

ИРОНИЧКА ИДЕНТИФИКАЦИЈА У ДИДРООВОМ *ФАТАЛИСТИ ЖАКУ*

Полазећи од Јаусове теорије о ироничкој идентификацији, која стоји на супрот миметичкој идентификацији, овај истраживачки оглед представља покушај да се Дидроов поступак разбијања романескне илузије, у анти-роману *Фаталиста Жак и његов господар*, критички оцени и вредносно позиционира у односу на Сервантеса и Стерна – романсијере који претходе француском ствараоцу у поступку иронизирања нарације.

Кључне речи: ироничка идентификација, романтично-иронични метод, анти-роман, однос аутор-читалац, рецепијент, Сервантес, Стерн.

Поезија, у свом изворном терминолошком одређењу као књижевно-уметничко стваралаштво уопште, представља вербални израз емоције. Кроз поезију, песник, како се изворно назива сваки књижевно-уметнички стваралац, улази у однос са самим собом; читалац, као рецепијент вербалне уметничке творевине, успоставља однос с песником, али и песник успоставља однос с публиком. У поезији све је у комуникацији емоције, коју песник одашиље, на коју рецепијент реагује.

Потпуна дистанца између песника и читаоца, у смислу да је песник одсутан из дела, да се поставља као објективни деперсонализовани наратор, а да је читалац анонимни рецепијент, емотивно ангажовани посматрач из публике, обележила је класицистичку трагедију, али и реалистички роман XIX века. Такав однос у троуглу аутор–дело–читалац, немачки теоретичар књижевности Ханс Роберт Јаус, у истраживању *Негативност и идентификација – оглед у прилог теорији естетичког искуства*, именује – „афирмативна класичност“ (ЈАУС 1978: 450); а она се испољава тако што се рецепијент емотивно идентификује с фиктивним

¹ Inerminn@gmail.com

ликом, и романескну илузију доживљава као стварни догађај, иако на интелектуалној равни зна да је оно у шта се ментално уплиће, у ствари, уметничка измишљотина.

Насупрот томе, дело у којем се аутор и реципијент сусрећу и ступају у лични однос садржи префикс „анти“ у односу на традиционалну, а то значи и преовлађујућу, песничку продукцију; те тако „анти-роман“ и „анти-театар“, иронизујући саме естетичке постулате, нагоне реципијента да се и критички постави, а не само катарзички. Уместо миметичке идентификације, или упркос њој, субјект естетске рецепције улази у – „ироничку идентификацију“, како то дефинише Јаус (1978: 450):

Под ироничком идентификацијом схвата се раван естетичке рецепције у којој се гледаоцу или читаоцу ускраћује очекивана идентификација, како би био отргнут од несметаног предавања естетичком предмету, како би се његова рефлексивна пробудила и окренула условима илузије и могућности тумачења, што може имати за последицу да естетички став путем његове негације или путем моралног апела буде доведен у питање.

У студији *Теорија књижевности* (1948), Рене Велек и Остин Ворен помињу „романтично-иронични метод“ приповедања, којим се нарушава свака могућна „илузија читаоца да пред собом има живот, а не уметност“, и којим се наглашава да је „књига писана књижевност“ (ВЕЛЕК, ВОРЕН 2004: 288). За двојицу америчких новокритичара утемељивач тог правца је енглески романиста из XVIII века Лоренс Стерн, а следбеници су Рихтер (Jean Paul Richter) и Тик (Ludwig Tieck) у Немачкој, Гогољ у Русији, Андре Жид у Француској. Аутори *Теорије књижевности* не помињу уопште француског просветитеља Денија Дидроа, чији је роман *Фаталиста Жак и његов господар* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1778-80) настао под непосредним и јаким утицајем Стерновог анти-романа *Тристрам Шенди* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-67).²

Из *Теорије књижевности* америчких новокритичара изостао је и Мигел де Сервантес чији *Дон Кихоте од Манче* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, 1615) два века претходи Стерну у наративном

² Дидров роман *Фаталиста Жак* и његов господар најпре је објављиван у наставцима (у 17 делова) у рукописном часопису *Књижевна преписка* (*Correspondance littéraire*), у периоду од 1778. до 1780. године. Иначе, рад на овом анти-роману се протеже на деценију и по, почев од 1762. или најкасније од 1765. године, о чему не постоје поуздани извори. Дидро је 1762. године добио на читање првих шест свезака Стерновог дела *Тристрам Шенди*, које се, до 1767. године, појавило у девет томова.

