

"IGRA BOGA" KAO JEDAN OD ASPEKATA INTERTEKSTUALNOSTI

U F A U L S O V O M
R O M A N U
Č A R O B N J A K

U pokušaju da razjasni prirodu intertekstualnih veza između tekstova Žerar Ženet, u svojoj knjizi *Palimpsest*¹, dovodi u vezu tekst sa palimpsestom. Reč "palimpsest" u *Oksfordskom rečniku engleskog jezika* objašnjena je na sledeći način: "Komad podloge za pisanje ili rukopisa sa koga je izbrisan prvobitni zapis da bi se stvorilo mesto za novi".² Ženet, dalje, izvodi zanimljivu terminološku distinkciju prema kojoj tekstove deli na hipertekstualne (hypertextual) i hipotekstualne (hypotextual). Prema ovom određenju, svaki tekst (hypertext) mogli bismo posmatrati kao da je ispisan na nekom drugom tekstu (hypotext) koji mu je poslužio kao podloga. Ovom metaforom Ženet veoma slikovito prikazuje na koji način bi tekst mogao doći do svojih intertekstualnih značenja.

Intertekstualna dimenzija tekstova postaje posebno zanimljiva oblast proučavanja u modernizmu i postmodernizmu. Intertekstualnost koja se afirmiše u modernizmu postaje sve važniji činilac u strukturi književnog dela u književnosti XX veka, posebno pod uticajem poststrukturalističkih i dekonstruktivističkih težnji koje se javljaju sredinom XX veka. Naime, u književnosti koja se sve više udaljava od mimetičkog pristupa književnoj građi tekstovi se sve manje odnose na predmete i pojave iz spoljnog sveta, a sve više na druge tekstove, druge znakove. Jedan od takvih tekstova, u kome obraćanje drugim tekstovima predstavlja jedno od glavnih obeležja književnog prosedea jeste roman Džona Faulsa (John Fowles) *Čarobnjak* (*Magus*, 1965).³

Roman *Čarobnjak* predstavlja jedan od primera raznovrsne upotrebe intertekstualnih referenci. U ovom tekstu razmotrićemo književne veze ovog romana i romana Čarlsa Dikensa (Charles Dickens) *Velika očekivanja* (*Great Expectations*, 1861).⁴ O ovoj vezi Džon Fauls govori u predgovoru dopunjenom izdanju romana *Čarobnjak*: "Dugo sam se zabavljao idejom da od Končisa (čarobnjaka, prim. A.J.) stvorim ženski lik... poput gospodice Havišam".⁵ U ovom smislu zanimljivo je

zapažanje F. R. i K. D. Livis da je "...po svemu sudeći, ovaj roman ostvario u kasnijim književnim epohama veći uticaj od bilo kod drugog Dikensovog dela".⁶ Ovom prilikom Livisovi ne navode u čemu se taj uticaj ogleda, ali svakako jednu od njegovih značajnih manifestacija predstavlja upravo problem o kome je ovde reč.

Najuočljiviji, iako ne jedini oblik saradnje između ova dva romana jeste istovetnost organizacije događaja u određenom segmentu radnje. Ovaj narativni obrazac uređuje odnose među glavnim likovima: Končis (čarobnjak, "bog") – Nikolas – Džuli/gospodica Havišam-Pip-Estela. Džon Fauls ga je nazvao "igra boga" (godgame).

U viktorijanskoj romanescnoj konvenciji u kojoj je nastao roman *Velika očekivanja*, autoritet pisca ima elemente božjeg autoriteta, dok se čitalac nalazi u položaju podanika. U ovakvoj podeli uloga sve je predodređeno, a značenje teksta stabilno. Možda upravo u ovoj činjenici treba potražiti korene Faulsovog interesovanja za viktorijanske književne obrasce. Pripovedač-bog u viktorijanskom romanu predstavlja ustaljenu književnu normu. Pripovedač-čarobnjak-"bog" predstavlja njegovu modernu verziju. U *Čarobnjaku*, Končis-čarobnjak (bog) poigrava se sudbinom junaka romana. Sa junaka romana igra se prenosi na čitaoca. U ovoj igri potezi nisu unapred određeni. Junak i čitalac (zajedno) savladavaju prepreke koje čine igru. Čitalac je kao i junak slobodan da u svakom trenutku napusti igru – da sazna ili ne sazna njeno značenje, da otkrije ili prikrije bilo koju pojedinost iz nje, prema sopstvenoj želji. Junak svojevolumno ostaje u igri, a čitalac je njegovo ogledalo koje pokazuje zbog čega je nije napustio. Igra boga mogla bi se, dakle, posmatrati i kao metafora izmenjenog odnosa između pisca i čitaoca.

