављајући темеље пиктуралној поетици. Како бележи Мејзи Ворд (Maisie Ward), Честертон је научио

да посматра боју, да посматра линију, да описује слике. Али, још важније, сада је могао да створи у машини вртове и заласке сунца и чисту боју, да би дао својим романима и причама пиктуралну вредност (Ворд 1944: 54).

С правом је примећено да је Честертон имао изразит „осећај за неочекивану слику, за физичка светла и нијансе које преображавају објекат или разоткривају његову суштинску необичност” (Коутс 2002: 75), да су његови описи „увек јарки, помало бизарни и крајње симболични”, често „израз стања духа јунака” (Петковић 1987: 22–23), те да нису безначајне дигресије, већ неретко ступају у битне релације с главном радњом и представљају речите амблеме онога што та радња суштински значи (Бојд 1975: 43). Тако су већ рани романи, међу којима је *Човек који је био Чешврџак: кошмар*, пуни значајних „визуелно узбудљивих сцена” (Коутс 2002: 75). Осим почетне слике сумрака и завршног призора свитања (Бојд 1975: 43), пиктуралном природом одликује се и сцена бега кроз сеновиту шуму у Француској. Ова сцена није, међутим, предочена само пиктуралним литерарним језиком, већ и посредством алузија на специфичне уметничке технике, уметнике и епохе. Сliku шуме кроз коју се крећу Сајм и детективи бежећи од групе предвођене Секретаром Врховног анархистичког већа (Понедељком), који ће се такође испоставити детективом, приповедач предочава призивањем техника и ефеката из домена визуелних уметности – између осталог, кјароскура, рембрантовске светлости и импресионистичких техника:

Унутрашњост шуме беше испуњена изломљеним сунчевим зрацима и дрхтавим сенкама. Они су творили неку врсту треперавог вела што је подрхтавао као слика на платну кинематографа. Од ове игре облика сунца и сенке Сајм једва да је видео и оне чврсте прилике што су са њим корачале. Час би нечија глава била обасјана *рембрантџовском светлошћу*, а све друго било у сенци; час би, опет, неко имао снажне и блиставе беле руке, а лице црнца. [...] Да ли је ико ишта? Ова вештичија шума, у којој су

4 Време проведено у Слејду оставило је пресудан траг на Честертоново ликовно и књижевно дело, али и на живот и поимање живота уопште, о чему ће бити речи.

лица људи била час црна, час бела, у којој су се они најпре појављивали у сјају сунца, да би потом нестајали у безобличној ноћи, овај чисти хаос кјароскура (после ведрога дана напољу), чинио се Сајму као савршен симбол света у којем се креће већ трећи дан, света у којем људи скидају браде, наочаре и носеве преображавајући се у неке друге људе. [...] Постоји ли ишта што је друкчије него што се причава? [...] Зар све, напokon, и није тек игра таме и светлости, тачно као у овој суманутој шуми. Све је само блесак, блесак увек непредвидљив и увек заборављен. Тако је у срцу шуме попрскане сунцем Габријел Сајм открио оно што су открили многи модерни сликари. Открио је оно што модерни свештеници назива импресионизмом, што је друго име за коначни скептицизам који у свету не може пронаћи никакво уточиште. (Честертон 1987: 150–151)⁵

Мада је овој сцени, једној од „визуелно најистакнутијих” у роману (Валдбургер 2011: 51), посвећено много пажње у бројним досадашњим тумачењима, постоје могућности за уочавање до сада неистичаних импликација пишчевог односа према датим ликовним техникама и ефектима, односно њихове ресемантизације и функције у роману, као и непопуњени теоријски оквири у које је могуће поставити ову епизоду.

Честертонов слојевити опис шуме може се посматрати из бар две (међусобно сличне) теоријске перспективе. Писац се приклања пиктуралности, описује наведени призор из стварности као да је слика. Поступак предочавања делава спољашње стварности као слика теоријски је образложио Ханс Лунд (Hans Lund) и назвао га иконичком пројекцијом (Лунд према Сторшког 2018).⁶ Иконичка пројекција обухвата како посматрани део стварности тако и начине на које се он описује – на (с)ликовни приступ стварности упућују „маркери” попут терминологије карактеристичне за описивање уметничких дела, перцепције типичне за сликара или естетске дистанце према описаној сцени, остварене, на пример, увођењем физичких оквира око призора (Лунд према Сторшког 2018). Вишеструки маркери присутни су у роману *Човек који је био Четвртиак: кошмар*. Упадљива је експликација термина *кјароскуро* и *рембраншовска свешлост*. Шума и људи у њој предочени су посредством ликовних елемената попут црне и беле боје, светлости и сенке, што упућује на сликарску перцепцију. Напослетку, шума

5 Сви цитати из српског превода романа биће дати према наведеном издању, а у загради иза цитата ће стајати само број стране. Курзиви у наводима из романа су наши.

The inside of the wood was full of shattered sunlight and shaken shadows. They made a sort of shuddering veil, almost recalling the dizziness of a cinematograph. Even the solid figures walking with him Syme could hardly see for the patterns of sun and shade that danced upon them. Now a man's head was lit as with a light of Rembrandt, leaving all else obliterated; now again he had strong and staring white hands with the face of a negro. [...] Was anyone anything? This wood of witchery, in which men's faces turned black and white by turns, in which their figures first swelled into sunlight and then faded into formless night, this mere chaos of chiaroscuro (after the clear daylight outside), seemed to Syme a perfect symbol of the world in which he had been moving for three days, this world where men took off their beards and their spectacles and their noses, and turned into other people. [...] Was there anything that was apart from what it seemed? [...] Was not everything, after all, like this bewildering woodland, this dance of dark and light? Everything only a glimpse, the glimpse always unforeseen, and always forgotten. For Gabriel Syme had found in the heart of that sun-splashed wood what many modern painters had found there. He had found the thing which the modern people call Impressionism, which is another name for that final scepticism which can find no floor to the universe. (Честертон 1996: 112–113)

Сви цитати из романа у оригиналу биће дати према наведеном издању, а у загради иза цитата ће стајати број стране.