поступку иронизације наратије и непосредног суочавања наратора и читаоца у самој песничкој фикцији. Навешћемо само један пример из мноштва наративних ситуација у којима Сервантес иронизује саму наратију и читаочеву позицију. Навод је из 44. главе у другој књизи, објављеног 1615. године, деценију пошто се појавила прва књига о пустоловинама Дон Кихота (СЕРВАНТЕС 1988: 278):

Пусти, љубазни читаоче, доброг Санча да иде у миру и у добри час, и очекуј две мешине смеха које ће ти изазвати сазнање о томе како се држао у својој служби, а дотле слушај да сазнаш шта се те ноћи догодило његовом господару; јер ако се томе не насмејеш, бар ће ти се усне развући у осмех, пошто догађаје око Дон Кихота треба прославити или са чуђењем или са смехом.

Сервантесовска иронизација романеског поступка, у смислу разобличавања фикције као такве и приповедачевог директног обраћања читаоцу, присутна је у Стерновом анти-роману *Тристрам Шенди*, који је објављен 255 година након прве Сервантесове књиге о „витезу тужног лика“. Ево тек једног примера сервантесовског проседеа у Стерновом делу. У питању је завршни пасус у Књизи првој (СТЕРН 1955: 84):

Какве су биле те неприлике мога стрица *Тобија*, – ви нисте у стању ни да наслутите; – ако бисте наслутили, – ја бих морао да поцрвеним; не као рођак, – не као човек, – чак ни као жена, – него бих морао да поцрвеним као писац; јер много полажем на то да ми читалац не улучи прилику да ма шта унапред наслути. И у томе сам, Господине, тако преосетљиве и чудне ћуди, да бих и на саму помисао да сте у стању да се ичему домислите (тј. или да изведете било какав приближан закључак о ономе што долази) на идућој страници, – целу ту страницу истргао из моје књиге.

Одушевљен романеским штивом свог духовног сабрата с Острва, Дени Дидро пише свој анти-роман *Фаталиста Жак и његов господар*. Не само да Дидроа и Стерна повезује романескна сродност у романтично-ироничном наративном поступку, како тај проседе именују Велек и Ворен, а то је проседе којим је читалац ускраћен за миметичку идентификацију и подвргнут, сада јаусовски речено, ироничкој идентификацији, него, и много више од тога: Дидроов анти-роман, мимо обичних детаља који су подударни у *Фаталисти Жаку* и *Тристаму Шендију*, у целокупној наративној атмосфери и вербалном изливу дубоко је стерновски. Онај ко је прочитао најпре *Фаталисту Жака*, а затим узео Стернов роман, суочиће се са стотину разлога који ће га навести да закључи

како је то у потпуности познат поступак – дидроовски поступак.³ Међутим, тај познат, преузет и опонашан поступак јесте стерновски, чији је имитатор Дени Дидро. Ево примера из *Тристрама Шендија* који би за читаоце Дидроа, који се први пут сусрећу са Стерном, деловао дидроовски (СТЕРН 1955: 371):

Станите – Имам да пречистим један мали рачун с читаоцем, пре него што Трим настави своју беседу. – Бићу готов за два минута.

