

МЛАДЕН М. ЈАКОВЉЕВИЋ<sup>1</sup>

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ  
У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ, ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
КАТЕДРА ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

## ТРИЛОГИЈА ГОРМЕНГАСТ: КРИТИЧКИ УВИДИ У ФАНТАСТИЧНИ СВЕТ МЕРВИНА ПИКА

**САЖЕТАК.** Жанровска еклектичност, стилско богатство, садржајна разноликост, мноштво детаља, одсуство временских показатеља и просторна недефинисаност места радње, чији је центар замак Горменгаст, несагледиво велик архитектонски колаж грађен и дограђиван вековима као дом седамдесет седам генерација династије Гроун и другим упечатљиво гротескним појединцима, чине трилогију Горменгаст јединственим делом, које се опире књижевним класификацијама. Епистемолошке и онтолошке дилеме у вези са тумачењем природе света романа могуће је анализирати сагледавањем његових специфичности у контексту ауторових принципа изградње фикционалног света, досадашњих истраживања Пиковог стваралаштва и у ширем контексту, у смислу позиционирања у односу на домен фантастичног. Детаљи и елементи дела, посматрани засебно, нису типично фантастични, али сагледавање њихових међуодноса и целокупног света дела из микро- и макроперспективе разоткрива како они скупа, у садејству, обликују Горменгаст и његов свет.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** фантазијска књижевност; фантастика; Мервин Пик; Горменгаст.

<sup>1</sup> mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

Рад је резултат истраживања на пројекту „Превод у систему компаративних изучавања националне и стране књижевности и културе“ (ОИ 178019), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Рад је примљен 20. маја 2019, а прихваћен за објављивање на састанку Редакције Зборника одржаном 14. јуна 2019.

Стваралаштво енглеског писца, сликара и илустратора Мервина Пика у Србији није изучавано у академском контексту, а његови романи *Тиџус Гроун*, *Горменіаси* и *Усамљени Тиџус*, који чине трилогију Горменгаст, мада преведени на српски, недочитани су и ширем кругу читалаца готово непознати. У свету, такође, овај писац не ужива славу познатих фантастичара, због чега је Питер Винингтон, један од најбољих познавалаца његовог живота и дела, приметио да га критичари готово потпуно занемарују (Winnington, 2006, стр. 2). Ипак, његово стваралаштво, а нарочито трилогија Горменгаст, привлаче све више пажње. Са изузетком Кингслија Ејмиса, енглеског писца, критичара и теоретичара научнофантастичне књижевности, који га је назвао лошим фантазијским ствараоцем са статусом особењака (Amis, 2012, стр. 153), критичка анализа његових дела углавном је позитивна, уз често апострофирање њихове неконвенционалности и јединственог уметничког приступа. Роузмери Џексон га је назвала енглеским панданом Кафки чији бескрајни универзум обилује означитељима лишеним значења, писцем код којег нема носталгије и обећања о искупљењу (Jackson, 1998, стр. 162, 163); Алис Милс, у првој психоаналитичкој студији његове прозе, користи низ психоаналитичких приступа и теорија да анализира специфичности ликова јер ниједна појединачно није прикладна ни довољна (Mills, 2005, стр. 30), док Винингтон примећује да је његово дело једна велика аномалија, а плодност његове креативности толика да, када се говори о међуодносу Пика и фантастичног, тешко је одлучити одакле почети јер, сем књига о Горменгасту, ту су и драме, поезија, слике и цртежи (Winnington, 2006, стр. 2; Winnington, 2013, стр. 1).

Амбивалентност односа Пика и фантастичног утемељена је у жанровској еклектичности, стилској разноврсности, те наративној и значењској густини оствареној минуциозном детаљношћу, као и балансирањем на размеђи стварносног и фантастичног, а све ове особености здружено опредељују механизме изградње његовог фикционалног света. Епистемолошке и онтолошке дилеме у вези са природом света Горменгаста, његовом трансформацијом, супституцијом светом града и, потом, следственог трагања за доказима његовог постојања, те резултирајућу неизвесност по питању стварности доживљеног, могуће је анализирати у контексту Пикових личних ставова и досадашњих истраживања Пиковог стваралаштва, узимајући у обзир његове специфич-

ности, као и у ширем контексту, у смислу позиционирања у односу на домен фантастичног.

У особеностима Пиковог јединственог фикционалног света покрело је дилеме да ли је он уопште фантастичар, како се то записао Винингтон, који оправдано оспорава Ејмисов став и уједно констатује да је управо он тај који је Пика назвао особењаком (Winnington, 2006, стр. 2). Ову особину Ејмис му је приписао највероватније због већ поменутог тешко одредивог односа са фантастичним. Пикова трилогија Горменгаст, како примећује Бинс, не припада ниједној традицији конкретно, нема уређену структуру, повремено се примећује немарност у третману детаља, као и оштра подела напола након друге књиге, када домен Горменгаста мења Титусово пикарско путовање по сасвим другачијем, туристичком свету (Binns, 1979, стр. 21). Анализирајући релативност перцепције у трилогији, Гардинер-Скот сматра да је Пик, с једне стране, неспорно фантастичар. С друге стране, његови ликови као отеловљење теме релативности перцепције, уз описивање живог као неживог и обрнуто, чине га блиским Дикенсу (Gardiner-Scott, 1998, стр. 14). Његова проза показује запањујућу резистентност на недвосмислено жанровско одређење, као и на тумачење из перспективе једног жанра, управо захваљујући особеном приступу фантастичном, утемељеном у локалитету. Пик је сматрао, како је навео, да смештање радње књиге на фантастично место даје више простора машти (Vuxton & al., 2011, стр. 33). Уз место, које се може окарактерисати као псеудосредњовековно, он додатни простор машти обезбеђује изостанком јасног позиционирања у времену, што наглашавају елементи савремене стварности којима се средњовековни контекст постепено растаче.

