

Ивана Б. Палибрк¹
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

НЕОБИЧНО ГРАФИЧКИ И НЕВЕРОВАТНО САВРЕМЕНО²

Радам се представља роман *Необично гласно и невероватно близу* аутора Џонатана Сафрана Фора. Специфична форма којом се дело издваја у савременој америчкој књижевности биће предмет квалитативне лингвостилистичке анализе. Форова реализација односа између ликова графички је представљена, што обраду визуелних елемената чини неопходном. Његово карактеристично виђење односа аутор - дело - публика такође изискује додатне напомене, а сама структурна организација одговара приступу датом у раду. Циљ је класификација и опис употребљених поступака с посебним освртом на графолошки ниво. Изведени закључци обухватају одређивање ефеката свих графичких манипулација и њиховог доприноса укупној вредности романа.

Кључне речи: графостилистика, графостилеми, типографија, визуелни ефекти у роману

1. Увод

1.1. Писци од памтивека настоје да слику и звук што верније пренесу писаним симболима. Најбољи примери и најсложенији начини приказују борбу аутора са писаним конвенцијама језика, видљивијим од конвенција говора и устаљеним, пре свега. Инвентивност у проналажењу одговарајуће методе ограничена је унапред одређеним типографским могућностима, строгим правилима правописа и тачно утврђеним скупом интерпункцијских знакова (Palibrk 2014: 276). Међутим, развита дигиталних штампарских технологија савременом писцу пружа приличну дозу слободе, а доминација форме над садржајем није ретка и неочекивана појава. По речима Дејвида Кристала, избор визуелних елемената условљен је стилем и типом личности, чиниоцима који понекад измичу објашњењу (Kristal, 2007: 106). Овде се треба фокусирати на појам избора, јер он у делу никада није случајан, односно у зависности од аутора, правца и епохе, њиме се постиже, више или мање успешно, свесно или не, одређени ефекат. Може се полемисати о томе како и да ли уопште читалац поима и интерпретира постигнуте функције и значења,

1 ivana_palibrk@yahoo.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Динамика структуре српског језика*, број 178014, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије

али графичка иновација не би требало да разумљивост текста доведе у питање. Експлоатација графолошког нивоа у књижевности, нарочито после Гутемберга, постепено је расла. Визуелни елементи у поезији и прози нису тековина модерног периода. Од Лоренса Стерна онеобичења на плану графичког приказа енглеског романа не представљају табу, што не значи да су увек примљена или прихваћена од стране критичара и читалачке публике. Ипак, елементе које овде обрађујемо све чешће налазимо у романима савремених писаца попут Ирвина Велша, Дејва Егерса, Марка Данијелевског и Џонатана Сафрана Фора. Данашњи изучаваоци, лингвисти, књижевни теоретичари, стручњаци области визуелне комуникације, чак и графички дизајнери, који поменуте промене бележе, труде се да дефинишу узроке, попишу технике и сврстају их у одговарајући теоријски оквир, што углавном није лак задатак. Тео Ван Леувен у свом чланку „Нове форме писања, нове визуелне компетенције“ објашњава разлоге неопходности заокрета од приказа специфичних семиотичких модова као што су језик, слике и музика ка интегрисаном мултимодалном приступу и уопште идеји да је у таквом приступу анализа визуелног мање битна од анализе визуелних ресурса какви су композиција, кретање кроз текст и боја, заједнички подручјима следећих семиотичких модула: слика, графика, типографија, модни и индустријски дизајн, архитектура (Van Leuven, 2008: 130). По његовим речима, неопходна је корекција претходних теорија јер се сама визуелна комуникација мења и некада маргинални кодови као што су типографија и боја постају важнији. Нова врста писања интегрише писмо и слику на нове начине замагљујући дистинкцију која се још јуче чинила јасном и очигледном. Језик те нове писмености може бити или вербални или сликовни, али структура је увек изражена визуелно – дијаграматском или визуелном композицијом, употребом боје, типографије и других стилских елемената. Оваква форма ствара нове везе између писања и слике, истовремено кидајући везу између писма и говора, давно уведену алфабетом. Наравно, могуће је имати слике без речи, комбиновати слике и речи, инструментал и стихове, при чему свако средство поруку преноси самостално што је и намера културно „највиших“ форми: одштампаних страна романа, слика у галерији, класичне музике. Али семиотичке форме истакнуте новим „писмом“ разликују се од претходних (Van Leuven, 2008: 132). Регулисање „старог писања“, сматра аутор горенаведеног чланка, постепено се учврстило, учило и контролисало ауторитативно кроз системе образовања, правила издавачких кућа, прилично строге коректорске и словослагачке праксе, итд. Свакако, то нису једини модуси утврђивања ресурса којима се постиже релативни склад и хомогеност семиотичких обичаја (Van Leuven, 2008: 134). Дакле, осим кодификације и традиције, постоје још и „правило стручњака“, „правило најбољег примера/узора“ и технологија, односно скуп фактора који утичу на тип романа о каквом овде говоримо. Седокијерски дати тип зове хибридни (не у жанровском смислу) јер мултимодално подразумева коезистирање слике и

речи на страни књиге, а хибридно комбинацију слике и речи с циљем творења новог садржаја (Sedokijerski 2010: 3).

1.2. У обимној монографији „Стилистика и граматика стилских фигура“ Милош Ковачевић даје детаљни историјат свих стилских украса и дефинише једно од основних оруђа светске књижевности наводећи примере и објашњења појмова неизоставних у нашој анализи. Лингвостилистичко издвајање „књижевног поступка“ као основног предмета истраживања посебно се бави „избором“, основним елементом анализе стила, неретко га у пракси поистовећујући с појмом одступања од уобичајене употребе, односно онеобичавања, како га називају руски формалисти (Ковачевић, 2000: 320). Јединица настала поступком онеобичења, резултат одступања од карактеристичног језичког облика, чини основну јединицу лингвостилистике, односно стилем. Та минимална јединица подразумева структурирану форму и носилац је стилистичке информације, и може настати на било ком језичком нивоу: фонолошком, морфолошком, синтаксичком, семантичком (дакле, и оном који аутор овде не наводи – графолошком). Ковачевић (2000: 322) користи Лотманово „двоструко моделовање“ за опис двоструко кодираног стилема, први пут кодираног по основном структурно-граматичком, а други по стилистичком коду, насталом прерадом основног. Пошто се форма стилема сматра сложенијом у односу на његову варијанту мањег степена, стилем заправо представља питање избора. Тај стилистички избор одређује контекст, што значи да се уметничка вредност варијанте не може анализирати мимо датог контекста. Ковачевић (2000: 323) даље закључује да типологизација стилема са истог нивоа претходно захтева типологизацију контекста за коју још увек нису пронађени егзактни критеријуми. Стога лингвостилистичке анализе изгледају више као запажања него систематична истраживања. С тим у вези, у књизи *Language of Fiction* Дејвид Лоц тврди да је енглеска критика, на пример, посебно неповерљива према формалним анализама, али и да је лингвистика на пољу интерпретације добила слабије резултате јер истраживачи не постављају фундаментална питања о природи књижевног дискурса (Lodž 2005: 55). Ипак, сложићемо се да природа књижевног дискурса обухвата и план писаног језика, а колико су питања његове реализације фундаментална зависиће од приступа. Графостилистика се конкретно бави системом стилема везаних за писани израз језика. Савремени стилисти у оквиру графолошких одступања обрађују приказ стране и употребу размака у романима, неуобичајену организацију слова или речи и интерпункцијске измене, тј. све што је визуелно другачије од очекиваног (Palibrk 2014: 275). Графостилемски поступци нису одређени само у смислу књижевних родова, њихова фреквенција варира и у оквиру саме прозе. Мора се, дакле, имати у виду да ли се ради о лирском роману, роману тока свести или неком другом. Графички маркирани елементи у романима имају више функција, а најзначајније су онеобичавање, говорна карактеризација ликова и стварање комичног ефекта. Што се карактеризације