Uključivanje viktorijanskih književnih konvencija u postmodernističku književnost Fauls je najpotpunije primenio u romanu *Ženska francuskog poručnika* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969.). U ovom romanu pisac se s jedne strane poigrava ulogom pripovedača, pripovedajući viktorijanskim realističnim stilom pripovedanja, a sa druge uzima poziciju istoričara koji procenjuje jedno vreme sa pozicija drugog u hronološki obrnutom redosledu – pripovedač upućuje na pojave, događaje i duhovne procese epoha koje će tak nastupiti u odnosu na istorijski trenutak u kome se radnja romana odvija. Sadržaj romana je dakle u bukvalnom smislu ekstratekstualan. U ovom romanu namerno je narušena iluzija vremenskog jedinstva teksta – privid viktorijanske atmosfere razoren je pominjanjem aviona, televizije i radara. Pripovedač se služi savremenim saznanjima iz psihologije, a društveno ponašanje likova ukazuje na savremenog čoveka u viktorijanskom ruhu. Koristeći tako tenziju između činjenice i proze Fauls ulogu pripovedača određuje – paradoksalno, s obzirom na njegov neprikosnoveni autoritet u ovoj književnoj epohi – kao nosioca nestabilnosti značenja teksta i izvor čitaćeve nedoumice. Ovo je model pripovedača – boga koga srećemo u liku čarobnjaka u istoimenom Faulsovom romanu. Čarobnjak pokreće konce svojih lutaka, režira događaje, osmišljava scenu upravlja zbivanjima na njoj i sudbinama junaka. On je gospodar likova, gospodar radnje i gospodar čitaćeve mašte. "Čarobnjak" vlada svojim "carstvom" poput gospodice Havišam u *Velikim očekivanjima*.

U *Velikim očekivanjima* glavni junak Pip je siročić koji je odrastao u engleskoj provinciji. Odjednom, slučajno, biva izabran za učešće u njemu nerazumljivom

ritualu. U centru zbivanja nalazi se starija, moćna žena, gospodica Havišam, koju posećuje povremeno u njenoj vili. Iz sopstvenih pobuda, čiji smisao Pipu neprestano izmiče, ova gospa ga uvlači sve dublje u svoje mračno carstvo. Pip je, sa druge strane, fasciniran izgledom i atmosferom "carstva", kao i učesnicima ove neobične predstave na pozornici u Setis Hausu. Ovom neobičnom pozorištu privlači ga misterija, kao i mlada devojka Estela u koju se zaljubljuje. Gospodarica ovog carstva, gospodica Havišam, razočarana i okrutna žena navodi učesnike svoje privatne predstave da postupaju u skladu sa njenim zamislima. Predstava se svodi na ciklično ponavljanje određenih rituala (pogrebna ceremonija gospodice Havišam, "šetnje" po kući, igranje karata, kićenje Estele) čija namera je poznata, dok krajnji cilj predstave ipak ostaje skriven učesnicima. Krajnji cilj je postizanje određene rediteljske zamisli koju učesnici ostvaruju uglavnom nesvesno. Estela u jednom momentu kaže Pipu: "Ti i ja nemamo izbora osim da se povinujemo naredenjima. Ti i ja ne smemo da sledimo sopstvene želje".⁷ Gospodica Havišam čvrsto drži niti koje pokreću glumce na njenoj pozornici.