Жанровска еклектичност Горменгаста произилази из аморфног стилског и садржајног пастиша од којег је сачињен. Пик је, како је признао, трилогију писао без метода и без плана, у жељи да створи својеврсно складиште од књиге у коју би, ако је то икако могуће, угурао сав могући „ментални намештај“<sup>2,3</sup>, ма колико он ужасан или прелеп био (Vuxton et al., 2011, стр. 31). Горменгаст сажима читав низ жанровских елемената и мотива, од елизабетанске и јакобинске трагедије, преко билдунгсромана, готског, научнофантастичног и постмодерног романа, до обележја фантазијске књижевности, постколонијалне прозе, алегорије, сати-

<sup>2</sup> На енглеском *mental furniture*.

<sup>3</sup> Сви наводи из непреведене литературе дати у преводу аутора овог рада.

ре, чак и средњовековних мистерија. Уз то, више критичара примећује, утицај Милтона све је уочљивији како дело одмиче (Mills, 2005, стр. 57–58; Gardiner-Scott, 1998, стр. 13; Hindle, 1996, стр. 9; Winnington, 2006, стр. 180).

Замак Горменгаст непојмљиво је велик, нема одредиве димензије, почетак и крај. Он јесте омеђен зидинама, али оне немају дефинисан опсег, нити је замак у архитектонском смислу уједначен, будући да је грађен вековима, уз бројне варијације у стилу, материјалима и начину изградње. Уз њих, испуњеност сенкама, талогом прашине, распадања, обиље напуштених простора и заборављених делова, претварају га у место преплитања стварносног и фантазијског, сновитог и реалног, доживљеног и умишљеног. Све то чини га материјализованим одразом жанровске шароликости, чији спој доводи у питање класификовање дела као фантастично, чак и уколико се оно посматра као *расцлинути сисџем*<sup>4</sup>, како га дефинише Брајан Атебери. Расплинут систем чини група централних, прототипских текстова као примера који имају шири захват, око којих се могу конструисати шири периметри, повезани групом текстова које Клут назива *главном жиллом*<sup>5</sup> из које се развила савремена фантастична књижевност. Главну жилу чине текстови са елементима фантастичног настали пре жанра фантастичног, омеђеног такозваним хоризонтом очекивања, уобличеним међу читаоцима и ауторима, када је овај жанр у питању, пред крај XVIII века (Clute, 2011, стр. 53; Mendlesohn, 2008, стр. xii; Clute & Grant, 1997, стр. 921).

Грађењем свеобухватне слике света и његових становника, Горменгаст поступно добија јасније, мада не и дефинитивне обресе. Слика остаје непотпуна и недовршена јер њену коначност онемогућава величина описаног света и његова лиминалност. Пиков стил изразито је визуалан, са бројним детаљним, чак минуциозним описима Горменгаста, његове унутрашњости, спољашњости и околине, његових становника и њиховог унутрашњег света. По Винингтону, за јасније разумевање Пикових стварности неопходно је искорачити изван граница дела и сагледати га из перспективе целокупног његовог стваралаштва, јер су теме, мотиви и структурни обрасци Пикове поезије и прозе у блиској вези са цртежима и илустрацијама, који се узајамно надуњују. Винингтон, стога, не апострофира сликарске квалите-

<sup>4</sup> На енглеском *fuzzy set*.

<sup>5</sup> На енглеском *taproot texts*.

те његовог књижевног израза и не сматра, како то бројни критичари наглашавају, да Пик пише као сликар него да црта као писац (Winnington, 2006, стр. 3, 33–34).

Пик је сматрао да чудесност видљивог света не лежи у самим стварима него у открићима која распирују машту, што не подразумева изостављање одвратног, ужасног и грозног (Peake, 2011, стр. 6–7). Бинс његов таленат за бизарну карактеризацију види као упориште његове маште, при чему је заплет који повезује чудна створења у огромном статичном пејзажу углавном насумичан и не води даљем испитивању психолошких и моралних дилема, па Горменгаст остаје, како наводи, *sui generis*, али чудновато енглески, како због карактеризације тако и због непроменење аристократије коју описује, мада конкретне алегорије нема (Binns, 1979, стр. 31). Пик је успевао да пренесе лепоту уочену у гротескном, у лудилу, перверзијама, насиљу, мучењу, убиствима, сплеткама, страдању, пропадању, заточеништву. Један од илустративних примера је опис рањавања куvara Свелтера у двобоју са Флејом.

Један зрак месечине, који је обасјавао црвенилом попрскану ушну шкољку, дискретно се повукао и уво је нестало у увиђавном мраку. Флеј је великом брзином задао два удараца – један убод и један замаха. Други ударац је промашио лобању, али пролио је прву крв; прву и дугу, у ствари, јер Свелтер је обилно крварио и из ране на левом делу задњице. Да будемо прецизнији, мрља је све време расла – црвена мрља која се шири по непрегледној белини тканине од које је сачињена његова одећа. Ова мрља је, из часа у час, мењала свој облик, али док су одједи Свелтеровог вриска полако замирала, подсећала је на обрнуто крило анђела (Pik, 2005, стр. 488).