ликова и комичног ефекта тиче, најпре се мисли на приказ дијалекта, идиолекта или одређеног социјалног слоја, што се најчешће изражава кроз правопис. Остала онеобичења налазимо у домену типографије (тип и величина слова, фонт, изглед стране) и сликовних садржаја, посебно код модерних писаца. Кад се говори о сликовним садржајима мисли се само на оне који са текстом чине целину, односно од њега се не могу одвојити, нпр. одлуком издавача, а да не дође до губитка на плану садржаја и уметничке вредности. Овим су укратко представљене поставке лингвостилистичког приступа.

1.3. Што се књижевне теорије тиче, правци с почетка двадесетог века као дадаизам, футуризам, надреализам и др. прокрчили су пут укидању миметичке концепције уметности и књижевности испитивањем могућности самог медија. Постмодернизам, у који бисмо могли сврстати наш роман, наставио је ове тенденције и развио их до максимума (Lešić 2010: 453) Као што смо приметили на почетку, романописци су одувек испробавали ефекте конвенција којима се води структура романа. Код постмодерниста то је основно правило: ако користиш језик – не можеш да не испитујеш његове ефекте, ако пишеш текст одређеног жанра – не можеш да не провераваш његове конвенције. На кодове они не гледају као на датости него их стално доводе у питање. Форме (зло)употребљавају конвенције које уводе, потом их дестабилизују (Lešić 2010: 458). Дакле, говоримо о различитим системима репрезентовања стварности, што је управо случај у роману „Необично гласно и невероватно близу“. Аутор „Теорије књижевности“ тврди да посмодернистичка поетика инсистира на мешавини наративних техника, неконгруентности делова, стилској неуједначености и брисању граница између симулације и стварности (Lešić, 2010: 459). Посмодернисти поздрављају експанзију свих видова масовне културе до које је дошло „механичким умножавањем артефаката“ уз помоћ фотографије, филма и електронског преношења и Фор у томе није изузетак јер се чини да управо у производима масовне културе налази инспирацију. Оваква дела можда јесу експерименти, али они којима аутор истражује све границе до којих роман као форма може да досегне.

2. О роману

Други роман Џонатана Сафрана Фора „Необично гласно и невероватно близу“ наводи се као пример појачане визуелности у оквиру форме романа, јер писац користи различите графичке, типографске и друге визуелне компоненте да би изразио своје виђење катастрофе уз што мање стилизације. Роман је изазвао бројне контроверзе и био предмет опречних критика: од речи хвале Салмана Руждија, преко уздржаности Џона Апдајка до недвосмислене срџбе Харија Сигла, Роберта Хјуза и других. Џонатана Сафрана Фора 2005. године музеј „Викторија и Алберт“ из Лондона наградио је као писца-илустратора, али могло би се рећи да је у књизи пре уметнички уредник него илустратор (Sedokijerski 2010: 136).

Ово признање свакако је најавило долазак нове врсте писца. Међутим, као што смо претходно напоменули, ову специфичну пишчеву технику многи критичари нису поздравили похвалама већ су графичке новине описали као „трикове смишљене зарад публицитета“, „бесмислене смицалице“, „силогизме из колачића судбине“ и сл.³ Најоштрији били су наводи Роберта Хјуза:

The novel's ramblings and gimmicks are meagre representations of catastrophe and often badly out of key. The end of the book features a stunt – a short flip-book of photographs with a body falling upward to a World Trade Centre tower, as if we could turn back the clock. We can't, of course, but we already knew that. It is fairly offensive to see a novelist co-opt such an indelible image of desperation and death for such a trite purpose. Whimsy and terrorist tragedy do not add up, at least in Mr. Foer's hands. (Sedokijerski 2010: 136)

Како прича обухвата преломне историјске моменте попут бомбардовања Дрездена, напада на Светски трговински центар (СТЦ даље у тексту), накратко и страдања Хиросиме, јасно је зашто се може стећи утисак да је људска коб експлоатисана на недостојан начин од стране пера исувише амбициозног младог уметника. Приказати суштину, односно трауматске доживљаје детета и одраслог кроз различита раздобља светске повести, по мишљењу неких био је превелик залог за тада двадесетогодишњег Американца јеврејског порекла. У интервјуу са Гејбом Хадсоном⁴, на питање шта га је мотивисало да манипулише типографијом на овакав начин, Фор одговара да говори о догађајима „Једанаестог септембра“ подразумева визуелни језик и да је његова једина мотивација била да напише најмоћнију књигу о томе. У наставку пита зашто „уметничке“ књиге припадају свету уметности више него свету књиге. Сматра да је можда погрешно раздвајати „уметнички свет“ од „света књиге“ и да постоји простор у коме се преклапају, где жели да се његови романи налазе. По његовим речима, штета је што људи употребу слика у романима сматрају експерименталном или храбром, јер употребу штампе у сликарству нико не би назвао таквом. Књижевност, наводи даље Фор, претерано заштитнички чува своје границе, више него било која друга уметничка форма. Наводећи пример музичара Џеја Зија који прави најневероватнију комбинацију репа и песме из мјузикла „Ени“, пита се шта би се десило када би и писци били вољни да позајме понешто. Наравно, у табору негативне критике ова изјава далеко је од добре аналогије. Мора се признати, оцене овакве врсте романа после првог или јединог читања тешко да су ласкаве. Структура и ликови много су комплекснији од мишљења које „први утисак“ допушта. Генијалност деветогодишњег протагонисте мами осмехе, али не можете да се не запитате да ли су његова тиха патња, депресија, страх и самоповређивање

3 Доступно на: <<http://www.bookmarksmagazine.com/book-review/extremely-loud-and-incredibly-close/jonathan-safran-foer>> 20. 07. 2014.