Ovi događaju na razne načine utiču na mladog Pipa koji se nalazi u godinama sazrevanja. Njegove stavove o sebi i svetu oko sebe u najvećoj meri određuje Estela. Estela je za Pipa idealna žena koja ga s jedne strane privlači, a sa druge ispunjava nemirom i osećanjem nesavladive inferiornosti. Ljubav prema Esteli i ambicija da unapredi svoj društveni položaj da bi osvojio Estelu postavlja pred Pipa gotovo neostvariv zadatak – da postane džentlmen. Model džentlmena i Estelina ljubav predstavljaju mamac koji junaka privlači i navodi da tumara dalje po hodnicima lavirinta koji čine neočekivani događaji. Napustivši svoje periodične posete Setis hausu, iz kojih ništa nije naučio, mladi Pip nailazi na razna životna iskušenja. Proživljava siromaštvo i raskoš, društveni uspeh i ponor moralnog posrtanja. Kao skrivena nit koja spaja razne aspekte njegove ličnosti vodiće ga, do kraja romana, odanost prema Esteli, dok će njegova vezanost za koncept džentlmena biti uzrok raznih stranputica u njegovom društvenom ponašanju i psihološkom sazrevanju. Tako igra, koju će Džon Fauls, gotovo čitav vek kasnije, nazvati "igrom boga" predstavlja u oba pomenuta romana presudni događaj u sazrevanju ličnosti glavnog junaka.

U romanu Džona Faulsa *Čarobnjak*, mladi pesnik, cinik, anarhista i bonvivan Nikolas stiže, naizgled slučajno, na malo grčko ostrvo Praksos pedesetih godina prošlog veka. Nikolas je oksfordski dak, usamljenik i samozvani predstavnik intelektualne elite, pun prezira prema engleskim društvenim konvencijama i životu srednje klase iz koje potiče. Svoje sunarodnike Nikolas vidi kao: "... rođeni sa maskama i odgajeni da lažu".⁸ Njegova ličnost se najpotpunije ispoljava u neodgovornom i licemernom odnosu prema ženama. Na početku romana Nikolas je prikazan kao lakomisen i sebičan muškarac koji često ulazi u kratkotrajne ljubavne veze. U Londonu upoznaje Elison, Australijanku, u koju se zaljubljuje, mada to ne želi sebi da prizna zbog činjenice da se to ne uklapa u sliku o sebi kakvu želi da stvori u javnosti. Kao što Ketrin Tarboks primećuje: "Njegov neuobičajeni logički sistem protivi se njegovoj ljubavi prema Elison; stoga veruje da ne voli Elison".⁹ I zaključuje: "Život uvek mora da potvrdi njegovu sopstvenu uobrazilju".¹⁰ Ovo predstavlja ključni princip Nikolasovog ponašanja. Nikolas ne želi da bude onakva

osoba kakva je postao – kakvim ga je oblikovalo vaspitanje i život u engleskoj sredini. On smatra da je *homme révolté*, želi da stavi na svoje lice, ili bar prikaže svetu, novu masku. Na udaljenom grčkom ostrvu, u postojbini mitova, misterija i romantičnih božanskih ljubavi traži novu stvarnost. Osim toga, odlazak u Grčku predstavlja najjednostavniji način da se “otarasi” Elison. Ubrzo po dolasku na ostrvo biva izabran za ulogu u predstavi privatnog pozorišta bogatog bisnismena “čarobnjaka” Morisa Končisa. Končis ga na razne načine namamljuje da dođe u njegovo “carstvo”. Nikolas je fasciniran predstavom u kojoj učestvuje bez svoje volje i znanja, privučen svojom idealnom ženom – prelepom Džuli. Nikolas ne može da joj odoli i ona ga uvlači sve dublje u ponor sopstvenih mentalnih procesa. Predstava se odvija putem scenskog postavljanja određenih sadržaja i izvođenja odabranih drevnih rituala. Džuli (svesno) igrajući ulogu koja joj je dodeljena predstavlja projekciju svih Nikolasovih strahova, nedoumica, nesigurnosti i laži. Nikolas sâm nastavlja predstavu ne nalazeći u sebi snage da je prekine, da je prozre i objasni sebi. Odluka o nastavljanju prepuštena je njemu. Reditelj ove predstave, svakako je gospodar pozorišta, “bog” Končis, koji vodi ovu igru. Igra vodi samospoznaji kroz scensko prikazivanje neslobode i neautentičnosti glavnog junaka.