Ова сцена, непосредно након што Флеј Свелтеру одсече уво, спојем суровог повређивања тела и његове одбојности, гротескности и неприродне величине, наглашене непрегледном белином тканине и крвавом мрљом у облику крила анђела, чије је тело рањена позадина, замагљује границе између узвишеног и зазорног и израста у величанствен пример естетике умирања и смрти.

Након Другог светског рата Пик је био ангажован да илуструје одабране песме Оскара Вајлда и Рон Хиндл управо те илустрације наводи као пример развоја естетизма код Пика, у чијем делу препознаје утицај идеја и форми декадентних естетиста из друге половине деветнаестог века. Упркос разноврсности, примећује Хиндл, Пикова поезија и проза поседују кохерентне особености естетизма оличене у гротескном као изразу амбивалентности,

спојевима људског и животињског, и у декоративном, крајње физички дескриптивном наративном приступу (Hindle, 2011, стр. 4–5). Пиков естетизам могуће је тражити у уметничком ефекту оствареном конзистентним занемаривањем наративних конвенција фантазијске књижевности, као и у стилском пастишу, који варира од изузетно дескриптивних параграфа, као што су они на самом почетку трилогије, преко технике филмске монтаже, коришћене у поглављима „Размишљања“ и „Међувреме“, до постмодернистички уздрмане онтологије фикционалног света, у трећој књизи наглашене фрагментисаним наративом и заменом наизглед статичног света Горменгаста привидно динамичним урбаним простором града. Идеалима естетиста Пик се највише ближи естетиком гротескног и ужасног, које без дистанцирања издиже на ниво уметничког, па су тако Стирпајкови злочини готово у равни Вајлдовога третирања Вејнрајтових злодела као предмета уметности. Ипак, Пик њоме не преноси исте идеје, нити тежи постизању истих ефеката. Горменгаст није пример уметност ради уметности, него најдубљих људских емоција исказаних маштом. Како је то запазио Винингтон, Пик у срце, традиционално извор љубави, такође и извор маште, коју једнако покреће лепота и страх (Winnington, 2006, стр. 6). Ово његово опажање вероватно најбоље илуструју опаске „Уметност треба да буде безазлена, а не безосећајна“ и „Лепота је застарела реч“ (Pik, 2008, стр. 54) изречене у мноштву гласова на забави коју Титус посматра у граду. Оне наликују афоризмима у предговору Вајлдове *Слике Доријана Греја*, али њихове су поруке управо супротне, да уметност треба да има срце, као и да треба да буде ослобођена уметничких окова. „Art should be artless, not heartless“, како гласи прва опаска у изворном тексту, могуће је превести и као „Уметност треба да буде наивна, не бездушна“.

Пикова проза показује како све, без ограничења, чак и чудовишно, може бити пример чудноватости и лепоте. У тексту „Уметников свет“, написаном за Би-ди-сијеву радио емисију „Како ја то видим“, за чији назив каже да га можда није толико буквално узео у обзир колико је то желео, Пик је навео да жели да заборави прототипе, „пејзаж иза пејзажа“ (Peake, 2011, стр. 7). Његово карактеристично одступање од конзистентне примене жанровских, наративних и стилских конвенција успешно демонстрира избегавање прототипа – како на нивоу детаља, предмета, појава, појединаца, локалитета тако и на нивоу целокупне фикционалне стварности.

У „Уметниковом свету“ Пик је указао на значај гледања, односно како он *гледа* и *види* ствари. Његов приступ, који открива како је постигао изузетну дубину и богату текстуру фантазијског света, мада му није дао назив, могао би се дефинисати као свеобухватна повезаност елемената на макро- и микроплану. Како је навео, док је размишљао о називу емисије није могао да смисли ништа значајно, а онда је на прозорском окну приметио зунзару, коју је зрак сунца претворио у јарку мрву индигоплаве боје. Док је гледао кроз окно, даље, иза муве, схватио је да је оно што је требало да *види* свуда око њега: мува, пејзаж иза ње, контрасти боја и облика, стабла, стење, биље, таласи, гуштери, сунцокрети, тапете, воће, мачка, дете, светлост и сенка, олуја и спокој – све скупа, цео калеидоскоп обојених облика и текстура у видном пољу. Нагласивши да га занима много више „од површинског слоја“, доживљај текста упоредио је са жиром, који је толико комплексан да се читав живот може посветити његовом истраживању, и у којем је могуће видети не само храст него цео биљни универзум, а у њему бога – лепоте или узвишене равнодушности (Peake, 2011, стр. 5–6). Сваки елемент Горменгаста део је таквог калеидоскопа – није прототип било чега и било кога, а у себи сажима цео универзум Горменгаста, који је могуће сагледати пажљивим посматрањем датог елемента у контексту целокупног пејзажа и свих веза које постоје између свега у њему. Оваква фузија разнородних елемената, који су сви део истог пејзажа, истог универзума, не само што онемогућава класификовање дела унутар оквира једног жанра него и јасно одређење његове стварности.