4 Доступно на: <<http://www.villagevoice.com/2005-03-22/books/everything-is-interrogated/full/>>. 26. 07. 2014.

у одређеним деловима приче смишљено (или невешто?) дате да измаме сузе. Ни то не би представљало проблем у „горко-слаткој“ мешавини прича о коренима, одрастању и губитку у савременом свету да наизглед немотивисаних или непотребних обрта, промена и алузија нема много. Квантитет, чини се, негативно утиче на квалитет, у овом случају. Још ако томе додате бројне графичке аномалије, није ни чудо што се читалац у првом пролазу кроз текст губи у простору и времену радње, губи нит између јунака романа и што секундарни ликови губе „боју“ и уверљивост. Ипак, тврдити да је „Фор само претенциозни „узимач узорака“ који убацује Зебалда, Борхеса, Калвина, Остера и готово сваког другог аутора, технику и симбол који му допадне шака као да је то исто што и значење“⁵, како то чини Хари Сигел у свом чланку „Невероватно претасићено и необично непоштено“, представља супротну крајност и један крут и престрог приступ. Елитизам, уколико смо склони да описану појаву назовемо тако, није необична пракса у књижевности. У интервјуу са Дебром Соломон⁶ Фор каже да су Холокауст и напад на СТЦ догађаји који захтевају поновно приповедање јер прихваћене верзије њему немају смисла. Објашњава да увек пише пре из потребе да нешто прочита него да нешто напише, те је што се конкретно нашег романа тиче, имао потребу да прочита нешто што није политикализовано и комерцијализовано, нешто без поруке, нешто људско. Тврди да као писац настоји да изрази своје највеће страхове зато што је сâм са њима, као и да не пише зато што жели да људи помисле како је паметан или чак добар писац, већ зато што жели да оконча сопствену усамљеност. Мишљења је да нас књиге, пре свега, чине мање усамљеним показујући нам да је дијалог могућ и на даљину. Соломонова истиче да је Фор пронашао инспирацију у ремек-делима европског модернизма – Кафке, Џојса, Шулца и да је неговао једну визију наизглед неодвојиву од деструктивне, скривене стране историје. Она га је назвала европским писцем који игром случаја пише у Америци. Овде Фор први пут јавно говори о свом трауматичном искуству из детињства – „експлозији“, како га сам назива, а које је главни узрок његовог развоја као писца, нешто што га је обликовало више од родитеља, генетског наслеђа, омиљених књижевника, оно што га је учинило особом. Наиме, Фор је као осмогодишњак на часу хемије присуствовао мањој експлозији, приликом које је био лакше повређен, а потом и хоспитализован због опекотина другог степена у пределу руку и главе. Стање шока и повучености, у потпуности супротно његовом уобичајеном понашању пре овог часа, ЏСФ описује као неку врсту нервног слома који је трајао скоро три године. По речима Соломонове, наслов књиге после ове изјаве постаје много јаснији јер прасак јесте био „необично гласан“ и „невероватно близу“. Дугогодишња новинарка и критичар „Њујорк тајмса“ примећује да је Фор у писању књиге можда

5 Доступно на: <<http://nypress.com/extremely-cloying-incredibly-false/>> 22. 07. 2014. превод И. П.

6 Доступно на: <http://www.nytimes.com/2005/02/27/magazine/27FOER.html?pagewanted=6&_r=2> 22. 07. 2014.

спојио личну са националном трагедијом и да је у простору његове митологизирајуће имагинације учионица његовог детињства постала метафора за губитак и искупљење. У реалности он није могао да спречи експлозију, али је губитак могао да исправи у својој уметности, где трага за начином да поништи прошлост и врати ствари на сигурно место где су се некад налазиле. Објашњавајући одлуку да убаца фотографије у роман, аутор се пита шта данас младост подразумева, јер је приликом насумичног претраживања интернета схватио какве су слике доступне свима: декапитација, царски рез, напад ајкуле или скакање из авиона са неисправном опремом. Деца су подвргнута призорима којима одрасли нису зато што их гротескно више занима и зато што им је омогућен већи приступ. Дакле, тајна фотографске манипулације у роману лежи, између осталог, у Форовом настојању да што верније прикаже „модерно одрастање“. Елемент типографског онеобичавања у вези је са пишчевим поимањем комуникације у међуљудским односима: сваки однос у књизи изграђен је на тишини и одстојању, јер необично гласни и невероватно близу је оно што двоје људи нису једно другом⁷. Овим закључком сумирани су у књизи односи између главних јунака: Оскара и његове мајке, Томаса Млађег (дечаковог оца) и његовог оца, Баке и Томаса Старијег. То су управо тачке у којима се типографија знатно разликује од уобичајене. У њима се огледа немогућност постојања вербалне и емотивне размене, јер „нем“ и „далек“ не састају се ни на једној равни, било да говоримо о физичком или метафоричком – Оскар речима не уме да објасни мајци бол, Томас Млађи је мртав, Томас Старији је мислима заувек заробљен у Дрездену, а у Њујорку је занемео. Сви пишу: дечак својим идолима и дневнику, писање његовог оца огледа се само кроз грешке заокружене црвеним фломастером, деда пише писма сину ког није упознао, са женом „разговара“ путем штурих фраза из бележнице, а она куца своју биографију на машини којој недостаје трака. Можда је зато толико оспоравани завршетак фотографијама човека који лети назад ка торњу само симбол покиданих веза, немоћи и немогућности да се врати време и каже све. У фотографском епилогу крију се уједно и Форова занемелост и страх. Поступак је нешто што би се могло очекивати од деветогодишњака, једноставно дирљиви растанак од споменара и тужно срећан крај потраге за очевом прошлости. Када променимо перспективу, односно из угла одраслог, крај нас суочава са бесмислом речи и слике. Неким критичарима крај је исувише, ако не и смишљено патетичан иако је аутор, изгледа, имао другу визију.

Неоспорно је да су Фора проницање у суштину односа аутор - писано дело - публика и шире виђење визуелне представе романа учинили вештим и успешним у јукстапонирању визуелне уметности и поетског језика (Рouк 2009: 61). Софистицирано схватање међуигре слике и речи, без обзира на критике, чини га једним од најинвентивнијих писаца данашњице.