6 Референца се односи на поглавље из књиге које је у штампаном издању нумерисано (109–129). Дигитализовано издање, којим се служимо, није нумерисано (<https://books.openedition.org/ledizioni/9755>).

је упризорена као омеђени део стварности – њене границе су назначене најпре физичким оквиром, али и положајем унутар композиције романа и променама у перцепцији Габријела Сајма.

Уколико (с)ликовни приступ стварности почива на (у)општ(ен)им референцама на уметничку праксу, како је овде случај, Лундовој теорији се приближава теорија екфразе пиктуралног/визуелног модела с наративизованим ефектом, коју је формулисала Тамар Јакоби (Tamar Jacoby) (Јакоби 1995: 599–649).⁷ Ова теорија заснива се на ширем одређењу екфразе као „крвн[ог] пој[ма] који обухвата различите облике превођења визуелног објекта у речи” (Јакоби 1995: 600 – наш курзив). Један такав облик обухвата репрезентацију дела стварности који наличи на визуелно уметничко дело⁸ и подразумева алузију на „пиктурални модел, заједнички именилац, генерализовану визуелну слику”, насталу на основу многобројних конкретних визуелних узорака једне врсте (Јакоби 1995: 601–603).⁹ Иако се у Честертоновом тексту читалац не сусреће с поменом специфичног Рембрантовог остварења, дела каквог мајстора кјароскура или конкретног импресионистичког платна, он је у стању да замисли призоре посредоване визуелним моделима, који почивају на апстраховању својстава заједничких многим појединачним уметничким делима.¹⁰ Сваки читалац који је видео бар неко Рембрантово остварење, дело мајстора кјароскура и импресионистичку слику – може да замисли шуму из романа.

Што је мање партикуларна визуелна слика, то је очитије да она служи као подршка партикуларизованом наративу и „то је богатије њен допирнос наративности” (Јакоби 1995: 632). Генерализована алузија често¹¹ одбацује свој изворни дескриптивни смисао и задобија наративну маневарску способност у служби „динамике заплета и(ли) тачке гледишта” – визуелни уметак „динамизује шири оквир” у који је смештен, био он заплет или перспектива (Јакоби 1995: 633–634). Чврсто уткан у наративну структуру, модел може да антиципира и(ли) дестабилизује заплет, као и да проблематизује и динамизује перспективу (Јакоби 1995: 633, 635). Инвокација модела је неретко дата кроз перспективу фикционалних

7 Сродност између теорија признаје и сама Јакоби (Јакоби 1995: 608). Ауторка је у више наврата писала о појму визуелног модела, али се ми за ову прилику служимо најпре закључцима изнетим у студији из 1995. године. Користимо извор на енглеском језику, али овде упућујемо и на српски превод (Јакоби 2009: 61–102).

8 У теорији Џејмса Хеферна екфраза је ограничена на „вербал[у] репрезентациј[у] визуелне репрезентације”, па би сцена из романа могла бити сагледана кроз призму пиктуралности, језичког генерисања ефеката налик сликарским, не и вербалног подражавања самих слика (в. Хефернан 1993: 3).

9 Само један аспект теорије Тамар Јакоби односи се на репрезентацију стварности. У другим случајевима, теоретичарка анализира и вербалну репрезентацију уметничких дела, али опет не тачно одређених дела која познаје историја уметности, већ модела, схемa насталих на основу апстраховања „добро познатих чинилаца, приказаних на безбројним уметничким делима” исте врсте (Јакоби 2004: 83; уп. Јакоби 1995: 640 и даље).

10 Ваља нагласити да Честертон не алуира на визуелне моделе у ужем смислу, о којима најпре пише Јакоби, већ најпре на технике и ефекте. Међутим, и дате технике и ефекти, као и (у)опште(не) теме и топови на којима се најчешће заснивају модели у ужем смислу, потичу стриктно из визуелних уметности, те постају оно што јесу тек када су манифест(ова)ни, када се примене и остваре у уметничком делу. Стога, по нама, сцене упризорене посредством одређених техника и ефеката имају по себи потенцијал да буду основ за визуелне моделе.

11 Теоретичарка своје идеје илуструје примерима из поетике данске списатељице Карен Бликсен (Karen Blixen), познате под псеудонимом Исак Динесен (Isak Dinesen) (1885–1962). Стога излажемо само неке од главних теоријских импликација, применљиве (и) на Честертонов роман.

посматрача,¹² који своју стварност поимају у уметничким координатама (Јакоби 1995: 635). Пиктурални модели на којима почива слика шуме у Честертоновом роману предочени су из перспективе Габријела Сајма (на шта упућује, између осталог, доживљени говор) и недвосмислено динамизују шири наративни оквир у који су интегрисани.

У случају екфразе (па и екфразе визуелног модела), третиране као врсте цитата, „вербални оквир апсолутно контролише пренети визуелни уметак”, тако да долази до ре(кон)текстуализације ликовног предлошка (Јакоби 2004: 70–71). У Честертоновом роману долази до функционалне ресемантизације историјскоуметничких чињеница. Како би се сагледао правац ресемантизације, а тиме и функција пиктуралних модела, односно иконичке пројекције, неопходно је у обзир узети поетичке одлике романа, које одсликавају целокупну поезику раног романеског стваралаштва Г. К. Честертонa.