И Дидро прекида Жакову приповест у роману *Фаталиста Жак и његов господар* како би „пречистио“ неки рачун с читаоцем, као што то чини Стерн у *Тристраму Шендију*. На стерновски начин такође, Дидро признаје да је омашком изоставио да читаоцу пружи одређени податак стотинак страница раније. Према томе, интеракција између аутора и реципијента у једном наративном делу није ни Дидроово аутономно умеће, ни Стерново поетичко откриће, већ је то поступак старији и од *Фаталисте Жака* и од *Тристрама Шендија*, барем два и по века, умешно и непревазиђено изведен од стране Сервантеса. Енглески романсијер даје отворене референце на шпанског генија. Француски просветитељ, који се непосредно позива на Стерна, такође развија интертекстуалне нивое своје приповести у којима алудира на Дон Кихота и Санча Пансу.

Пошто смо с читаоцима овог истраживачког огледа, стерновски речено, *пречистили* питање извора, узора и утицаја на Дидроа, у наставку наше елаборације детаљније разматрамо поступак ироничке идентификације у анти-роману *Фаталиста жак и његов господар*. У вези с интеракцијом између аутора и реципијента, амерички професор и чувени дидролог Херберт Дикман (Herbert Dieckmann) каже да Дени Дидро извлачи читаоца из анонимности и пасивног положаја тако што му додељује одређену улогу у самој причи (DIECKMANN 1959: 36):

Ce qui était pour Diderot une nécessité, la présence d'un être à qui il pouvait s'adresser, ce qui était pour lui un manque réel, l'absence

³ Није спорно да француска варијација на енглеско ремек-дело носи и печат Дидроовог сатиричког сензибилитета и оптимистичког духа, који се разликују од Стернове песимистичке ироније. Међутим, да су се два и по века касније, тј. данас, појавила два романа-близанца, попут *Тристрама Шендија* и *Фаталисте Жака*, први аутор би вероватно на суду добио процес против другог за повреду ауторских права. Лојалти Кру (R. Loyalty Cru) каже да нема очигледнијег примера директног утицаја у компаративној књижевности од случаја *Фаталисте Жака*: Дидро се отворено позива на Стерна, преузима читаве странице из *Тристрама*, поиграва се с питањем плагијата и сам сугерише читаоцу како његово дело има везе са Стерном. (CRU 1913: 373)

d'un public qu'il pouvait se représenter, est ici transformé en vertu et technique esthétique.

(Оно што је била потреба за Дидроа, присуство неког бића којем би могао да се обрати, а што је за њега представљао стварни недостатак, одсуство неке публике којој би могао да се представи, овде је претворено у врлину и естетичку технику. – Н.В.)

На основу нараторолошке анализе Дидроове приповести *Ово није прича* (*Ceci n'est pas un conte*, 1773), Дикман закључује да француски романсијер придобија читаоца својим казивањем, а да то не постиже ни „умећем описивања“, ни „драмском природом догађаја“, ни произведеном напетости; читаоца придобија тако што га „преображава“, а да он тога није свестан, у особу која слуша причу, прекида је и коментарише, у особу која непосредно и активно учествује у причи (DIECKMANN 1959: 37). С друге стране, у *Фаталисти Жаку*, читалац није преображен у саговорника, тврди Дикман, већ он „остаје изван приче и дијалога“, али је присутан у свести писца, чиме „утиче на карактер и структуру дела“, и игра различите улоге – представника доброг или лошег укуса публике, или наивног реципијента који захтева од аутора романескну фикцију (DIECKMANN 1959: 37):

Le lecteur exerce aussi un contrôle sur la véracité du récit et devient ainsi le garant du réalisme de l'œuvre ; il est la conscience de la technique employée par le romancier ; il guette l'auteur quand celui-ci crée l'illusion, l'illusion du vrai (l'œuvre d'art) et l'illusion arbitraire, subjective (le merveilleux, le fantastique ou, simplement, le faux). Dans cette dernière fonction, le lecteur sert à faire la critique du roman à l'intérieur du roman même.

(Читалац такође контролише веродостојност приче и тако постаје гарант реализма у делу; он је свест о техници коју је романсијер употребио; он вреба аутора док он ствара илузију, илузију истинитог (уметничко дело) и самовољну илузију, субјективну (чудесно, фантастично или, једноставно, лажно). У овој последњој улози, читалац служи томе да критички сагледа роман унутар самог романа. – Н.В.)