7 Ibid.

Романом се приказује живот три генерације породице Шел. Протагониста, необично образован и зрео за своје године помало невероватним механизмима покушава да се избори са смрћу оца, настрадалог у нападу на СТИ. Још двоје наратора кроз своје приче пружају увид у део породичне историје (патње) о којој Оскар мало зна. Аутентична болна искуства свих јунака заокружују приповедање о безумљу колективног страдања у деценијама које се описују. Окосницу радње представља тренутак када дечак сасвим случајно у очевој соби налази кључ и парче папира на коме је црвеним фломастером исписана реч *Black*, што како знамо, може значити црна боја или релативно уобичајено презиме Блек. Вођен грижом савести јер на очеве телефонске позиве „најгорег дана“ (доследно га у читавом роману именује тим речима) није одговорио, већ укопан слушао глас са телефонске секретарице а потом заменио апарат и мајци све прећутао, одлучује да реши загонетку кључа и натписа и тиме се макар мало приближи обожаваном и изгубљеном оцу. Ситуација постаје слагалица чији су делови разбацани по читавом Њујорку. Одлука да пронађе одговарајућу браву води га кроз свих пет делова града, у домове особа с презименом Блек. Наравно, као „проналазач, дизајнер и произвођач накита, ентомолог аматер, франкофил, веган, оригамиста, пацифиста, перкусиониста, астроном аматер, компјутерски консултант, археолог аматер, колекционар ретких предмета“, како каже његова ручно израђена визиткарта, свестан је неостваривости подухвата, али то га не спречава да трага и у својој експедицији упознаје ексцентричну групу људи. У крајње идиосинкратичном Оскаровом изразу упознајемо се и са мајком (која, као и бака, у роману нема име), њеним покушајима преживљавања трагедије и бригом о осетљивом и крхком сину, паралисаном изненадном несрећом. Упоредо са његовом нарацијом теку још две: поглавља „Моја осећања“ у виду бакиних писама и „Зашто нисам ту где си ти“ у виду писама деде ког Оскар не познаје јер се у Дрезден вратио још пре синовљевог рођења. Епистоларна форма олакшава промену наратора и перспективе, али и јасно наглашава поенте. Наиме, бакина писма упућена су дечаку и преко њих се упознајемо са њеном улогом у Оскаровом одрастању. Дедина писма упућена су Томасу Млађем и сведоче о томе да се од губитка вољених и онемелости који га прати, заправо, не може побећи. Два одрасла и једно детиње виђење туге вероватно би одисали патетиком и изгледали бљутаво у још једној причи о злу тероризма да Фор није врло спретно прибегао неконвенционалној и неочекиваној манипулацији формом, чиме је постигао својеврсну елеганцију и контролисао слагање мозаика речи и слика које говоре више од речи.

3. Анализа

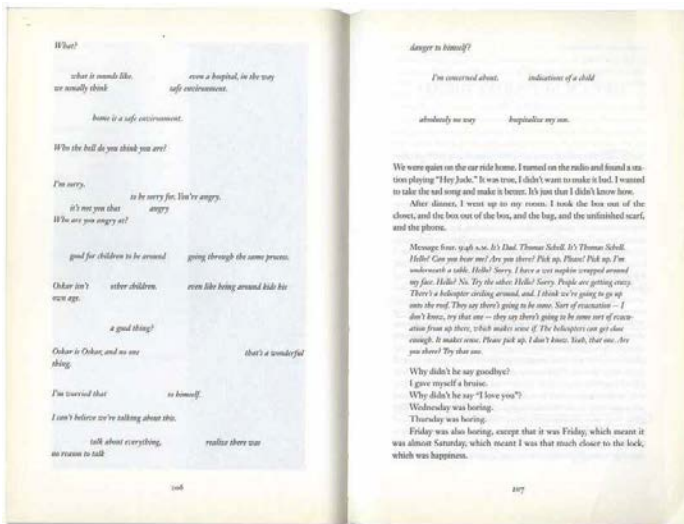
Што се графичких поступака тиче, можемо их поделити у две групе: типографске и сликовне елементе.

3.1. Типографска компонента односи се, пре свега, на приказ текста на страни. Оскарова поглавља, која су уједно и најбројнија, представљају

стандард и постављају норму, док су остала маркирана, односно приказују одступање од дате норме. Карактеришу их уобичајени правопис и интерпункција. Из текста су издвојени новински чланци, писма које шаље познатим научницима, музичарима и другима, њихови одговори, очеве поруке са секретарице, листе. Курзивом су издвојени изрази на француском, мисли и емфазе.

- (1) That made me feel self-conscious. “Excuzes-moi?” I told him. (стр. 2)
- (2) “Jose,” I told him, and inside I was thinking, *What the?* (2)
- (3) And anyway, it’s not like we were *actually* burying him, anyway. (4)

Курзив се још користи у поглављу „СРЕЋА, СРЕЋА“ и њиме је исписана конверзација између Оскарове мајке и његовог терапеута, који се препиру око одлуке да ли дечака треба хоспитализовати због модрица које себи наноси. Оскар прислушкује разговор, али не може да чује све. У вези са тим, јавља се још један типографски поступак – делови разговора распоређени су на страни тако да се прескачу фразе које Оскар не може да чује кроз затворена врата. На овај начин разбија се кохезија, а напор који улажемо при читању једнак је Оскаровим напорима да разуме срж дијалога. Типографска фрагментација обухвата три стране и представља симулацију искуства. Фор овим постиже и један посебан ефекат, а то је да читаоце збуни и узнемири колико и јунака о чијој се судбини одлучује.



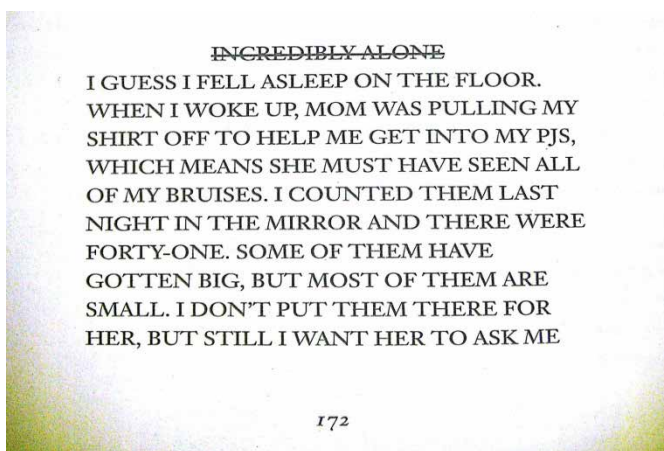
Слика 1, стр. 206

Подебљаним верзалом наводи натписе који су део његовог „изума“ – справе која би детектовала да ли се у амбулантним колима налази неко кога познајете и са кровна слала поруке о имену и стању пацијента (стра-