Традиција тумачења Честертоновог раног романа већ је, ослањајући се на исказе из пишчеве *Ауџобиографије*, уложила достатне напоре да објасни ауторов специфичан, посве негативан однос према импресионизму као скептицизму, и ми ћемо свакако указати на закључке тих анализа. Оно чему до сада није посвећена пажња, а што ћемо тежити да расветлимо, јесу последице које превредновање импресионизма има по поимање Рембрантове уметности и технике кјароскура, коју је у сликарство на велика врата увео Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci), а која је свој нарочит процват доживела у бароку. Кјароскуро и рембрантовско осветљење, иначе бременити онтолошким потенцијалом, у роману су имплицитно сведени на ниво снарења – што је, према Честертону, једно од главних обележја импресионизма.

Импресионизам као илустрација скептицизма

Генезу идеје да Сајм у сеновитој шуми открива „оно што модерни свет назива импресионизмом, што је друго име за коначни скептицизам”, треба пратити од Честертонове постхумно објављене *Ауџобиографије* (1936). Пишући критички о младалачким данима проведеним у уметничкој школи Слејд, аутор наводи да је у то доба владала „врло негативна и чак нихилистичка филозофија”, која је „бацила сенку” и на његов ум (Честертон 1954: 86), а да су у уметности доминирали школа импресионизма и императив праћења Вислеровог (James McNeill Whistler) рада (Честертон 1954: 87). Импресионизам за Честертонa представља двоструку одредницу, која се односи како на уметничку школу тако и на механизам филозофског и моралног мишљења. Стога његов однос према импресионизму обухвата, с једне стране, начин на који је посматрао визуелно, а с друге, моралне и филозофске ставове против којих се борио (Коутс 1984: 199):

[С]матрам да је постојао духовни значај у импресионизму, у повезаности с овим добом као добом скептицизма. Хоћу да кажем да је он [импресионизам] илустровао скептицизам у смислу субјективизма. [...] Какве год биле предности овога [импресионистичког принципа стварања и мишљења] као уметничке методе, очигледно постоји нешто изразито субјективно и скептично у вези с њим као методом мишљења. Природно је погодан за развој метафизичке идеје да ствари постоје само онакве каквим их перципирамо, или да не постоје уопште. Филозофија импресионизма је нужно блиска филозофији илузије. И ова атмосфера је знала да допринесе, колико

12 О случајевима у којима је екфраза посредована кроз визуелну перцепцију јунака в. и: Јакоби 2004: 69–87.

год то посредно било, извесном расположењу нестварности и стерилне изолације које је завладало у мени; а мислим и у многим другима. (Честертон 1954: 87–88)

О импресионизму Честертон пише и у студији о Блејку (William Blake) (1910): Импресионизам је скептицизам. Он значи веровати у сопствене тренутне утиске по цену својих трајнијих и неоспорних генерализација. Он поставља оно што се примећује изнад онога што се зна. Он значи монструозну јерес да је видети веровати. (Честертон 1910: 137–138)

Дакле, субјективни импулс импресионизма, због којег је проглашен илустрацијом скептицизма, почива у идеји да треба ликовно предочити само оно што око може да перципира и веровати у линију, сенку, боју и друге појединачне чиниоце стварности и техничке елементе пре него у целовиту представу самога објекта. Што је још важније, импресионистички стваралац запажа и представља ефемерне утиске, а не постојане, непроменљиве ентитете. Импресионизам се одиста супротставља некадашњим принципима представљања света, према којима је вредност слике зависила „од степена њене веродостојности у односу на стварност коју приказује”, јер сада „сликар преображава појавну природу која се више не посматра као поредак откривен у процесу Стварања” (Лауре 2014: 14). Сликаство постаје „субјективно искуство” (Лауре 2014: 16) и сликар почиње да се води сопственим чулима и властитим осећањем за стварност, која је тек подстицај за слободно изражавање личног доживљаја природе (Трифуновић 1988: 27). Главни циљ импресионистичког сликара јесте да пренесе лични утисак (Трифуновић 1988: 27). Тежње за испуњењем другог незаобилазног циља – насликати светлост, која је нестална, трепери и мења изглед свега по чему се простире – резултују занемаривањем облика, те се форма у импресионизму „растапа” (Трифуновић 1988: 28–29), границе предмета се „разливају у мешавину боја” и бришу се контуре зарад непосредног ликовног бележења онога што се види (Лауре 2014: 17). Чињеница да је импресионистичком сликару важније да на платно пренесе свој доживљај предмета него да тај предмет подробно опише (Трифуновић 1988: 29) уливала је Честертону страх од солипсизма (Коутс 1984: 199; уп. Честертон 1954: 354). Пишчеви доживљаји солипсизма и импресионизма неразлучиви су – за њега, солипсизам је логична последица уверења да ствари постоје једино онакве каквим их перципирамо (Најт 2004: 96). Писац је стога развио одбојност према томе што импресионизам уништава „имагинацију фиксирајући је за један аспект једног објекта виђеног у једном тренутку, невезаног за ишта друго” (Коутс 1984: 196).