Već na prvi pogled uočava se velika sličnost ova dva sižea. Sličnost je najočiglednija na nivou motiva: junak koji je “izabran”, lavirint, pozornica, “carstvo”, rituali, delovanje društvenih konvencija i lične uobrazilje, potraga i, konačno, mamac – idealna žena. Iako i Nikolas i Pip teže samospoznaji i ličnoj slobodi postoje velike razlike u njihovim putevima, načinima i stepenu ostvarenja ovih ciljeva. Da bismo rasvetlili ove razlike osvrnimo se najpre na učinak igre boga, kako u Nikolasovom, tako i u Pipovom slučaju.

Končisova predstava odvija se u posebnoj vrsti pozorišta – “metateatru”. Dramski projekat uključuje sve prisutne pojedince. “Svi smo ovde glumci, prijatelju moj”.¹¹ Namera “predstave” je da “dozvoli učesnicima da prozru svoje prvobitne uloge u njemu”.¹²

Cilj predstave u metateatru je da glavnom junaku Nikolasu prikaže njegovo neslobodno i neautentično biće. Drugi deo predstave podrazumeva pokušaj izlečenja junaka od neodgovornog odnosa prema okolini i prihvatanje posledica svojih postupaka iz prošlosti. Junak bi dokazao da je izlečen kad bi prihvatio da živi u skladu sa svojom autentičnom prirodom. Ako ostvari ovo Nikolas će biti “izabran”. Naučiće da se smeje i naučiće šta je sloboda. “Nauči da se smeješ, Nikolas. Nauči da se smeješ”.¹³

Nikolas je antiheroj, ili čovek modernog doba koji je otuđen od svog bića. Njegova inteligencija postaje njegov najveći neprijatelj. Zarobljen je u mrežu svojih misli i intelektualnih razmatranja pojava oko sebe. Zbog toga je lišen mogućnosti da shvati pravo značenje pojmova iz stvarnosti. Svoju sputanost i zbunjenost pokušava da prikrije nekad svesnim, a nekad nesvesnim skrivanjem u senku stereotipnih likova i situacija. Usled nemogućnosti da podnese stvarnost i istinu o sebi, u svojoj uobrazilji stvara drugu stvarnost. Nikolas “ulazi” u razne likove iz engleske književnosti i “oblači” njihove kostime. Sebi daje uloge Pipa, Robinsona Krusoa, Alise u zemlji čuda, Hamleta, Kalibana i tako redom. Sve ove razne tekstove dramatizuje Končisov metateatar. Nikolas predstavu shvata samo u magnovenju, a

dejstvo ovih saznanja je kratko. Njegova sudbina mogla bi se shvatiti kao kob čoveka modernog doba – da mu izmiče svaka izvesnost i da je, pored toga, traži. "Tek neznatna nada, tek nastavak trajanja, obeležiće budućnost anti-heroja; ostavite ga, zahteva naše doba, ostavite ga u nekom trenutku istorije čovečanstva, na raskršću, u nedoumici... pustite ga da preživi, ali mu uskratite smernicu i nagradu, jer i mi čekamo, u svojim samotnim sobama u kojima telefon nikad ne zvuči, čekamo tu devojkicu, tu istinu, taj kristal čovečnosti, tu stvarnost koja je izgubljena u uobrazilji da se vrati; ali, reći da se vratila, bilo bi laž".¹⁴ Nikolas će, dakle, do kraja ostati nesiguran u svoja otkrića, nikada neće pronaći čvrstu ruku, vodilju, boga. Jer deo igre boga je skrivanje. U ključnim delovima u romanu pripovedač iščezava. Ova činjenica je oduvek predstavljala izvor čitalačkih muka. Končis, čarobnjak i bog, nikad ne nudi rešenja.

Za razliku od Nikolasa, Pipa vodi sigurna pripovedačeva ruka. Bez obzira na lavirinte bede i sjaja, radosti i nesreće kroz koje prolazi, Pip ne ostaje, kao Nikolas, osujećen i zaleđen u vremenu. Pip nije moderni anti-heroj. Pipa čeka konvencionalna sreća i ruka njegove gospe. Ali Pip je nije stekao samo na osnovi viktorijanskih književnih konvencija. Pip je takode izabran (u Faulsovom smislu), jer je prevazišao svoja neautentična očekivanja. Došavši do dna svog neautentičnog bića, koje su u njemu probudili pohlepa i ambicija, Pip, na drukčiji način od Nikolasa, dolazi do samospoznaje. Livisovi primećuju da je "ova knjiga ... istorija uspešnog napredovanja prema duhovnoj slobodi".¹⁵ Estelina ljubav izgleda kao logičan dar.