не 72 и 73). У Оскаровој наративи верзал се појављује још и када покушава да објасни своја осећања (на странама 170, 171 и 172):

(4) ~~MEDIOCRE~~
~~OPTIMISTIC, BUT REALISTIC~~
~~OPTIMISTIC, BUT REALISTIC~~
~~EXTREMELY DEPRESSED~~
~~EXTREMELY DEPRESSED~~
INCREDIBLY ALONE

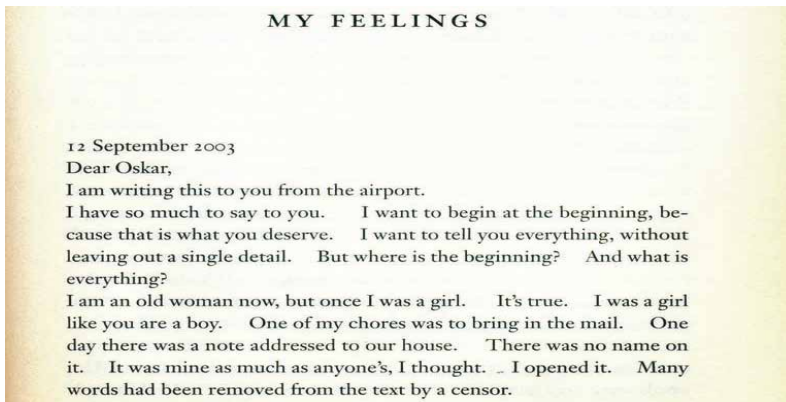
На странама где се поменути тип слова јавља приказана је дечакова свађа са мајком. Горенаведене фразе стоје на крају сваке етапе свађе и сумирају како се он осећа потом. Како је Оскар после напада опседнут терористима, зазире од свих затворених, јавних простора, избегава возње превозом, метро-станице, лифтове, носи искључиво белу одећу, једе непрерађену храну и често размишља о смрти. Свађа почиње његовом изјавом да не жели да буде закопан. Мајчини покушаји да га утешу унапред су осуђени на пропаст јер Оскар жели да је повреди. Оптужује је што „тог дана“ није дошла у школу по њега. Сломљена његовом тугом, она пристаје на причу о маузолеју у ком ће његово тело стајати после смрти. Међутим, тиме битка није завршена јер дечаку заправо смета њено дружење са другим мушкарцем. У тренутку када Мама настоји да му смирено објасни појам суочавања са губитком и компликованост процеса, стиже и последњи ударац: „Да сам могао да бирам, изабрао бих тебе“ (Safran For 2005: 171)⁸. Шокирана и повређена, она тихо излази из собе после чега су његове емоције сабране у изразу: „НЕВЕРОВАТНО САМ“. Поглавље се завршава увученим, издвојеним параграфом у верзалу у коме је објашњено зашто се понео тако и зашто се самоповређује.



Слика 2, стр. 172

8 Превела И. П.

У Бакиним поглављима наилазимо на велике белине после тачака. Наиме, она своја писма унуку куца на машини и овим поступком Форто осликава, тј. визуализује. Такође, таквим се приказом наше читање успорава. С друге стране, теза о писму као имитацији говора нашла је израз у ауторовом избору форме – белине између реченица означавају паузе у говору, јунаково сталожено сабирање мисли и (о)сећања. Верзалом су увек исписане речце „да“ и „не“ јер имају посебно значење: Оскаров деда постаје нем после бомбардовања у Немачкој и на длановима тетовира ове две речи због лакше комуникације са другима. Посебна врста комуникације међу супружницима какву Бака описује огледа се и у једином правописном одступању - речи „нешто“ и „ништа“ написане су великим почетним словом у свим њеним писмима.



Слика 3, стр. 75

Дедина писма су датирана и карактеришу их дуге реченице и одсуство параграфа. Како овај јунак не говори уопште, његов је „говор“ приказан као „ток мисли“. Правописне грешке су намерне и показују да јунак није изворни говорник енглеског језика. У овој нарави мисли се нижу најчешће путем асоцијације, а понекад чине некохерентне целине, тешке за праћење. Ток мисли прекинут је странама на којима се налази по једна фраза или реченица што представља одломке из бележнице која Томасу Старијем помаже у споразумевању. У свом последњем писму, док му мисли лутају од упознавања са унуком и преслушавања последњих синовљевих речи, преко Дрездена и назад до тренутка кад му Оскар саопштава план да ископа очев празан ковчег, Томас Старији више не контролише ни емоције ни наравију - речи се изливају на папиру, хаотично и махнито и текст постаје збијен, а проред се смањује све док стране не постану црне од слова која се преклапају.



Слика 4, стр. 278-284

Странице које илуструју дедину бележницу и помену та типографска манипулација текста и овде служе успоравању ритма. Издвојене, исписане мисли Томаса Старијег повезују приче из прошлости и приказују апсурд његове ситуације. „Разговори“ са особама описаним у писмима дати су у ограниченом контексту, а белине које окружују појединачне редове текста могу представљати осећај усамљености или изолованости његовог немог света. Притом, често су оваквим поступком дате само мисли Томаса Старијег, не и његовог „саговорника“, што наводи на то да читалац сâм домисли или претпостави остатак и изведе своје закључке. Огољена и врло сведена комуникација говори много управо белинама и празним странама.



Слика 5, стр. 19, 112, 264.

3.2. Сликoвни елементи подразумевају фотографије и стрaне обележене фломастером. Фотографије се такође могу поделити у две групе, оне преузете са интернета и оригиналне које су направили Оскар и Томас Старији. На самом почетку књиге, између корица и текста, налазе се три фотографије које заузимају читаве стране: слике браве са кључаоницом, птица у лету и неколико осветљених прозора стамбене зграде. Читалац једино може претпоставити да су важне или да представљају неку врсту наговештаја и антиципирају радњу, јер су дате без објашњења и изван контекста. Тек касније схвата се њихов значај и симболика. Већ смо поменули да је роман подељен на поглавља која пишу Оскар, Бака и

Томас Старији, а ове фотографије још и сликовно дочаравају ту поделу, јер се прва слика доводи у везу са старим Томасом, друга се односи на дечака, а трећа на Баку. Оне су такође у вези са осталим фотографијама које се у роману јављају, али које су дате уоквирене маргинама, насупрот тексту и у вези са њим, дакле као нераскидив део нарације. Пошто чине специфични ауторски поступак те друге фотографије не могу се изоставити при штампању – оне са текстом творе целину. Функција прве три фотографије постаје јасна на самом крају. Попут лајтмотива оне или њихови делови и верзије јављају се даље у делу указујући на значај визуелног. Можемо их интерпретирати као рам, као средство које уоквирује причу (Sedokijerski 2010: 111). Укратко, све фотографије у роману представљају слике уместо речи, слике које стварају комплетну слику и дају идеју о ономе што је писац намеравао да поручи.