Од фундаменталне је важности истаћи да је Честертон појам импресионизма, изводећи га изван оквира уметности, употребио како би описао проблем који постоји у корену шире културне кризе (Најт 2004: 34). Штавише, пишчев однос према импресионизму и треба сагледати управо у контексту његовог односа према културној кризи света у којем је живео, јер „Честертон је, пре свега, писац културне кризе” (Коутс 1984: 214). Зато ће се Честертонов негативан критички однос према импресионизму као модерној уметности исправно разумети ако се посматра паралелно с ауторовом нетрпељивошћу према идејама модерног света, науке и песимистичке и нихилистичке филозофске мисли. Све су оне, према мишљењу писца, изнишале из света који је окренуо леђа Богу. Писац се занимао за културне, политичке и религијске темеље модерних иновација, а они су лежали у променама из друге половине и с краја 19. века:¹³ попуштање јавног утицаја

13 У науци је истицано да се Честертонова дела написана 1900–1914. године морају читати у контексту идеја које су обележиле последњу деценију 19. века, формативну у ауторовом животу (Најт 2004: 12).

религије, секуларизација, одрицање моралних вредности (Коутс 2002: 8–10). Честертон је, дакле, јасно сагледао религијски корен савремене кризе (Коутс 2002: 23), односно доминацију вере у непознату будућност, која је заменила веру у Бога (Коутс 2002: 10). Веру у непознату будућност и прогрес неговали су материјалисти, еволуционисти, али и британски новохегелијанци – а Честертон се није слагао ни са ким од њих (Коутс 2002: 11 и даље). Критички се односио према вери у апсолутни прогрес, коју су нарочито неговали „натуралисти” онога доба, уверени у то да је промена и побољшање (Лауер 1991: 73). Писац би се сложио с идејом да технолошки напредак не значи нужно побољшање живота; напротив, често га чак и деградира (Лауер 1991: 71). Промислајући научно резонување, нарочито у псеудонаучним формама сцијентизма, еволуционизма, еугенике и материјалистичког детерминизма, Честертон је упућивао критику недуховном добу које угрожава основна људска права (Лауер 1991: 84, 110). Формирао је негативан однос према Шопенхауеру и његовом утицају, као и Ничеу и Вајлду и њиховом одбацавању стабилности било чега у свету (Најт 2004: 30 и даље, 61).

Један од главних проблема модерних идеја лежао је у одрицању физичке стварности индивидуалних објеката, као и у урушавању дистинкција између истине и лажи, чак и идентитета појединца (Коутс 2002: 10–11). Дејство материјалног детерминизма и субјективистичке тежње да се одриче стварност физичког света дефинисали су оновремену културну климу, која је, према Честертону, имала негативне последице по ментално и емоционално здравље (Коутс 1984: 212, 234). Највећу опасност представљао је апсолутни субјективизам, одрицање објективног постојања материјалног света (Коутс 1984: 234). Истоветни проблем, осећао је писац, крио се и у сржи импресионизма, који је за њега представљао „израз крајњег губљења поверења у свет” (Петковић 1987: 19). Зато је његова реакција против импресионизма попримала облик филозофског и моралног противљења губитку дефиниције, утапању једног ентитета у други (Коутс 1984: 191) и зато се противио свакој ондашњој реторици стапања, преклапања и промене (Коутс 2002: 25) – а импресионизам јесте тежио брисању контура, односно „експлозији” и „растакањ[у]” предмета (Лауре 2014: 17–18).

У Слејду, услед дејстава доминантне културно-уметничке климе, млади Честертон се сусрео с кореним преиспитивањем живота и умором од постојања, интензивираним идејом да је идентитет ствари флуидан (Најт 2004: 34). Егзистенцијалне недоумице које је изнедрило ово доба неминовно су утицале на писца, који тада чак није јасно разграничавао сан од јаве услед метафизичке сумње да би све могао бити само сан (Честертон 1954: 88). Касније, из критичке, самосвесне перспективе приповедног аутобиографског „ја”, Честертон је осветлио да је његова лична криза била последица довођења ондашњег скептицизма до крајњих граница (Честертон 1954: 88).

Зато је роман *Човек који је био Четвртиак: кошмар* замишљен као вид обрачуна с некадашњим, 1908. године већ превладаним искуствима из младости. Како писац наводи у чувеној стиховној посвети Е. К. Бентлију (Е. С. Bentley), роман тематизује „облак” који се надвио над умове и душе људи онога доба, када је „[н]аука објавила непостојање и уметност се дивила трулежи”.¹⁴ Последња строфа посвете открива да текст пред читаоцем представља „причу о тим ста-

14 “Science announced nonentity and art admired decay”. Посвета у стиху дата је на првој нумерисаној страници романа. Служимо се већ наведеним издањем на енглеском језику из 1996. године. У српски превод романа у издању Нолита (1987), из којег наводимо остале цитате, није интегрисан превод пишчеве посвете.

рим страховима¹⁵ и сумњама које су их мориле у младости, а према којима сада успостављају критичку дистанцу. Писац је касније, скрећући пажњу и на поднаслов романа, изјавио да је *Човек који је био Четвртиак: кошмар* „кошмар ствари, не онаких какве јесу, већ каквим су се учиниле младом полупесимисти” из последње деценије 19. века (Честертон 1954: 98). Писан у „густој лондонској магли позитивног песимизма и материјализма” (Клипер 1974: 129), роман садржи два плана. С једне стране, он је сведочанство о личној кризи проживљеној у Слејду, реакција на песимизам и солипсизам с краја века и дистанцирано сагледавање старих страхова (Коутс 1984: 214; уп. Бојд 1975: 40, 46–47; Кларк 2006: 52–53). С друге стране, то је и политички роман који упозорава на јавну опасност од интелектуалног nihilизма и анархизма (Коутс 1984: 215; уп. Бојд 1975: 40–41, 47, 50–51). Важну функцију на оба романескна нивоа писац је доделио слици сеновите шуме. Габријел Сајм, из чије је перспективе сцена предочена, одавно се сматра пишчевим алтер-егом (Петковић 1987: 11), сликом самога писца који се борио са злом током боравка у Слејду (Најт 2004: 91). Речју, шума представља симбол импресионистичке субјективности, скептицизма и солипсистичких сумњи и страхова (Бојд 1975: 45; Најт 2004: 97–98; уп. Медкалф 1996: xxxii) – сензације које Сајм у њој доживљава су и одраз и узрок његових егзистенцијалних сумњи.