U cilju potpunijeg shvatanja Faulsovog koncepta samospoznaje korisno bi bilo podsetiti na koncept individuacije kako ga je opisao Jung. U *Čarobnjaku* Fauls nedvosmisleno ukazuje na ovaj Jungov model. Koncept individuacije mogao bi se ništa manje dosledno primeniti i kao objašnjenje ravoja Pipove ličnosti. Proces individuacija odnosi se na arhetip transformacije koji Jung obrazlaže na sledeći način: "Svako ko uđe u pećinu, zapravo, u pećinu koju svako nosi u sebi, ili u tamu koja postoji iza svesti naći će se u – isprva – nesvesnom procesu transformacije".¹⁶ Obojica junaka, i Nikolas i Pip, nadahnuti su "svetlošću" svoje anime – Džuli, Lili/Estele – pri pokušaju da pronađu put kroz "lavirint" (nesvesno). Bez obzira na iskušenja junaci ostaju na tragu svog cilja.

U Nikolasovom slučaju igru produžava njegova neiscrpna želja za nastavkom: "Vratilo se staro uzbuđenje – neka se desi bilo šta, neka dode čak i crni Minotaurus, samo neka se i dalje dešava; sve dok postoji mogućnost da stignem do centra (lavirinta) i najzad osvojim nagradu koju toliko želim".¹⁷ U svojoj zaslepljenosti Nikolas vidi samo tvorevine uobrazilje, dok Končis neprestano pokušava da mu otkrije vrednost života izvan iluzija. U trenutku kad Nikolas shvati ili počinje da shvata ili, najtačnije, u delićima sekunde shvata, likove iza uloga koje su Končisu, Džuli, Lili i ostalim junacima dodeljene na sceni, predstava je završena. Nikolas postaje svestan stvarnosti oko sebe: "Bio sam svestan postojanja i ta svest da postojim postala mi je potrebna od svetlosti".¹⁸ Lekcija koju treba da nauče učesnici igre boga je tajna izabranih: "Beskonačna samoća jedinke".¹⁹

Pretrpevši poniženje javnog suočavanja sa nedostacima sopstvene ličnosti Nikolas je neminovno ispunjen besom zbog nemoći i osećanja nepravde posle tako

grubog razotkrivanja. Ipak on razume pouku da život treba voleti zbog radosti postojanja, a ne zbog mogućnosti da jedinka ostvari ličnu sreću. Razume i drugi deo pouke da samo autentično biće, ono koje – da se poslužimo ponovo Jungovom terminologijom – postigne sopstvo, može da ostvari ličnu slobodu. Upkos svemu, Nikolas se, bar na trenutak, osmehuje.

Čitalac romana *Čarobnjak* postepeno postaje svestan da je glavni čarobnjak u ovoj zavrzlami Džon Fauls. Fauls "dopušta" Končisu da se poigrava sa čitaocem na istovetan način kao sa junakom. U ovom romanu na probi je čitaočeva sposobnost razumevanja igre, intuitivnog saznavanja stvarnosti i opažanja. Uporedo sa Nikolasom pred čitaocem je postavljen zadatak da tumači misteriozne događaje, da neprestano proverava "stabilnost" svekolikih značenja pojava iz stvarnosti. Poput Nikolasa čitalac prolazi kroz lavirint bez centra i neizbežno se pita zašto ova igra postoji i zašto je u nju uvučen.

Faulsov pripovedač neprestano pokazuje da je nedoumica jedina izvesnost za pojedinca u njegovom okruženju. Utisku nesigurnosti u pozitivni smisao i nepromenljivost prihvaćenih značenja doprinosi i česta smena žanrovskih okvira u kojima se pripovedanje odvija. Naime, pripovedanje koristi niz žanrovskih konvencija autobiografskog, obrazovnog, realističkog i viteškog romana. Najzad, pripovedač se odlučuje za kriminalistički žanr sa njegovim osnovnim određenjima – hajkom i atmosferom napetosti. Kriminalistički žanr veoma je pogodan za prikazivanje Nikolasove opsesivne potrage. Potraga je plod stanja Nikolasove svesti zaokupljene pitanjem: "Šta sledi?" Konačno, pripovedač napušta priču. Izneverava konvencije krimi-priče. Ključnu misteriju predstavlja stvarnost. Rešenje se ne može otkriti u tekstu bilo kog žanra. "Ona ćuti, nikad neće progovoriti, niti pružiti ruku, niti napustiti ovu sadašnjost".²⁰