Слика 6, између корица и наслова

У оквиру поглавља Томаса Старијег јавља се још пет фотографија на којим видимо браве и кључаонице различитих облика, са кључем или без њега, у зависности од његових сећања. Двострука је симболика браве – како је на почетку рада објашњено, Оскар је у потрази за одговарајућом бравом и друго, што се објашњава у једном Бакином писму, Томас Старији је имао обичај да фотографише све, па чак и браве у стану, због осигурања.



Слика 7, стране 29, 115, 134

Даље, док читате може вам се учинити да су фотографије исте, али само ако заиста обратите пажњу приметите различите оквире, материјале, украсе, положај кључа или његово непостојање, непостојање кључаонице, или кључаоницу изнад кваке, на пример (Sedokijerski 2010: 114). Такође се примећује да се ове фотографије јављају кад Томас

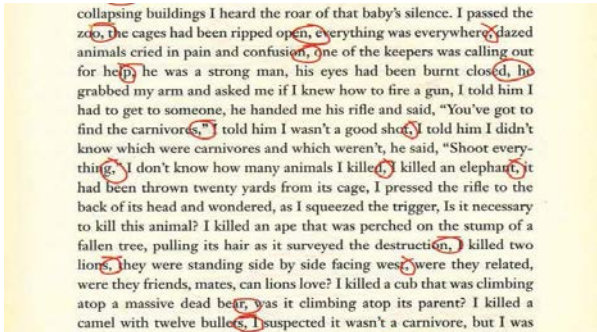
описује своја осећања. Оне украсне браве јављају се у писмима где Томас говори о Ани, својој првој љубави или о Баки, када се у брави налази и кључ. Када приказује бомбардовање Дрездена, брава нема кључаоницу, а упознавање са Оскаром означава фотографија новије браве са кључаоницом. Могло би се схватити да Томас Старији због свог стања занемелости представља закључана врата. Неке особе које описује имају кључ комуникације, а кључаоница као симбол везе са унуком може значити наду (Sedokijerski 2010: 117). Наравно, интерпретација је у потпуности препуштена читаоцу, јер објашњења не постоје.

И у Оскаровим поглављима налазимо фотографије у вези са деловима заплета или другим ликовима. Свакако су најупечатљивије оне из дечаковог споменара „Ствари које су ми се десиле“ који узима и окреће кад не може да заспи. Сlike су приказане без додатних описа, коментара и прекида на петнаест страна (од 53. до 67. стране). Углавном се односе на претходно поменуте ситуације или делове текста на неки начин повезане са причом, мада се поједине опиру датом контексту и објашњењу. Од фотографије стотине кључева која има посебно значење, преко Стивена Хокинга којим је опчињен, Лоренса Оливијеа у извођењу Хамлета, представе у којој учествује у школи, модела папирног авиона које је имао обичај да прави са оцем до снимка особе која са куле СГЦ скаче у смрт. Читалац, или у овом случају гледалац, наводи се на Оскарову претпоставку, сумњу, или чак веровање да та особа може бити Томас и да га син тако последњи пут види. Следи нешто измењен поглед на Централ Парк, а затим зумирана фотографија исте особе, веће резолуције, али и даље мутна, и даље далеко од решења мистерије и краја патње. Остале слике – тенисера, отисака, корњача у парењу, праљуди, француског астронаута – у вези су са интересовањима малог ерудите или анегдотама из романа. Њиховим укључивањем у текст Фор омогућава идентификацију читаоца са јунаком, јер и читалац заједно са Оскаром окреће странице. С друге стране, гледањем конкретног предмета, а не читањем његовог описа, свако интерпретира значење на свој начин. Читалац Оскаровим очима посматра свет у коме живи док покушава да пронађе смисао после догађаја који не може да схвати и чије име никад не изговара. Споменар не представља његов бег од стварности, напротив. „Ствари које су ми се десиле“ не чине фотографско бележење само онога што се Оскару догодило. Он прелиставањем слика преузетих са интернета доживљава и проживљава приказане тренутке као своје. На самом крају, како је напоменуто у уводу, дечак узима споменар и цепа странице са фотографијама човека који пада. Мења им редослед и поново их обрће, тако да изгледа као да човек лети ка небу: „На крају сам пронашао слике тела које лети. Да ли је то Тата? Можда. Ко год да је, неко је. Истргао сам странице из књиге. Променио сам редослед тако да последња буде прва, а прва последња. Кад сам их окренуо, изгледало је као да се човек виноу у небо“ (Safran For 2005: 325)⁹. Овим поступком читалац је приморан да

9 Превела И. П.

буде саучесник – брзим прелиставањем као да враћамо време уназад, и поништавамо трагедију и смрт мушкарца, свесни да је такав подухват неизводљив. Пишчево укључивање читаоца у процес „враћања у живот“ на самом крају је више пута поменута и оспоравана графичка манипулација према којој неки нису били благонаклони. Остале, овде необрађене фотографије приказују објекте са којима се дечак сусреће у својој потрази и више су визуелна помоћ него интегрални део текста, али као и претходно наведене, имају функцију у идентификацији са протагонистом. Чин проживљавања искуства један је од ефеката дате фотографске „игре“ чија је функција све осим забаве. Субјективни доживљај свакако ће се разликовати код сваког читаоца понаособ у зависности од читалачке праксе, културе и очекивања. Ипак, неоспорна је чињеница да вас идеја и решење неће оставити равнодушним.

Други сликовни елемент представљају стране обележене фломастером. Наиме, на почетку Оскар изражава дивљење према оцу и наводи пример његовог обичаја да исправља чланке из „Њујорк тајмса“ где је налазио граматичке или правописне грешке, а понекад и нетачне географске и друге одреднице. За дечака то је значило да је отац паметнији од читаве редакције чувеног дневног листа. Следећи пут преправке се јављају у једном од писама Томаса Старијег, јединог које је сину послао. Фор кроз Оскарове речи с почетка даје кључ нашег декодирања обележених речи. Томас Млађи црвеним фломастером заокружује све омашке и нелогичности.