Рембрантовска светлост и „чисти хаос кјароскура”

Дочарана посредством литерарне транспозиције импресионистичких техника, технике кјароскура и рембрантовске светлости, шума у којој Сајм преиспитује постојаност света може се сматрати централним местом романа чија је једна од главних тема начин на који се перципира околни свет (в. Најт 2004: 94). На први поглед парадоксално, да би посредовао несигурност перцепције коју изазива импресионизам (Најт 2004: 88), Честертон се служи импресионистичким техникама приликом описивања (Петковић 1987: 23), те у текст транспонује сеновите, нејасне атмосферске услове и пролазне утиске (Најт 2004: 94). Сајмова визија импресионизма у шуми сабира све Честертону важне слике тог покрета (Ајзли 2010),¹⁶ односно почива, пре свега, на сенкама и одсјајима. Сliku шуме, изграђену помоћу импресионистичких техника и ефеката, Честертон проткива троструком осудом импресионизма: он даје слику „која има пролазну природу привременог расположења, безобличност хаоса и збрку кошмара” (Ајзли 2010). Како је за писца импресионизам синониман робовању „субјективној уобразиљи људског ума која се завршава у самодеструктивном солипсистичком скептицизму” (Ајзли 2010), Сајмов страх у шуми је страх једног импресионисте да нема стварности, да је све маска (Холис 1970: 57). Постојану материјалну реалност замењује низ непостојаних утисака (Најт 2004: 98). Привременост и променљивост утисака угрожавају постојаност облика ствари – стварност импресионистичког уметничког дела је суштински крхка (Ајзли 2010). Зато и Сајмовим доживљајем шуме доминира осећај „епистемолошке и онтолошке неодређености” (Кестнер 2000: 180). Једном речју, стварност шуме као да се разређује (Валдбургер 2011: 53).¹⁷ Таква шума, онтолошки разређена, на граници с непостојаношћу, Сајму

15 “[A] tale of those old fears”.

16 Чланак је у дигитализованој форми и нумерисан (https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol7/iss1/9).

17 Аутор на којег се позивамо истиче да је шума онтолошки нестабилна јер писац на њу реферира као на уметничко дело упућујући искључиво на (између осталог и кључно, импресионистичке) уметничке технике и ефекте.

се чини као симбол света у којем се „креће већ трећи дан”, у којем се свако пре-ображава у неког другог, непрестано навлачећи и скидајући маске, и који улива јунаку сумњу да је све „тек игра таме и светлости” и „само блесак, блесак увек непредвидљив и увек заборављен”. Сајмови вртоглави и фрагментарни погледи на околне фигуре буде у њему сумње које кулминирају у питањима „Да ли је ико ишта?” и „Постоји ли ишта што је друкчије него што се причињава?”¹⁸ У шуми, слици импресионистичке субјективности, скептицизма и солипсистичких страхова, јунак уместо лица других људи види само маске, љуштуре – променљиве и непостојане колико и сама шума.¹⁹

Зарад уобличења јединствене идеје, отелотворене у слици шуме, користе се како технике импресионистичке уметности, тако и техника кјароскура и рембрантовско осветљење. Тако се Сајму чини да је нечија глава у шуми „обасјана рембрантовском светлошћу”, а да читава шума представља „чисти хаос кјароскура”. Другим речима, писац очито вредносно изједначава импресионистичку технику, кјароскуро и рембрантовско осветљење у корист првога. Не треба посебно истицати да изворна уметност заснована на кјароскуро техници и Рембрантово стваралаштво потичу из сасвим другачије културно-духовне климе него импресионизам, те да их одликује и сасвим другачија природа. Стога се намеће мисао о Честертоновој имплицитној ресемантизацији кјароскуро технике и Рембрантове естетике, чему, колико је нама познато, досадашња тумачења нису посветила посебну пажњу.

Кјароскуро је ликовна техника коју је у уметност на велика врата увео Леонардо да Винчи, а коју су потом усвојили и сопственом изразу прилагодили потоњи сликари, нарочито барокни, попут Каравађа (Michelangelo Merisi da Caravaggio), који је кјароскуро заострио у тенебризам, Рембранта (Rembrandt van Rijn), Веласкеса (Diego Velázquez) и других (Драшкић Вићановић 2019: 133). С правом је речено да је Леонардо по употреби светлости и сенке био „претеча свег потоњег европског сликарства” (Кларк 1995: 116). Посебан значај контраста светлости и сенке лежи у томе што је он, од Леонарда, представљао „средство за изражавање емоционалних стања”, коришћено „с романтичним интензитетом”, не само у служби сликарске науке (Кларк 1995: 116–117). Запажен је и онтолошки потенцијал кјароскура као ликовног принципа који, услед одсуства контура и линија, подразумева обликовање предмета постепеним израћањем из таме у светлост, тако да форма постаје функција светлости (Драшкић Вићановић 2010: 116; 2019: 134–135, 164). Одсуство контура узрокује и специфично ликовно-онтолошко јединство насликаних фигура (Драшкић Вићановић 2010: 118; 2019: 136, 165). Благ прелази између безобличног и формираног постају доступни посматрачевим чулима, што имплицира отварање форме, која опет указује на процес, „бивство-у-делу (*energeia*)” (Драшкић Вићановић 2010: 118–120; 2019: 135–137, 164).