Као што је то Ландау запазио, примарни метод фантазијске књижевности није трансформација појединачних елемената него целокупног света, што нас уводи у другу стварност чије су законитости другачије, често узнемирујуће, а повремено и ужасне (Landow, 1979, стр. 25). Пик бројним детаљима и епизодама, које су само наизглед дигресије када се посматрају засебно, повезује делове фикционалног света у кохерентну целину. Пример је епизода о Кеди. Мада се њена конкретна улога у Титусовом животу, па и животу Горменгаста уопште, завршава одласком из замка након што престаје потреба за њом као дојиљом, асоцијације на њену судбину, емотивни расцеп с трагичним крајем, јављају се касније у причи. Она је мајка девојке по имену Створ, односно Ствар<sup>6</sup>, а по-

<sup>6</sup> На енглеском *Thing*, у преводу романа „Stvor“, мада нема разлога за одступање од буквалног превода.

новни сусрет са њом кључан је за буђење Титусове жеље да напусти замак. Хиндл је назива катализатором јер Титус захваљујући њој постаје свестан „ствари“ које нису део Горменгаста, а које постоје упркос њему, а не зарад њега (Hindle, 1996, стр. 12). Када из пејзажа Горменгаста нестаје након самоубиства, али у *Усамљеном Титусу* Мазлхечева жеља да се баци са литице након што му побидју животиње у зоолошком врту алузија је на њену смрт. Не само што је њена кћер катализатор него сличну улогу има и она, као кључна карика око које аутор испреда причу о простору и животу изван зидина замка, а који је такође део света Горменгаста, попут пејзажа иза прозорског окна.

Како Бинс примећује, Пикова машта је нагомилавањем елементарна створила фантастични свет, али након петсто страница, његов јунак је свега петнаест месеци стар, због чега он сматра да су наслови прва два дела заменили места јер *Титус Гроун* уводи огромни свет Горменгаста у распаду, док се *Горменгаст* фокусира на Титусову младост и улазак у свет одраслих (Binns, 1979, стр. 24). Он јунака по којем је дело названо сматра малтене одсутним, у чему проналази везе са *Трисирамом Шендијем*, за којег претпоставља да је послужио као књижевни узор, што је став у којем није усамљен (Mendlesohn, 2013, стр. 69; Redpath 1989, стр. 68; Binns, 1979, стр. 24). Ипак, конкретни узори, „пејзажи иза пејзажа“, изузев честог позивања на Дикенса када су имена у питању, уочених милтоновских мотива и паралела са Кероловом Алисом, остају невидљиви.

Тврдња да су наслови заменили места ипак није оправдана јер први део обухвата Титусов живот и замак Горменгаст, кључни део његовог живота. Он је матрица, а као централно место и срж целокупног света исплетеног око њега и из њега, уједно је и материца – место где је Титус зачет и рођен, које његов живот опредељује још пре рођења, унутар којег он расте и сазрева. Титус је присутан од првог поглавља, у којем је, непосредно након рођења, „Изазов за Промену“ (Pik, 2005, стр. 22). *Горменгаст*, истина, описује Титусово одрастање и младост, али уједно даје обиље детаља о замку, али и о свету ван њега. Горменгаст није само име замка него и реке, оближњег језера и планине која се монументално издиже на хоризонту. Он није сачињен само од „унутрашњег“ света, урођеног у сенку огромних зидова“ него је много више од „великог каменог острва Гроунових“ (Pik, 2005, стр. 15, 468). Од самог почетка, како Титус расте и све више се интересује за простор изван њега, отужни спољни свет постаје све живопи-



снији и пунији живота. Као и када је замак у питању, детаљи у њему сагледани су дугим погледом који задира испод површине и разоткрива њихове особености, а у садејству са детаљима „унутрашњег“ света гради целокупан фантастични универзум Горменгаста.

Способност запажања чудесног у свакодневном показује да прецизне периметре и границе фантастичног не треба исцртавати. Тако, особености Пиковог стваралаштва најадекватније опсује оксиморон *фантастични реализам*, којим Ле Кам дефинише његову визуру уметника, која је више резултат другачије перцепције стварности него натприродног. Такву другачију перцепцију Пик постиже неговањем уметности увећавања детаља који изненада постају центар свега, за шта су кључни време, често толико развучено да поприма обресе вечности, простор чија је перцепција једнако искривљена, доје разбијене у бројне нијансе и слике као изрази дубљег значења стварности (Le Cam, 1994, стр. 5–9).

Пикова проза изузетно је визуална, што је, такође, особеност средњовековног витешког романа. У епицентру ове књижевне форме налази се аристократско друштво, које није верни одраз средњовековног начина живота, али дели с њим интересовања, тежње, амбиције, дилеме и вредности, што публици помаже да се са њим идентификује (Rider, 2000, стр. 125). Налик средњовековном витешком роману, који преиспитује идеале друштва чију слику гради, као што су то чинила дела Кретјена де Троа, који је увео у артуријанску традицију Гвениверину прељуду са Ланселотом, или *Сер Гавејн и Зелени виџез*, који ставља под знак питања витешке вредности, Горменгаст преиспитује људске тежње, амбиције и идеале постепеном разградњом псеудосредњовековног контекста, који почива на архитектури замка, одсуству тековина савременог доба и бесмисленим ритуалима лишеним значења, первертираним у нонсенсне радње које наглашавају фобично опирање било каквим променама и уједно указују на тежње за романтизованом и идеализованом прошлошћу. Паралелно са све израженијим Титусовим осећајем неприпадања, тековине савременог доба постепено се појављују у Горменгасту, прво ненаметљиво, у виду успутних детаља, као што су кафа или картонска кутија, да би постали све бројнији и учесталији – наочаре за сунце, микроби, чланак намењен женама и бројни други. Истовремено, непрегледно пространство замка као да се прогресивно смањује, што кулминира надоласком воде. Ове промене одраз су трансформације стварности и њене перцепције. Мен-

тално, стварност се трансформише променама у перцепцији, односно ширењем перспективе јунаковим изласком у свет изван зидина замка, уз прогресивно јачање жеље за његовим напуштањем. У физичком смислу, свет Горменгаста мењају поремећаји у устаљеним обрасцима живљења и понашања, чији су врхунац епска поплава, Стирпајкова смрт и јунакова одлука да напусти Горменгаст, након чега следи фрагментација стварности и нарatively преласком у свет града.