U romanu *Velika očekivanja* viktorijanski pripovedač dovodi junaka do rešenja svih zadataka koji mu je roman postavio – do samospoznaje i ravnoteže njegovog društvenog i individualnog bića. Igra boga formalno je prestala smrću gospodice Havišam, ali putem Esteline uloge u Pipovom životu njene implikacije i dalje vrše uticaj na Pipa. Iako Pipova odanost Esteli utiče na većinu njegovih životnih izbora, njegova individuacija plod je spleta raznih društvenih i individualnih okolnosti i nije, kao u slučaju Nikolasa isključivo izazvana "igrom boga". Ipak oblikovanje Pipove ličnosti dobija epilog na zgarištu Setis Hausa. Pipov povratak u sada spaljenu kuću Setis Hausa nosi, za modernog čitaoca, akcente Eliotovih stihova:

Nećemo prestat da istražujemo
 A kraj će našeg istraživanja
 Bit mjesto odakle smo pošli
 Koje ćemo prepoznat po prvi put.²¹

Dok Dickens nije mogao poznavati dela Junga i Eliota, Fauls se u *Čarobnjaku* služi ovim Eliotovim stihovima da bi naveo Nikolasa na određena razmišljanja. Ipak, Nikolas ne ostvaruje njihov zalog tako potpuno kao Pip, zato što ne ume da "čita" putokaze.

Predmet najčešćih polemika u vezi sa romanom *Čarobnjak* predstavlja njegov završetak. Kao što smo već naveli, kraj ne donosi rešenje, odnosno "čitalac ne saznaje kako se sve to završilo". Čitalac bi se na kraju mogao osetiti izneverenim i

ostavljenim. Ovakav završetak romana predstavlja najskriveniju i ujedno najznačajniju implikaciju "igre boga". U cilju shvatanja nedoumica koje nameće ovaj roman poslužimo se rečima Džuli, Nikolasove idealne žene: "Mislím da je bog veoma inteligentan, pošto je toliko mnogo inteligentniji od mene. Pošto mi ne daje smernice. Niti mi pruža izvesnost. Ni vizije. Ni razloge. Ni motive".²²

Kraj romana *Čarobnjak* logičan je ishod načina pripovedanja u njemu, odnosno uloge pripovedača u delu. Iako je svaki čitalac Nikolas, čitalac svoj roman ne bi morao završiti kao Nikolas, ili bi mogao odustati od njega. Ako bi zavirio iza svoje nedoumice i čitalac bi bio "izabran".

Pomenuti elementi romana *Velika očekivanja* samo su neki od intertekstova koje Džon Fauls koristi u romanu *Čarobnjak*. Obilje književnih tekstova koji učestvuju u književnom prosequu *Čarobnjaka* doprinose utisaku da njegova značenja leže izvan njegovih fizičkih granica. Oslobadanje slojeva značenja koji su zatomljeni u drugim tekstovima uključenim u kompoziciju *Čarobnjaka* doprinosi potpunijem razumevanju ovog tipa proze. Posluživši se ponovo Ženetovom metaforom, mogli bismo zaključiti da otkrivanje veza između hiper- i hipo-teksta ukazuje na nove mogućnosti njihovog tumačenja.

...

¹ G. Genette, *Palimpsests, literature in the second degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, p. 5.

² palimpsest – a piece of writing-material or manuscript on which the original writing has been effaced to make room for other writing, *The Oxford Encyclopedic English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

³ Postoje dve verzije ovog romana. Roman je prvi put štampan 1965. godine. Prerađeno i dopunjeno izdanje štampano je 1977. Bez obzira na dve verzije, kritika je ovaj roman uvek smatrala jedinstvenim delom.

⁴ U ovom radu korišćeno je izdanje: C. Dickens, *Great Expectations*, Penguin Books Ltd., London, 1994.