Преплет светлости и сенке, наслеђен од Леонарда, познат је као инхерентна одлика и свеколиког Рембрантовог сликарства, у којем је чак уздигнут на ниво својеврсне тајне (в. Базен 1975: 91). На Рембрантову естетику је посредством уметника из Утрехта утицао Каравађов ефекат светло-тамног, нарочито поступак постављања лика у крупни план и истицања његових карактеристика

18 Ова и друга питања у датом одломку упућују на присуство доживљеног говора.

19 Валдбургер (2011: 52) напомиње да маске у шуми као да нарушавају метафизички идентитет људи око Сајма, али и Сајма самог – сенке функционишу као амблеми Сајмове немогућности да сагледа стварност, будући да га наводе да се пита је ли ико ишта.

„суровошћу бочног осветљења” (Базен 1975: 88). Контрасти светлости и таме на платнима холандског мајстора, међутим, задобили су још „дубљи смисао” (Базен 1975: 88) него утрехтски караваџизам. Рембрантово дело „наслеђује најзубудљивију особину караваџизма – *мешафизички* набој сусрета светлости и сенке”, који је чак оплемењен „прожимањем сенке светлошћу” (Драшкић Вићановић 2019: 166 – наш курзив). Један од кључних чинилаца Рембрантове естетике представља тежња за продубљивањем унутрашњег, душевног живота насликаног (Базен 1975: 88) – његови портрети „садрже кретање душевног живота” (Зимел 1992: 19), његове ликове „потреса тако дубок живот” (Зимел 1992: 23) да упризоре-ни човек делује за реципијента отворено, „до дна је осветљен, разумљиво је и присно биће” (Зимел 1992: 24 – наш курзив), истински човек (Гомбрих 1980: 390) којег као да познајемо. То што о сликаревом мајсторству говори специфично осветљење које постаје *интернализовано* и упућује на најскривеније дубине представљеног лика, додатно потврђује онтолошку моћ Рембрантове технике, осветљења наслеђеног из високе ренесансе. Промисљена употреба светлости и сенке има у Рембрантовом делу нарочиту улогу и у оспољавању светлости старо-заветних и новозаветних фигура, што открива сваки стрпљив поглед на његова платна библијске тематике. Ефекти светлости и сенке у делу овог мајстора никада нису самодостатни – осим што чулно одсликавају комешања душе, служе и појачању драматичности насликаног призора (Гомбрих 1980: 393).

Када се у обзир узму наведене одлике Леонардове и уметности потоњих мајстора кјароскура и Рембрантовог дела, читалац Честертоновог романа не може да се не запита где је писац пронашао простор за њихову ресемантизацију и имплицитно изједначавање с основним претпоставкама импресионистичког сликарства. Одговор би требало тражити на формалном плану – поједине формалне карактеристике барокне уметности далека су и посредна најава импресионистичког сликарства, о којем је било речи. Рекосмо да кјароскуро, који подразумева одсуство контуре, представља једно од средстава којима се отвара форма и ствара особено ликовно-онтолошко јединство. Отворена форма и ликовно јединство, али и доминација сликарског елемента над линеарним и условна нејасност, неке су од основних формалних одлика барокне уметности, у којој Рембрант свакако заузима нарочито место. Барок обезвређује линију као границу форме (Велфлин 1958: 28), приказује ствари „онакв[им] какве се појављују” (Велфлин 1958: 29), предочава их као привид (Велфлин 1958: 29, 30), дочарава утисак кретања (Велфлин 1958: 28, 32, 56), не скрива покрет киста (Велфлин 1958: 36) и појава слике се третира као „призор који пролази” (Велфлин 1958: 128). Тако и Рембрантове слике одликује „вибрирање”, илузорно дејство форме која се не разазнаје у појединостима (Велфлин 1958: 36), линија губи свој дотадашњи значај (Велфлин 1958: 39), форма се више не контурира (Велфлин 1958: 41) и бришу се границе, што директно утиче на смањење јасноће (Зимел 1992: 82). Велфлин истиче да редукција или потпуно одсуство контуре, односно светлост и сенка, у бароку остварују утисак кретања и сталне промене (Велфлин 2000: 31–32).²⁰ Дакле, кјароскуро, али и отварање потеза кичице оку реципијента, који заједно отварају форму, стварају и илузију кретања (Драшкић Вићановић 2019: 167).

Од Леонардових запажања о природи сенке и светлости (Блант 2004: 33) до барокног третмана боје као привида, нечег „лебдеће[г] и вечно узнемирено[г]”

²⁰ Уп.: Драшкић Вићановић 2019: 162–163. Ауторка допуњује Велфлиново становиште и износи идеју о ренесансном пореклу барокног изостављања контуре, односно о кјароскуру као важном симптому барока (Драшкић Вићановић 2019: 163).

(Велфлин 1958: 57), напуштања линије, афирмације условне нејасности (Велфлин 1958: 221) и привилеговања кјароскура, постављани су темељи импресионизма. *Формални* аспекти (изворног и барокног) кјароскура и рембрантовског осветљења налазе се међу далеким фундамента импресионистичке уметности. Честертон, међутим, *мешафизичке* одлике кјароскура и рембрантовске светлости упадљиво превреднује тако што их лишва онтолошке пуноће и доводи у исту раван са непостојаним утисцима карактеристичним за пишчев доживљај импресионизма. Нересемантизовани, кјароскуро и рембрантовска светлост имају онтолошку димензију, снагу да упоставе мост између естетског и ноетског (в. Драшкић Вићановић 2010: 7–8). У роману кјароскуро губи онтолошки потенцијал, светлост више нема обликотворну моћ. То више није техника којом се очулотворују духовност и емоционално стање човека, као што ни рембрантовско осветљење више није у служби сугерисања сложеног унутрашњег живота и стања људске душе. Кјароскуром писац проблематизује онтолошки статус шуме и људи у њој, односно света, каквим га доживљава Сајм, а рембрантовска светлост задобија функцију маске, љуштуре иза које зјапи онтолошка празнина. То не значи да ове ликовне технике у роману не залазе с ону страну естетског – приповедач вели да се „чисти хаос кјароскура” чини Сајму као „симбол света у којем се креће већ трећи дан” и да је импресионизам друго име за скептицизам. Само, с ону страну естетског Сајма не очекује спознаја бића, већ застрашујућа идеја о непостојаности бића – „[с]ве је само блесак”.