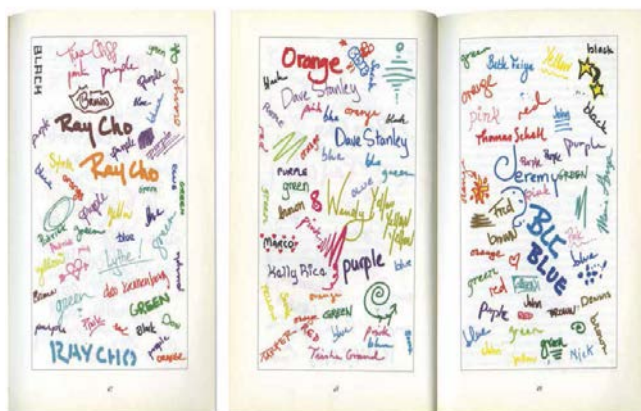


Слика 8, стр. 213

Дакле, не ради се само о грешкама у писању, већ и о његовим сумњама које никада нису отклоњене нити расветљене, те сваки пут, на пример, заокружује фразу „моје дете“. Ми не можемо знати зашто нити којом приликом је Томас Млађи направио црвене ознаке у писму, али поступак више говори о односу, тј. непостојању истог између оца и сина, него о другом.

Нова „визуелна епизода“ одвија се у књижари када Оскар одлази да се распита о типу фломастера употребљеног на папирићу из очеве собе. Продавачица му скреће пажњу на обичај да купци, уколико испробавају

оловку, углавном пишу назив боје том бојом, али зато своја имена пишу у боји оловке коју купују. Показује му блокове са штанда испуњене разнобојним жврљотинама и потписима, што поткрепљује њену теорију. На последњем листу, уколико заиста гледамо, можемо уочити име Томас Шел исписано црвеним фломастером.



Слика 9, стр. 48 и 49

Наравно, дечакова прва помисао је да се ради о његовом оцу, али је збуњен када схвати да папири ту стоје око годину дана и да то не може бити његов потпис. С друге стране, читалац схвата да се ради о Томасу Старијем кога Оскар не познаје нити зна да је у Њујорку. Можемо се питати како је могуће да дечак-свезналица не види разлику у рукопису или да ли су потписи толико слични или зашто отац и син купују баш црвене фломастере. Још већа иронија лежи у томе да тек у том тренутку повезујемо релативно чест Бакин помен до тада имагинарног „подстанара“ са особом која се иза тог имена крије. Како се ток радње даље развија, откривамо једини услов поновног останка Томаса Старијег у њеном стану: Оскар не сме да сазна ко је он заправо. Символика црвеног фломастера није кључна у интерпретацији дела већ служи као нит која повезује три генерације мушких чланова породице Шел.

Расплетом је описан крај дечакове вишемесечне потраге, односно налажење власника кључа, као и Оскарово мирење са чињеницом да оцу никад више неће бити „невероватно близу“. Такође схвата да мајка све време зна за његове тајне посете породицама Блек и да је њена близина коју често незрело доводи у питање ипак „необично гласна“.

Могуће је било Оскарово лутање по Њујорку, прегледање споменара или налажење потписа у књижари приказати у тексту, али писац речима не би постигао ни исти ефекат нити намеравао значење. Вербално не би додало димензију дељења искуства са јунаком као што се то постиже коришћењем најједноставнијег и најдиректнијег оруђа – слике. Коришћење слика ствара палимпсест у ком читалац може истовремено да интерпретира више нивоа значења.

4. Закључак

Манипулација формом у овом роману има своју функцију, али количина и разноврсност графичких аномалија могу са ње скренути пажњу. Покренута питања, теме и алузије додатно оптерећују мноштво значења на лингвистичком, књижевном и општем уметничком нивоу. Обимност Форовог подухвата може наћи „оправдања“ у Лотмановој структуралистичкој и Ековој семиотичкој теорији као и у постструктурализму, односно деконструкцији Дериде или Барта, што укупно наводи на идеју еклектицизма постмодернистичке књижевности. По Лотману књижевност представља секундарни моделирајући систем коме приписује двоструку улогу: система моделовања и система знакова, којима се обавља сазнајна, односно комуникативна функција (Lotman 1976: 72). Његова концепција подразумева да дело одражава одређени фрагмент стварности творећи нешто слично али не истоветно. Тај добијени модел стварности, донекле еквивалентан свом предмету, има способност да креира сопствену стварност. Књижевност моделује појединачне објекте као што су судбине конкретних јунака, али и универзалне какво је људско стање уопште (Lotman 1976: 78). Да ли је то оно што Фор чини или решење тражимо у Ековом појму интерпретације? Наиме, Еко подсећа да класични спор настоји решити да ли циљ интерпретације лежи у откривању онога што аутор дела намерава да каже или онога што дело говори, без обзира на намеру аутора (Еко 1994: 50). Даље пита да ли значење текста сазнајемо на основу сопствених очекивања или познате читалачке конвенције. За Ека, међутим, постоје три једнако важна извора значења која се међусобно допуњују и то су интенција аутора, интенција дела и интенција читаоца јер интерпретација подразумева структуру књижевног дела, хипотетичку идеју аутора и све што читалац уноси у дело захваљујући личној компетенцији и вештини дешифровања кодова који се налазе у основи дела (Еко 1994: 51). Ипак, чини се да Еков „типски читалац“ у интерпретацији нашег романа мора постати „суперчиталац“. Или из Деридине перспективе у којој је интерпретација и неминовна и бескрајна и у њој се спајају три особине (инвенција, афирмација и трансценденција) онога што он сматра текстом а што у себи садржи све такозване стварне, историјске, односно све врсте односа који имају структуру издиференцираног трага и са „стварношћу“ су у вези једино на основу интерпретативног искуства (Vužinjska, Markovski 2009: 407). Бартово „читање“ не подразумева експликацију нити трагање за дефинитивним смислом, него процену од каквог мноштва је текст обликован (Bart 2000: 5), што је у роману „Необично гласно и невероватно близу“ видљиво и по свему судећи, спорно. С друге стране, дело се може анализирати и другачије, како је то урадио Филипе Коде у „Студијама америчке прозе“ у есеју „Филомела укратко: трагична иконичност у роману *Необично гласно и невероватно близу* Џонатана Сафрана Фора“ (Kode 2007: 241-254) где наводи све мотиве из мита о Прокни и Филомели које је аутор искористио и ликове који су његовом метаморфозом постали Бака,

њена сестра и Томас Старији¹⁰. Коде сматра да Фор, као Филомела, тражи друге начине изражавања и да његови експерименти са формом представљају нешто најближе приказу трауматизованог ума, јер бити трауматизован значи бити опседнут сликом или догађајем зато што су таква искуства похрањена у меморији у виду симбола или слике, а не речи (Kode 2007: 249). Кад смо код алузија, интересантно би могло бити и њихово проучавање јер осим оних овде наведених, роман обилује књижевним и културолошким одредницама (уосталом, име и особине главног јунака својеврсни су омаж Грасовом „Лименом добошу“). Дијалогски и интертекстуални карактер овог текста формира се као одговор многим делима савремене културе. Лешић уосталом наводи да је у модерном роману карактеристичан „пастиш“ – коришћење мотива, епизода, фраза из дела другог аутора, односно намера да се цитатима поново прикаже атмосфера неког познатог дела (Lešić 2010: 461). Своје виђење графичког нивоа у нашем роману, с аспекта дизајна визуелне комуникације, обрадила је у својој дисертацији Зои Седокијерски¹¹.