Преко читаоца уметнутог у романескну фикцију, Дидро сагледава критички естетска мерила своје епохе, владајући укус друштва, који се обично изједначава с лошим укусом, а песникова „критика лошег укуса читаоца“ истовремено је, каже Дикман, „књижевна критика, естетичка анализа, и филозофска рефлексивна о начелима уметности“ (DIECK-

КМАНН 1959: 38). На ово Дикманово разматрање може се надовезати и став универзитетског предавача Жослена Мексана (Jocelyn Maixent),⁴ који каже да Дидро у *Фаталисти Жаку* намерно изазива рецепцијску пометњу употребом неколико наративних равни, све у циљу „да читаоца одржи критички будним“ (МАИХЕНТ 1998: 81):

Nous sommes devant une stratégie de brouillage manifeste qui répond à une volonté de mettre en éveil un lecteur qui aurait tendance à adhérer trop rapidement et sans esprit critique à ce qu'il lit.

(Суочени смо са стратегијом очитог ометања која се подудара с намером да се држи на опрезу читалац који би био склон да се препусти одвише брзо и без критичког духа ономе што чита. – Н.В.)

Ево примера наративне конфузије коју Дидро намерно производи у *Фаталисти Жаку* (ДИДРО 1946: 106):

Не знам чије су ове мисли, Жакове, његовог господара или моје; извесно је да морају бити једнога од нас тројице, и да су им претходиле и долазиле за њима многе друге које би нас одвеле, Жака, његовог господара и мене, до вечере, до после вечере, па чак и до газдаричиног повратка, да Жак није рекао своме господару: ето, господине, све те крупне изреке које ви декламујете без икаквог разлога, не вреде колико једна стара басна која се прича на поселима у мом селу.

Жан Катрис (Catrysse), у студији *Дидро и мистификација (Diderot et la mystification, 1970)*, говори о „некој врсти саучесништва“ између писца и читаоца, која се не ограничава само на „откривање лажног и истинитог“; аутор повремено „одашиље сигнале“ које треба да читалац „ухвати у пролазу“, уколико не жели да буде преварен. Катрис каже (CATRYSSSE 1970: 258):

Le neveu de Rameau a montré à Diderot qu'on peut raconter une histoire en adressant à son auditeur des clins d'yeux pour l'avertir de ne pas se laisser prendre au piège de la fiction. Diderot lui-même recommande à son lecteur la plus grande circonspection pour ne pas confondre le faux et le vrai.

(Рамоов синовац је показао Дидроу да се може испричати

⁴ У студији *Осамнаести век Милана Кундере или присвајање Дидроа од стране савременог романа (Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain, 1998)*, Мексан изводи наратолошке паралеле између Дидроовог *Фаталисте Жака* и Кундериних *Смешних љубави*.

прича тако да се слушаоцу намигне у знак упозорења да се не ухвати у замку фикције. Сâм Дидро препоручује свом читаоцу највећи опрез како не би помешао лаж и истину. – Н.В.)

Када аутор наметне рецепијенту критичку дистанцу спрам саме фикције, тиме он постави читаоца за поротника који просуђује о уметничкој истини. И Ханс Роберт Јаус каже да Дидро, како би у *Рамоовом синовцу* (*Le Neveu de Rameau*, 1823)⁵ разрешио сукоб између друштвене моралности и индивидуалне аморалности, „прибегава читаоцу као трећој страни која представља суд истине“.⁶ Критика је саставни део ироније, а из ироније проистиче хумор. У том смислу се може перципирати и Дидроово обраћање читаоцу, као што је и следеће у *Фаталисти Жаку* (ДИДРО 1946: 252):

Реците ми, читаоче, шта бисте ви радили на Жаковом месту?
Ништа. Ето, и он је то исто урадио.