Последње снагрење

Уз напор сличан оном код човека „који се у страшном сну упиње да вршиши и хода”,²¹ Сајм изалази из хаоса кјароскура и коначно напушта „последњ[е] и најгор[е] од свих својих снагрења” (151).²² Осликавајући шуму као снагрење, сан на јави, сновику визију, и тиме творећи својеврсни *mise en abyme*, кошмар унутар кошмара (подсећамо да је поднаслов романа *Кошмар*), писац кроз приповедача чини две ствари.

Прво, слику шуме уоквирује, осим физички, на композиционом плану и променом у перцепцији јунака. Чињеница да је слика сеновите шуме уоквирена и да почива на литерарној транспозицији ликовне технике кјароскура, рембрантовске светлости и импресионистичких техника, изнова оправдава њено тумачење у контексту теорије иконичке пројекције и екфразе визуелног модела с наративизованим ефектом. Друго, приповедач сугерише пролазност импресионистичког расположења, које је и сáмо утемељено у осећају пролазности, и нуди излаз из света сумњи. Разрешење заплетене мреже сумњи и страхова симболизује слици шуме контрастирана слика сељака који на сунчаном пропланку делује „скоро као неки алегоријски приказ рада, сликан а фреско на златној подлози” и јемац здравог разума, којем се Сајм коначно враћа (153). Расветљавање механизма којима писац на идејном плану успоставља диференцијацију између слике шуме и представе француског сељака на пропланку захтева засебно истраживање. У овом часу ваља истаћи да сугестија сновикости и пролазности визуелних сензација и сумњи из шуме доказује да приповедач користи екфразе визуелних модела како би динамизовао јунакову перспективу и антиципирао будућа збивања. Сајмово гледиште се по иступању из онтолошки нестабилне шуме мења и он

21 “[I]n an evil dream strains himself to scream and wake” (113).

22 “[T]his last and worst of his fancies” (113).

увиђа објективну реалност овог света, у коју је писац чврсто веровао (Камартс 1937: 53). Јунак напослетку спознаје свет у којем нема трага субјективности и непостојаности, понајмање оног посредованог кјароскуром, рембрантовском свећлошћу и импресионистичким одсуством прецизног цртежа који, такође лишен линија и контура, производи сличан утисак треперавости и кретања.

Литература

- Ајзли 2010: W. L. Isley Jr., *Mental Pictures: Shapes and Colors in the Thought of G. K. Chesterton. Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997–2016*, Vol. 7, Article 9. https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol7/iss1/9. Приступљено: 19. 4. 2025.
- Базен 1975: Ж. Базен, *Барок и рококо*, Београд: Југославија.
- Блант 2004: Е. Блант, *Уметничка теорија у Италији 1450–1600*, прев. А. Милосављевић Аулт, Београд: Клио.
- Бојд 1975: I. Boyd, *The Novels of G. K. Chesterton: A Study in Art and Propaganda*, New York: Harper & Row Publishers Inc., Barnes & Noble Import Division.
- Валдбургер 2011: С. Waldburger, *Chesterton, Modernism, and the Representation of Reality* (A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the award of the degree of Master of Arts), Cape Town: University of Cape Town, Department of English Language and Literature, Faculty of Humanities. <https://open.uct.ac.za/items/44809806-2c9b-4115-952d-8632a680792a>. Приступљено: 19. 4. 2025.
- Велфлин 1958: Х. Велфлин, *Основни појмови из историје уметности: проблем развитка слика у новијој уметности*, прев. М. Ђорђевић, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Велфлин 2000: Х. Велфлин, *Ренесанса и барок: исцртавање о суштини и настанку барокног слика у Италији*, прев. Б. Рајлић, Нови Сад/Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ворд 1944: М. Ward, *Gilbert Keith Chesterton*, London: Sheed & Ward.
- Ворд 1952: М. Ward, *Return to Chesterton*, New York: Sheed & Ward.
- Гомбрих 1980: Е. Х. Гомбрих, *Уметност и њена историја*, прев. Ј. Стакић, Београд: Нолит.
- Драшкић Вићановић 2010: И. Драшкић Вићановић, *Non finito: прилог заснивању естетике неговришеног*, Београд: Чигоја штампа.
- Драшкић Вићановић 2019: И. Драшкић Вићановић, *Завођење ума*, Београд: Досије студио.
- Зимел 1992: *Рембрант: оглед из филозофије уметности*, прев. Д. Гојовић, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јакоби 1995: Т. Yacobi, *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis, Poetics Today*, Vol. 16, No. 4, Duke University Press, 599–649.
- Јакоби 2004: Т. Yacobi, *Fictive Beholders: How Ekphrasis Dramatizes Visual Perception*, in: E. Spolsky (ed.), *Iconotropism: Turning Toward Pictures*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, 69–87.
- Јакоби 2009: Т. Јакоби, *Сликовни модели и приповедна екфраза*, прев. П. Шапоња, *Поља: часопис за књижевност и теорију*, бр. 457, мај/јун, 61–102.
- Камартс 1937: Е. Cammaerts, *The Laughing Prophet: The Seven Virtues and G. K. Chesterton*, London: Methuen & Co. Ltd.
- Касерио 2000: R. L. Caserio, *G. K. Chesterton and the Terrorist God Outside Modernism*, in: L. Haggood, N. L. Paxton (eds.), *Outside Modernism: In Pursuit of the English Novel, 1900–30*, Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London: MacMillan Press Ltd., New York: St. Martin's Press, Llc., Scholarly and Reference Division, 63–82.