Титусова жеља за променом чини га сличним образованом човеку из позног средњег века, који тежи слободи мисли и исказује жељу за преиспитивањем традиционалних вредности, ауторитета, правила и идеала Горменгаста самодовољног у својој монструозној величини и одсуству протока времена. Своју жељу Титус остварује када окрене леђа прошлости и пређе у урбано окружење. Останак би му учинио оно што и свим другим становницима замка, као што је на самом почетку наговештено у опису Сивих чистача, чије су очи боје зидова, „као да је, после огромног броја радних сати проведених у гледању сивог камена, њихов одраз остао у очима и постао њихов део заувек“ (Pik, 2005, стр. 28).

Ландау наводи да се на два начина може показати да свет свакодневице, односно реалистичног романа, не одговара људским потребама – први је тврдњом да је виши свет верских и политичких идеја и идеала релевантнији, као што то чине светови Луиса Керола и Џорџа Макдоналда, а други да су субјективна искуства и унутрашњи свет људског ума важнији, како то чине Кафка и Лавкрафт (Landow, 1979, стр. 28). Може се чинити да свеprisутност ритуала и значај продужетка лозе Гроунових наслеђивањем титуле грофа, седамдесет седмог по реду, надмашује по значају све друго. Ипак, Пикова трилогија више одговара другој групи, будући да је цео Горменгаст потенцијално унутрашњи свет ума. Границе његовог света остају нејасне чак и када се Титус попне на планину Горменгаст, што се чини идеалном приликом да сагледа целокупан пејзаж са висине. Околина остаје у магли, метафорички и дословно, недоречена и невидљива. Физичког излаза као да нема, што наглашава грофица када на Титусово признање да жели да оде, каже:

„Не постоји ништа друго“, рекла је. „Вртећеш се укруг, Титусе Гроуне. Не постоји пут, не постоји стаза која те неће довести кући. Јер све води у Горменгаст“ (Pik, 2007, стр. 462).

Титус њој и замку окреће леђа и одлази да пронађе излаз и искуси слободу изван Горменгаста, али када га напусти, затиче се у збуњујуће другачијем свету, у који долази чамцем, без свести. Река, запажа Хиндл, алудира на Стикс, којим мртви одлазе у Хад, али и на Лету, у чијим водама нестају сва сећања на живот (Hindle, 1996, стр. 14). Свет Горменгаста брзо се растаче у урбаном окружењу града, попут илузије или сна у свести пробуденог човека и остаје само сећање у Титусовом уму, а његова дезоријентисаност налик је искуству особе која је из безбедног и стабилног унутрашњег света фантазије изашла у свет стварности. У граду нико није чуо за њега, и мада Мазлхеч разбесни Титуса опаском да је отишао из „такозваног Горменгаста“ (Pik, 2008, стр. 150) јер, као и сви други у свету треће књиге, не верује да он игде постоји, нити да је икада постојао, он и сам почиње да сумња у његово постојање.

Ослањајући се на Тодоровљеву дефиницију фантастичног који његово одређење доводи у везу са дилемом својственом читаоцу и јунаку у вези са природним, односно натприродним објашњењем онога што се у делу дешава, те својствену им неодлучност „коју осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред наизглед натприродним догађајем“ (Todorov, 1987, стр. 29), Јанг примећује да Титусово колебање да ли Горменгаст одиста постоји стварност прве две књиге ретроактивно преобраћа у тодороровљевски фантастични наратив. Ипак, наводи даље Јанг, каснија потврда да Горменгаст постоји, када Титус дође до његових познатих граница, дело поново изводи из домена фантастичног и уводи га у домен чудесног, сходно чему се Пикови романи, закључује Јанг, не уклапају у Тодоровљеву дефиницију фантастичног утемељену у неизвесности, будући да ликови у њој не настоје да утврде да ли је то бизарно здање право (Young, 2013, стр. 50–51, 57).

Тодоров прави скалу с чије је једне стране жанр чисто чудног, то јест дела у којима се сви догађаји, ма како необични или невероватни били, могу објаснити „правилима која познаје разум“ (Todorov, 1987, стр. 51), а са друге је чисто чудесно, где и јунаци и читаоци прихватају натприродна својства догађаја или појава без питања, а чудесно је својство саме природе тих догађаја. Између њих налазе се фантастично чудно, односно догађаји који изгледају натприродно, али се на крају за њих налази разумно објашњење, као и фантастично чудесно, у којем се на почетку приповести догађаји и појаве представљају као фантастични, да би на крају натприродно било потпуно прихваћено. Чисто фанта-

стично, као линија која раздваја фантастично чудно од фантастично чудесног, „сасвим одговара природи фантастичног као граница између два суседна подручја“ (Todorov, 1987, стр. 49).