Да закључимо. Плурализам Форове технике можда захтева плурализам приступа, али ми смо се овде бавили графостилистичким аспектом, односно онеобичењима графолошког нивоа. Издвојили смо два поступка: типографски и сликовни. Типографски се односи на приказ текста на појединим странама, било да се ради о померању делова дијалога (слика 1), белинама (слика 3), одсуству текста (слика 4) или прекуцавању (слика 5), чиме је приказано ауторово специфично виђење комуникације. Такође су маркиране и употребе одређених типова слова, тачније курзива и верзала (примери 1, 2, 3, 4 и слике 1 и 2) у емфатичкој функцији. Мање бројна правописна одступања, како смо видели, врше улогу у карактеризацији лика Томаса Старијег. У раду су обрађени само они сликовни елементи који, иако инхерентно нелингвистички, са текстом чине целину и као такви се не могу изоставити ни из штампе ни из анализе, јер управо Форов избор визуелног уместо екфразе, на пример, доводи у питање и лингвистичку и књижевну визију „новог романа“. Овим долазимо до „ремедијације“, термина који Поук употребљава за прелаз из старог у нови медиј позајмљивањем и реорганизацијом писаних карактеристика и реформом њиховог културног простора. По његовим речима, интеграција слика у текстове савремене књижевности једна је врста ремедијације којом се стварају нове писане традиције, а пролиферација виртуелних писаних пракси утиче на издаваштво, чак и на конзервативније читаоце који, упознати са наративима где су слике интегрисане у текст, лакше прихватају поменути појаву у врсти каква је роман (Pouk 2009: 5). У нашем претходном раду закључили смо да нагомилани графемски поступци отежавају форму, али их аутори најчешће пажљиво користе, приморавајући тиме читаоца да декодира поступак (Palibrk 2014: 284).

10 У књизи се, на страни 209. помињу Овидијеве „Метаморфозе“, алузија која је, према Кодеу, јасни показатељ да Фор свесно креира варијанту поменутог мита.

11 В. листу референци.

Иако може постојати идеја о фокусу на материјалној страни текста или успостављању аутентичног односа између текста и читаоца, разумевање, разумљивост и успешно преношење суштине јесу или бар треба да буду основни принцип. Писменост данас подразумева широк опсег вештина: од традиционалног читања и писања до различитих когнитивних операција које подразумевају перцепцију, манипулисање подацима, продукцију, итд. (Perent 2005: 27). Другим речима, дефиниција писмености као основне способности писања и читања штампане прозе не може да објасни ни различите медије који је потенцијално сачињавају нити когнитивне активности које читалац мора да обави да би успешно савладао дело као што је роман „Необично гласно и невероватно близу“. Ефекти које Фор постиже, а које смо у раду представили кроз анализу графолошког нивоа, чине само део и један вид могуће интерпретације који несумњиво утичу на укупну уметничку вредност романа.

Извор:

Safran For 2005: J. Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, London: Penguin Books

Литература:

- Bart 2000: R. Barthes, *S/Z*, New York: Hill and Wang.
- Bužinjska, Markovski 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Eko 1994: U. Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hadson, Gejb. *Village Voice*. <<http://www.villagevoice.com/2005-03-22/books/everything-is-interrogated/full/>>. 26. 07. 2014.
- Kode 2007: P. Codde, Philomela revised: traumatic iconicity in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*, u: J. Nagel (ed.) *Studies in American Ficiton*, broj 35, knjiga 2, Chicago: Northwestern University, 241-254.
- Kovačević 2000: M. Kovačević, *Stilistika i gramatika stilskih figura*, Kragujevac: Kantakuzin.
- Kristal 2007: D. Crystal, *How Language Works*. New York: Penguin group.
- Lešić 2010: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Lotman 1996: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit.
- Palibrk 2014: I. Palibrk, Na margini: grafostilemi u angloameričkoj stilistici, u: B. Mišić (ed.) *Jeziik, književnost, marginalizacija: jezička istraživanja*, Niš: Filozofski fakultet, 273-286.
- Perent 2005: R. E. Parent, *The Digital Affect: A Rhetorical Hermeneutic for Reading, Writing and Understanding Narrative in Contemporary Literature and New Media*, Pittsburgh: University of Pittsburgh
- Pouk 2009: J. D. Polk, *Not Just Fun with Typography: Remediation of the Digital in Contemporary Print Fiction*, San Marcos: Texas State University

- Safran For, Džonatan. *Bookmarks Magazine*. <<http://www.bookmarksmagazine.com/book-review/extremely-loud-and-incredibly-close/jonathan-safran-foer>> 20.07. 2014.
- Sedokijerski 2010: Z. Sadokierski, *Visual writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective*. Sydney: University of Technology
- Sigel, Henri. *NYPres*. <<http://nypress.com/extremely-cloying-incredibly-false/>> 22. 07. 2014.
- Solomon, Debra. *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2005/02/27/magazine/27FOER.html?pagewanted=6&_r=2> 22. 07. 2014.
- Van Leuven 2008: T. Van Leeuwen, *New forms of writing, new visual competencies*, u: J. Remington (ed.) *Visual Studies*, broj 23, knjiga 2, London: Routledge, 130-135.

Ivana B. Palibrk

EXTREMELY GRAPHIC AND INCREDIBLY CONTEMPORARY

Summary

American contemporary writer, Jonathan Safran Foer in his *Extremely Loud and Incredibly Close* uses numerous graphic, typographic and pictorial elements, which is why the novel is frequently cited as the perfect example of increased visual effectiveness in modern fiction. Both the structural organization and Foer's distinctive view on author-novel-reader interaction are presented graphically through the narrative, establishing the basis of our approach. Namely, this paper deals with the specific form of the novel, analyzing its graphological level from the stylistics perspective. The aim is to classify and explicate the employed graphic devices. The conclusion puts forward the results of visual manipulations as well as their contribution to the overall stylistic value.

Keywords: graphostylistics, graphostylemes, typography, visual elements in novels

Примљен у августу 2014.
Прихваћен у августу 2014.