- Кенер 1948: Н. Kenner, *Paradox in Chesterton* (Intr. by Н. М. McLuhan), London: Sheed & Ward.
- Кестнер 2000: J. A. Kestner, *The Edwardian Detective, 1901–1915*, Aldershot/Brookfield/Singapore/Sydney: Ashgate.
- Кларк ²1995: К. Кларк, *Леонардо да Винчи*, прев. Љ. Поповић, Београд: Привредне публикације.
- Кларк 2006: S. R. L. Clark, G. K. Chesterton: *Thinking Backward, Looking Forward*, Philadelphia/London: Templeton Foundation Press.
- Клеменс 1969 [1939]: С. Clemens, *Chesterton: As Seen by His Contemporaries* (with Intr. by E. C. Bentley), New York: Haskell House Publishers Ltd.
- Клипер 1974: L. J. Clipper, G. K. Chesterton, New York: Twayne Publishers, Inc.
- Корен 1989: М. Coren, *Gilbert: The Man Who Was G. K. Chesterton*, London: Jonathan Cape.
- Коутс 1984: J. Coates, *Chesterton and The Edwardian Cultural Crisis*, Hull: Hull University Press.
- Коутс 2002: J. Coates, G. K. Chesterton *As Controversialist, Essayist, Novelist, and Critic* (Studies in British Literature, Vol. 66), Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Лауер 1991 [1988]: Q. Lauer S. J., G. K. Chesterton: *Philosopher Without Portfolio*, New York: Fordham University Press.
- Лауре 2014: Д. Лауре, *Историја уметности XX века: кључ за разумевање*, прев. Н. Икодиновић, Београд: Арс Клио, Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине.
- Медкалф 1996: S. Medcalf, Introduction, in: G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday: A Nightmare and Related Pieces* (ed. and Intr. by S. Medcalf), Oxford: Oxford University Press, ix–xxxviii.
- Најт 2004: М. Knight, *Chesterton and Evil*, New York: Fordham University Press.
- Петковић 1987: Р. Петковић, Ред и пустоловина, у: Г. К. Честертон, *Човек који је био Четивр-тиак: кошмар*, прев. Р. Петковић, Београд: Нолит, 7–30.
- Сторског 2018: С. Storskog, Impressionism as Literary Pictorialism: Helena Westermarck, in: С. Storskog, *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880–1900*, 109–129. <https://books.openedition.org/ledizioni/9755>. Приступљено: 26. 4. 2025.
- Трифуновић 1988: Л. Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд: Просвета, Приштина: Јединство.
- Финч 1986: М. Finch, G. K. Chesterton: *A Biography*, New York: Harper & Row, Publishers, Inc.
- Хефернан 1993: J. A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Холис 1970: С. Hollis, *The Mind of Chesterton*, London/Sydney/Toronto: Hollis & Carter.
- Честертон 1910: G. K. Chesterton, *William Blake*, London: Duckworth & Co., New York: E. P. Dutton & Co.
- Честертон 1954 [1936]: *The Autobiography of G. K. Chesterton*, New York: Sheed & Ward.
- Честертон 1987: Г. К. Честертон, *Човек који је био Четивртиак: кошмар*, прев. Р. Петковић, Београд: Нолит.
- Честертон 1996: G. K. Chesterton, *The Man Who Was Thursday: A Nightmare and Related Pieces* (ed. and Intr. by S. Medcalf), Oxford: Oxford University Press.

**CHIAROSCURO, THE LIGHT OF REMBRANDT AND IMPRESSIONISM:
PICTORIAL IMAGINATION IN *THE MAN WHO WAS THURSDAY: A NIGHTMARE*
(1908) BY G. K. CHESTERTON**

Summary

In this paper, we conduct an interdisciplinary analysis of one of the crucial scenes in the novel *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* (1908) by G. K. Chesterton (1874–1936), in which the writer's pictorial imagination is strikingly expressed. The picture of the shadowy wood in France is formed by means of primarily alluding to techniques and effects from the field of visual arts, such as the light of Rembrandt, chiaroscuro and impressionistic techniques. A thorough examination of the symbolism and function of this scene not only entails an interdisciplinary dialogue with art history, but also invites us to apply (and to some extent expand) theories of ekphrasis of a pictorial model with narrativised effect (Tamar Yacobi) and iconic projection (Hans Lund). The analysis of Chesterton's pictorial imagination in this scene reveals a lot about his very specific response to the above-mentioned visual techniques and effects, as well as about the reasons for their resemanticisation. The analyses carried out so far have already pointed out the symbolic aspects of the wood, especially the writer's reasons for the negative resemanticisation of the aesthetics of impressionism, which reflect his unique outlook on the modern day and man. What has not been discussed, however, is the resemanticisation of chiaroscuro and the light of Rembrandt, otherwise pregnant with ontological meaning, but implicitly reduced to the status of fancies in the novel – which is, according to Chesterton, one of the main features of impressionism.

Keywords: Gilbert Keith Chesterton (1874–1936), *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* (1908), chiaroscuro, the light of Rembrandt, impressionism, interdisciplinarity, pictorialism, ekphrasis of a pictorial model, iconic projection

Milica R. Milankov