По Тодорову, фантастично мора да испуњава три услова: да читалац треба текстом да буде приморан да свет књижевних ликовна посматра као свет живих људи и да буде неодлучан између природног и натприродног, да ту неодлучност могу да осећају и ликови и, на крају, да читалац мора да заузме одређени став према тексту и одбаци његово алегоријско тумачење. Први и трећи предуслов представљају истински жанр фантастичног, док други не мора увек да буде задовољен. Неодлучност, дакле, уз читаоца моју да осећају и ликови, али она није пресудна, нити је нужно да они *настоје* да утврде да ли је нешто стварно или не. Супротно Јанговој тврдњи, нема јасне потврде да је Горменгаст до чијих се граница Титус враћа одиста стваран, нити да је његов повратак само илузија, као што нема потврде да је свет града више или мање стваран од Горменгаста.

Због значајних разлика у односу на свеобухватно-фантазијски свет Горменгаста, научнофантастична стварност *Усамљеној Тишуса* сама по себи је енигма, која доприноси додатној енигматичности претходне две књиге. Када Титус осећа да ће бити слободан „од својих дужности“, „од свога дома“, слободан „да постане нешто више од последњег изданка славне лозе“ (Pik, 2007, стр. 459), речју *последњи* наговештено је пропадање и крај света Горменгаста, који Титус и буквално напушта. Ипак, веза са Горменгастом опстаје и он наставља да постоји, у Титусовом сећању, у његовим мислима, у алузијама на њега и бројним паралелизмима. У *Усамљеном Тишусу*, алузије и референце на свет Горменгаста не обогаћују, нити доводе у питање читаочево поимање претходне две књиге, примећује Милс. Горменгаст и прошлост походе Титуса, али недовољно да му се врати, нити да се у потпуности ослободи веза са њим (Mills, 2005, стр. 154). Истовремено, свет *Усамљеној Тишуса* присутан је у прва два дела јер у њих продире путем тековина савременог доба које, такође, не мењају драстично свет и читаочев став према њему. Сходно томе, можемо закључити да Пиков Горменгаст једнако и читаоца и јунака проводи кроз скалу Тодоровљевог фантастичног и на крају га оставља без потпуне вере или неверице у постојање Горменгаста, односно оставља га у неодлучности која фантастичном даје живот и која је, по Тодорову, један од основних услова за његово одређење.

Гардинер-Скот проналази паралеле између релативности перцепције у делу и оне у животу аутора рођеног у Кини, где је првих једанаест година живота провео унутар мисионарског насеља, изван којег се налазио ужурбани, туђински свет, који је потом заменио животом у Британији. Причу о Титусу, који свет у којем је одрастао, али који га је гушио, одбацује и одлази у онај блискији и сличнији свету након Другог светског рата, могуће је упоредити са Пиковим животом (Gardiner-Scott, 1988, стр. 13–14). Критичари су више пута указали на паралеле између Пиковог живота, доживљаја рата и узнемирујућих искустава у послератној Европи, с једне стране, и света *Усамљеној Тиџуса*, драстично другачијег од оног у прва два романа, са друге стране. „Погоршање у трилогији Горменгаст и Пиковој каријери“, сматра Бинс, потиче од његовог настојања да фантазијски свет свог дела доведе у везу са својим узнемирујућим искуствима у ратом разореној Европи (Binns, 1979, стр. 22). Редпат коментарише да је, до времена када је писао *Усамљеној Тиџуса*, болест озбиљно уздрмала Пика, физички и ментално, због чега је Титуса из имагинарног света Горменгаста изместио у онај сличнији свету познатом њему и читаоцима. То је свет у којем је Пик умирао, па је *Усамљени Тиџус*, по Редпату, хроника очајног настојања да се врати у имагинарно подручје Горменгаста у којем његов ум може постојати издвојено од болесног тела. Редпат чак сматра да је последњи роман незавршен јер је сачињен од фрагмената које би аутор разрадио и проширио у прихватљивију форму од оне коју данас имамо (Redpath, 1989, стр. 68–69). Остаје непознаница колико би, уколико би уопште, аутор проширио и мењао текст. У напомени издавача у реиздатој верзији *Усамљеној Тиџуса*, Лангдон Џоунс открива да је финална објављена верзија реконструисана на основу три различите верзије рукописа: оне коју је аутор предао за штампу и на којој је направљен највећи број измена, затим верзије припремљене по упутствима уредника и, коначно, оригиналног рукописа исписаног у неколико бележница. Како Џоунс наводи, циљ му је био да књига буде што ближе изворној замисли аутора и да у њој буде што мање интервенција. Истина, он наводи да би Пик несумњиво још дотерао своје дело да је био у могућности да настави са радом (Pik, 2008, стр. 9–10). Ипак, дотерати није исто што и проширити и мењати, због чега реиздату верзију можемо сматрати пристојно завршеним рукописом, у којем остају празнине, али оне су, као и бројни детаљи, такође значајно обележје Горменгаста.