Међутим, положај у који је аутор поставио читаоца, може се перципирати и као неугодан. Жак Катрис каже да у *Рамоовом синовцу* Дидро „мучи читаоца“ (CATRYSSSE 1970: 249), а да је у *Фаталисти Жаку* читалац „исфрустриран“ јер му је ускраћен епилог збивања будући да се приповедање прекида по нахођењу наратора (1970: 252). У чланку *Дидроов садизам* (*Le sadisme de Diderot*, Critique XIX, 1963), Жан Ремон (Raymond) чак оптужује Дидроа да се односи „садистички“ према читаоцу, да се с њим поиграва.⁷ Једна од низа „увреда“, како то неки читаоци перципирају, а које наратор упућује читаоцу, може бити и следеће Дидроово обраћање у *Фаталисти Жаку*, као нараторова реакција на наводну читаочеву опаску да је „у вину истина“ (ДИДРО 1946: 221):

Читаоче, ви не знате шта говорите; зато што хоћете да се покажете паметни, испадате глупи. Тако је мало у вину истине, да је,

⁵ *Рамоов синовац* је најпре објављен у Гетеовом преводу на немачки 1805. године, а на француском тек 1821, и то као превод с немачког у недостатку оригиналног француског текста, који ће, из породичног фонда Вандел, Дидроова кћер позајмити издвачу Бријеру, тако да се прво штампано издање Рамоовог синовца на француском језику према оригиналном рукопису појавило први пут 1823. године.

⁶ Навод из Јаусовог огледа *Le Neveu de Rameau. Dialogique et dialectique* (*Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin, 1984) овде је преузет из Делонове критичке белешке у Плејадиној едицији Дидроових Прича и романа: Michel DeLon, Ceci n'est pas un conte – notice, *Contes et romans*, Paris 2004, 1082.

⁷ Преузето из студије: Arthur Wilson, *Diderot – sa vie et son œuvre*, Paris 1985, 473.

сасвим обратно, у вину лаж. Рекао сам вам једну грубост, жао ми је и молим вас да ми опростите.

Повређено читалачко самољубље је одраз интелектуално-емотивног сензибилитета рецепијента. Бити интелектуално испровоциран, духовно изазван и подстакнут на критичко расуђивање, не значи бити ментално изманипулисан и емотивно мучен. Дидро, у ствари, креира критичко-иронично саучесништво аутора и рецепијента, које аутору служи да себе преиспита, једнако као што то очекује и од свог читаоца. Ако се заузме ауторска тачка гледишта, може се уочити да песник намерно себи ствара наративне препреке, што представља стваралачки изазов, јер ништа није лакше песнику него да исприча причу на традиционални романескни начин, и применом проверених поступака обезбеди својој фикцији уверљивост, уместо што намерно разбија романескну илузију, иронизује сам поетички поступак и поиграва се с читаочевој рецепцијом. На овом другом путу, црвени тепих успеха први је развио кастиљански геније Сервантес, чији су достојни следбеници Лоренс Стерн, Дени Дидро и Андре Жид.

Међутим, ако је читалац затечен песниковим приступом, онда то значи да је изневерен његов „хоризонт очекивања“ (Erwartungshorizont) – речено терминологијом Ханса Роберта Јауса, тј. да дело није одговорило читаочеви рецептивним навикама које је стекао из претходног читалачког искуства. У истраживачком огледу *Историја књижевности као изазов науци о књижевности (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, 1967)*, што је Јаусово приступно предавање на Универзитету Констанц, аутор објашњава да у естетици рецепције (Rezeptionsästhetik): „интерпретативна рецепција једног текста увек већ унапред претпоставља контекст искуства у коме се опажа естетичко“ (ЈАУС 1978: 62). У читаоцу „нови текст“ евоцира „видокруг очекивања и правила“, познат из ранијих текстова, и она се, у новим искуственим околностима, мењају, померају границе рецептивног видокруга, изазивају код рецепијента „промену хоризонта“ (Horizontwandel). Нова дела најпре „евоцирају конвенционални видокруг очекивања читалаца“, да би га потом, корак по корак, „разорила“ – закључује Јаус. Немачки теоретичар естетике рецепције илуструје своју теорију кроз два примера: први је Сервантесов *Дон Кихоте*, при чему се теоретичар позива на Нојшеферево тумачење (Hans-Jörg Neuschäfer, *Der Sinn Der Parodie Im Don Quijote*, 1963),⁸ док се у другом примеру, значајнијим за овај наш оглед – будући да је посве-