⁵ "I long toyed with a notion of making Conchis a woman like Miss Havisham..." J. Fowles, *The Magus*, Jonathan Cape, London, 1977, p. 6.

⁶ F. R. and Q. D. Leavis, *Dickens the Novelist*, London, Chatto & Windus, 1970, p. 376. "...it seems to have more relevance outside its own age than any other of Dickens's creative work."

⁷ "We have no choice, you and I, but to obey our instructions. We are not free to follow our own devices, you and I." C. Dickens, *Great Expectations*, London, Penguin Books Ltd., 1994, p. 243.

⁸ op. cit, p. 372: "... born with masks and bred to lie."

⁹ K. Tarbox, *The Art of John Fowles*, Athens, University of Georgia Press, 1988. p. 17.

¹⁰ *ibid*, p. 17. "Life must confirm to his personal fiction."

¹¹ J. Fowles, *op. cit.* 404. "We are all actors here, my friend."

¹² *ibid*, p. 409: "...to allow the participants to see through their first roles in it."

¹³ *ibid*, p. 531: "Learn to smile, Nicholas. Learn to smile."

¹⁴ *ibid*, p. 645: "The smallest hope, a bare continuing to exist is enough for the anti-hero's future; leave him, says our age, leave him where mankind is in its history, at a crossroads, in a dilemma ... let him survive, but give him no direction, no reward; because we too are waiting, in our solitary rooms where telephone never rings, waiting for this girl, this truth, this truth, this crystal of humanity, this reality lost through imagination, to return; and to say she returns is a lie."

¹⁵ F. R. and Q. D. Leavis, *op. cit.*, p. 373: "...a history of a successful progress towards spiritual freedom."

¹⁶ J. Fowles, *op. cit.*, p. 322: "There returned the old excitement – let it all come, even the black Minotaur, so long as it came; so long as I might reach the centre, and have the final prize I coveted."

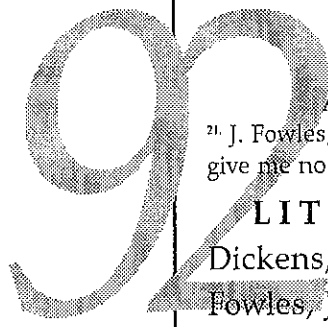
¹⁷ *ibid*, p. 238: "I was aware of existing and this being aware of existing became more significant than the light."

¹⁸ *ibid*, p. 239: "The endless solitude of the one."

¹⁹ *ibid*, p. 656. "She is silent, she will never speak, never reach a hand, never leave this present tense."

²⁰ T. S. Eliot, "Little Gidding" prev. A. Šoljan i I. Slamnig u: Thomas Stearns Eliot: *Izabrane pjesme*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1962.

We shall not cease from exploration
The end of all our exploring
Will be to arrive where we started



And to know the place for the first time

²¹ J. Fowles, *op. cit.*, p. 296: "I think god must be very intelligent to be so much more intelligent than I am. To give me no clues. No certainties. No sights. No reasons. No motives."

LITERATURA

Dickens, Charles, *Great Expectations*, London, Penguin Books Ltd., 1994.

Fowles, John, *The Magus*, London, Jonathan Cape, 1977.

Genette, Gerard, *Palimpsests, literature in the second degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997.

Jung, C. G.: *Four Archetypes*, London, Arc Paperbacks, 1972.

Leavis, F.R. & Q.D., *Dickens the Novelist*, London, Chatto & Windus, 1970.

Tarbox, Katherine, *The Art of John Fowles*, Athens, University of Georgia Press, 1988.

SUMMARY

"THE GODGAME" AS ONE OF THE FEATURES OF INTERTEXTUALITY IN FOWLES'S NOVEL THE MAGUS

There are numerous examples of intertextuality in John Fowles's novel *The Magus*. One of the most remarkable is the *godgame*. John Fowles uses the term *godgame* to depict the game that the protagonist imposes upon one or more of his fellow-characters. Such a character, the "god", abducts the powers of God. The concept of the *godgame* was first used in Charles Dickens's novel *Great Expectations*. The postmodern novel *The Magus* makes use of the same pattern as the Victorian novel *Great Expectations*. This paper deals with the consequences of the *godgame* in different novelistic traditions: Victorian and post-modern, respectively.