Објашњавајући значај апорија, које читаоцу дају прилику и простор за поигравање и маштање, Мартинијак наглашава да су оне ипак опасне, јер их пејзажи и ликови у роману не могу преживети – због чега традиција Горменгаста мора да пропадне, а Титус да оде (Martyniak, 2009, стр. 90). Ипак, одлазак Титуса, као последњег изданка лозе, не мора нужно бити и крај Горменгаста. Свет јесте укотвљен у историју генерација Гроунових и обиље ритуала чијег се значаја више нико не сећа, али Горменгаст је преживео бројне *промене*, „те најгоре од свих постојећих јереси“ (Pik, 2005, стр. 462). Промена, као највећи ужас који свет Горменгаста може да задеси, најављена је већ у првом поглављу Флејовим узвиком да је долазак новог Гроуна на свет „Изазов за Промену! Само не Промена, Роткоде. Само не Промена“ (Pik, 2005, стр. 22). Након спаљивања библиотеке, на место страдалог мајстора ритуала Саурдаста долази његов син Барквентин, који је целог живота чекао да га наследи. Личност грофа Сепалкрејва пролази кроз менталну трансформацију у сову, коју прате и физичке промене видљиве на његовом лицу и у понашању, а затим нестаје када га прождеру сове у кули, након чега на наслеђује Титус, још увек мало дете, неспособно да влада. После победе у двобоју Флеј сакрива Свелтерово тело. Стирпајк затвара грофове сестре близнакиње у удаљену собу и оне нестају из живота двора. Након што је убио Барквентина Стирпајк наслеђује титулу господара ритуала, иако му није син, и наставља успешно да обавља дужности. Свет Горменгаста није пропао, чак ни након потопа, који приморава све становнике замка да се иселе из њега док не буде поново оспособљен за живот. Стирпајк, као и Титус жели промену, и он је највећа промена која прети Горменгасту, већа и опаснија чак и од потопа, прихваћеног готово сталожено, организовано, док је Стирпајково постојање претња која узнемирава замак и грофицу, у толикој мери да је све подређено његовом проналаску, па вода постаје готово срећна околност која Стирпајку сужава маневарски простор. Све ово су велике промене, које потресају и фрустрирају становнике Горменгаста, али ниједна није узроковала његову пропаст јер се традиција, иако врло ригидна, ипак прилагођава доступним решењима. Нема назнака да након Титусовог одласка улогу наследника није преузео неко други, онако како је Стирпајк преузео дужности господара ритуала. Управо је постојаност Горменгаста, наглашена до степена његове вечности, уз све несреће, пропадање, урушавање, убиства и потапање, та која доминира – он опстаје, упркос свему.

Постојаност Горменгаста одржавају ритуали, традиција и прошлост, којих нема у граду, где примат преузима фабрика, симбол отуђености и материјализма. Хиндл суштинску разлику између света *Усамљеної Тишуса* и света Горменгаста из прве две књиге налази у митској димензији приче, која остаје једнако снажна и када се издвоји из географског или хронолошког контекста. Титус је потпуно изгубљен изван свог природног окружења, Флеј има психолошку потребу да се врати у замак, где и умире. Сви ликови чврсто су везани за замак, за разлику од оних у *Усамљеном Тишусу*, који немају контекст и корен (Hindle, 1996, стр. 15).

Свет *Усамљеної Тишуса* није толико другачији од Горменгаста колико се то на први поглед може чинити. Спољашње, видљиве разлике свакако јесу присутне, али ликови у њему, без обзира колико (ни)су укоренењени у сопствену стварност, једнако су усамљени, отуђени и гротескни као и они у замку, неспособни да комуницирају, док безуспешно трагају за љубављу. Уз алузије и елементе света *Усамљеної Тишуса* који у Горменгаст продиру знатно пре него што га Титус напусти, постоје и друге сличности. Горменгаст јесте псеудосредњовековно окружење, али није ограничен на једно доба, као што то није ни свет града, што потврђује Титусов пролазак кроз Подречје, чије је тло прекривено „остацима другог времена“, а у њему влада тишина у којој се „не ваља задржавати“ (Pik, 2008, стр. 115).

И тако су тунели и ходници леденог света испод реке, који је пулсирао животом испод побеснеле воде, за људе на супротстављеним обалама на неки начин били ружан сан, истовремено сувише чудноват да би се схватио озбиљно, али и довољно застрашујућ да би се о њему нагађало, па од њега зазирало, па опет нагађало, па опет зазирало, па опет склањало паучину која би се нахватала у тим деловима ума. (Pik, 2008, стр. 118)

Овај опис Подречја прикладно описује стварност(и) целе трилогије. Подречје је попут Горменгаста, опире се смештању у једно време, просторно је недефинисано, а становницима града његово постојање само је гласина. Оно није ништа стварније од града, који није ништа стварнији од Горменгаста. Попут тунела који из замка води у свет изван замка, који је и даље Горменгаст, Подречје води из града у град, због чега је пролазак њиме попут илузије кретања кроз простор и време. Илузија кретања у простор изван, који то није, успоставља равнотежу у односу статичног и динамичног. Иако се Горменгаст акумулирањем историје опире процесу промена, оне се у њему свеједно дешавају, али не

утичу на његову постојаност и постојање. Динамични урбани простор више је налик савременом свету него временски и просторно неодређеном домену Горменгаста, више научнофантастична приповест него фантазијска, али као и у Горменгасту, промене неће угрозити његово постојање. Оба света су бескрајна, протежу се и изван својих граница – Горменгаст изван зидина, а утицај града сеже ван урбаног подручја, што показује Читина пантомима у дивљини, у напуштеној Црној кући, организована с циљем да уништи Титуса.