⁸ Сервантесов *Дон Кихоте* најпре развија видокруг очекивања карактеристичан за тада омиљене старе ритерске књиге, које потом пустоловина његовог последњег витеза пародира с дубоким смислом. (ЈАУС 1978: 62)

ћен Дидроу, теоретичар позива на Варнингову анализу (Rainer Warning, *Illusion und Wirklichkeit in Tristram Shandy und Jacques le fataliste*, 1965).

Дидро, на почетку *Фаталисте Жака*, фиктивним читаочевим питањима, упућеним наратору, „евоцира видокруг очекивања карактеристичан за схему помодног романа путовања и аристотеловске конвенције романескне фабуле“, да би потом, „обећаном роману о љубави и путовању“, провокативно противставио једну сасвим „нероманескну *vérité de l'histoire*, тј. бизарну стварност и моралну казуистику своје уметнуте приче, у којој животна истина непрестано оповргава лажљивост песничке фикције“.⁹ Промена видокруга очекивања у естетској рецепцији код Јауса је означена и као „естетичка дистанца“. То нас опет враћа на *ироничку идентификацију*, коју немачки теоретичар препознаје и у Бодлеровој збирци *Цвеће зла (Fleurs du mal)*, 1857). У огледу *Негативност и идентификација*, Јаус каже (1978: 451):

Читалац који *Fleurs du mal* отвара у очекивању да ће моћи да учествује у пробраним тренуцима и душевним стањима песниковим конфронтиран је већ у посвети *Au lecteur* са једва окрепљујућим пороцима.

На крају нашег огледа можемо закључити да је у Дидроовом роману *Фаталиста Жак и његов господар*, али и у његовим другим наративним списима, који су овде узгредно поменути, уместо традиционалног односа лик–читалац, на делу, и у делу (!), однос аутор–читалац, што Жослен Мексан назива „изокретањем миметичке илузије“ (1998: 89). Мексаново разматрање је ограничено на *Фаталисту Жака*, али се исход анализе може применити и на друга Дидроова наративна дела, као и теоретичарев закључак да „аутор изврше миметичку илузију: традиционални однос лик–читалац прелази у други план, у корист односа аутор–читалац, дат као матични и први. Испричана прича скоро да се сматра споредном.“ (1998: 89) Самоанализа нарације, директно обраћање читаоцу, разбијање наративне целине, критичко сагледавање стварности и иронизација уметничке фикције, све су то одлике Дидроових ремек-дела *Индискретни драгуљи (Les Bijoux indiscrets)*, 1748), *Рамоов синовац, Редовница (La Religieuse)*, 1780-83), као и сјајног дела *Фаталиста Жак и његов господар*, насталог под директним утицајем Лоренса Стерна, Дидроовог духовног близанца из Енглеске.

С друге стране, зачуђујуће је да се Дидро на позоришној сцени држао *миметичке идентификације*, тј. традиционалне одвојености аутора од лика, лика од рецепијента, и аутора од рецепијента: драмски песник је

⁹ Навод из Нојшефера је овде преузет из Јаусовог предавања *Историја књижевности* као изазов науци о књижевности. (ЈАУС 1978: 62-63).

одсутан из дела, лик на сцени не зна да га посматра публика, а публика се уживљава у фикцију коју рецептује као уметничку стварност. Уметнички крах дидроовске драме не потиче одатле што се он држао аристотеловске драматургије; напротив, не само да драмски аутор није одсутан из позоришних комада *Ванбрачни син* (*Le fils naturel*, 1757) и *Отац породице* (*Le Père de famille*, 1758), него је сâм Дидро проговорио кроз филозофске моралитете које је метнуо у уста својим незанимљивим ликовима. Оновремена публика се, ипак, уживљавала у приказане ситуације: када се 1769. приказивао *Отац породице*, „у гледалишту је било марамица колико и гледалаца“ – забележила је тадашња штампа, каже дидролог Андре Били (BILLY 1932: 471). Међутим, дидроовску драму, од свега три позоришна комада, време је очас прегазило, и сместило тамо где јој је место – у архиве уметничких промашаја. Трећи и последњи комад – *Је ли добар? Је ли зао?* (*Est-il bon? Est-il méchant?*, 1775), могао је бити изузетан да је аутор уложио више стваралачког генија.

Да се француски просветитељ естетички био осмелио и у позориште увео *ироничку идентификацију*, коју је генијално применио у наративним списима, да *Индискретни драгуљи*, *Редовница*, *Рамоов синовац* и *Фаталиста Жак* имају своје парњаке у драми, Дени Дидро би и данас изазивао живу естетску пажњу својим позориштем као што је то случај с његовим наративним списима.

Цитирана литература

- ДИДРО, Дени. *Жак фаталиста и његов господар*. Превод Рашко Димитријевић. У књизи: *Одабрана дела*. Београд: Државни Издавачки Завод Југославије, 1946.
- СЕРВАНТЕС, Мигел де. *Оштроумни племић Дон Кихот од Манче II*. Превод Душко Вртунски. Нови Сад – Београд: Матица српска – Вајат, 1988.
- СТЕРН, Лоренс. *Тристам Шенди*. Превод Станислав Винавер. Београд: Просвета, 1955.
- ВЕЛЕК, Рене и Остин Ворен. *Теорија књижевности*. Превод Александар Спасић и Слободан Ђорђевић. Београд: Утопија, 2004.
- ЈАУС, Ханс Роберт. „Историја књижевности као изазов науци о књижевности.” *Естетика рецепције*. Превод Дринка Гојковић. Београд: Нолит, 1978, стр. 37-88.
- ЈАУС, Ханс Роберт. „Негативност и идентификација – оглед у

- прилог теорији естетичког искуства.” *Естетика реценције*.
Превод Дринка Гојковић. Београд: Полит, 1978, стр. 377-457.
- BILLY, André. *Diderot*. Paris: Édition de France, 1932.
- CATRYSSSE, Jean. *Diderot et la mystification*. Paris: A.-G. Nizet, 1970.
- CRU, R. Loyalty. *Diderot as a Disciple of English Thought*. New York: Columbia University Press, 1913.
- DELON, Michel. „Ceci n’est pas un conte – notice.“ *Contes et romans*. Paris: Gallimard 2004, 1079-1082.
- DIECKMANN, Herbert. *Cinq leçons sur Diderot*. Genève – Paris: Droz – Minard, 1959.
- MAIXENT, Jocelyn. *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot invité par le roman contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- WILSON, Arthur. *Diderot – sa vie et son œuvre*. Traduction de l’anglais G. Chahine, A. Lorenceau, A. Villelaur. Paris: Laffont – Ramsay, 1985.

Nermin Vučelj

L’IDENTIFICATION IRONIQUE DANS JACQUES LE FATALISTE DE DIDEROT

Résumé

À partir de la théorie de Jauss sur l’identification ironique, opposée à l’identification mimétique, cet article a pour ambition d’analyser le procédé narratif appliqué dans l’anti-roman *Jacques le fataliste et son maître*. Ce procédé consiste à briser l’illusion romanesque et à inciter le lecteur à prendre une approche critique. Notre propos est également d’évaluer cette technique de l’ironisation de la fiction romanesque en comparant trois romans : *Don Quichotte* de Cervantès, *Trystram Shandy* de Sterne et *Jacques le fataliste* de Diderot. Bien que l’auteur français fût influencé directement par Sterne, il a tracé, dans son *Jacques le fataliste*, une approche narrative particulière, marquée par son génie de narrateur.