Менделсон Горменгаст назива свеобухватном фантазијом<sup>7</sup>, у коју и сами ликови урањају и где остају заточени у свеобухватној фантазији ритуала које не доводе у питање јер су записани као неупитни. По њој, ово објашњава природу свеобухватне фантазије – више него у било који други тип, у њу се мора веровати (Mendlesohn, 2008, стр. 86–87). Када каже: „Хоћу да ми се врати краљевство у мојој глави“ (Pik, 2008, стр. 202), Титус жели да му се врати Горменгаст, не слутећи да је и даље у њему. Горменгаст је око њега колико и у његовој глави. Свет Горменгаста и свет Града јесу различити и мада други наизглед поништава стварност првог, постојање оба трилогију чини избалансираном целином, у којој су динамичност и статичност, спољашњи и унутрашњи свет, детаљи и цео пејзаж, у равнотежи – један свет је другом одраз и један постоји у другом. Пиков приступ фантастичном и механизам изградње фикционалног света утемељен је у умешности да све елементе, ма колико се различитим чинили, уклопи у целину. Цео Горменгаст је, тако, *раслинући сисџем* сачињен од мноштва елемената и мотива који понаособ нису типично фантастични, али скупа граде свет чију је унутрашњу динамику и балансирање на размеђи стварносног и фантастичног могуће сагледати променом перспективе, посматрањем детаља, посматрањем целине, и детаља као целине.

- 
- ЛИТЕРАТУРА Amis, K. (2012). *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*. London: Penguin Classics.
- Binns, R. (1979). Situating Gormenghast. *Critical Quarterly*, 21 (1), 21–33. DOI: 10.1111/j.1467-8705.1979.tb01681.x
- Buxton, R., Peake, M., Stenton, E., Brophy, J., Evans, M., Fuller, K., Pelletier, R. (2011). The Reader Takes Over. *Peake Studies*, 12 (2), 27–41.

<sup>7</sup> На енглеском *immersive fantasy*.



- Clute, J. (2011). *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm*. Harold Wood: Beccon Publications.
- Clute, J. & Grant, J. (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit Books.
- Gardiner-Scott, T. (1988). Mervyn Peake: The Relativity of Perception. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 1 (2), 13–24.
- Gardiner-Scott, T. (1989). Through the Maze: Textual Problems in Mervyn Peake's Titus Alone. *Extrapolation*, 30 (1), 70–83.
- Hindle, R. (1996). Elysian Fields, Hadean Gloom: Titus Groan's mythical quest. *Peake Studies*, 4 (4), 7–20.
- Hindle, R. (2011). Mervyn Peake, Oscar Wilde and Aestheticism. *Peake Studies*, 6 (1), 3–25.
- Jackson, R. (1998). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Landow, G. P. (1979). And the World Became Strange: *Realms of Literary Fantasy*. *The Georgian Review*, 33 (1), 7–42.
- Le Cam, P. Y. (1994). Peake's Fantastic Realism in the Titus Books. *Peake Studies*, 3 (4), 5–15.
- Martyniak, I. (2013). (In)visible Black Holes: Aporias in the Titus Books. In: G. P. Winnington (Ed.). *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake* (85–91). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Mendlesohn, F. (2013). Peake and the Fuzzy Set of Fantasy: Some Informal Thoughts. In: G. P. Winnington (Ed.). *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake* (61–74). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Mills, A. (2005). *Stuckness in the Fiction of Mervyn Peake*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Peake, M. (2011). The Artist's World. *Peake Studies*, 12 (2), 5–9.
- Pik, M. (2005). *Titus Groun*. Beograd: Okean.
- Pik, M. (2007). *Gormengast*. Beograd: Okean.
- Pik, M. (2008). *Usamljeni Titus*. Beograd: Okean.
- Rider, J. (2000) The other worlds of romance. In: Krueger, Roberta L. (Ed.) *The Cambridge Companion to Medieval Romance* (115–131). Cambridge: Cambridge University Press.
- Redpath, P. (1989). Mervyn Peake's Black House: An Allegory of Mind and Body. *Ariel*, 20 (1), 57–74.
- Todorov, C. (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: RAD.
- Winnington, G. P. (2006). *The Voice of the Heart: the working of Mervyn Peake's imagination*. Liverpool: Liverpool University Press.

Winnington, G. P. (2013). Peake and Alice (and Arrietty). In: G. P. Winnington (Ed.). *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake* (1–19). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Young, J. (2013). But Are they Fantasy? Categorizing the Titus Novels. In: G. P. Winnington (Ed.). *Miracle Enough: Papers on the Works of Mervyn Peake* (49–60). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

MLADEN M. JAKOVLJEVIĆ

UNIVERSITY OF PRIŠTINA IN KOSOVSKA MITROVICA  
FACULTY OF PHILOSOPHY  
DEPARTMENT OF ENGLISH LANGUAGE AND LITERATURE

---

SUMMARY

CRITICAL INSIGHTS INTO THE FANTASTIC WORLD OF MERVYN PEAKE'S  
GORMENGHAST TRILOGY

Genre eclecticism, stylistic versatility and fertility, abundance of details, and temporal and spatial ambiguity centred around Gormenghast Castle, an immense architectural collage that has been home to seventy-seven generations of the Groan dynasty and a variety of other curiously grotesque inhabitants, make Peake's Gormenghast trilogy a unique work of literature that defies standard literary classifications. Epistemological and ontological dilemmas about the nature of the fictional world and its interpretation as fantastic can be analysed by viewing its particularities within the frame of the author's principles of worldbuilding, previous studies of Gormenghast, and more widely, within the context of its position in the domain of the fantastic. The individual elements of the work are not typically fantastic; however, the observance of their interrelations, as well as of the entire fictional reality from micro- and macro-perspective, reveals how Gormenghast and its world are shaped.

KEYWORDS: fantasy; fantastic; Mervyn Peake; Gormenghast.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом Creative Commons Ауторство-Некомерцијално Међународна 4.0 (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).  
This paper is published and distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial International 4.0 licence (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).