

МИХАЛ ХАРПАЊ

СЛИКАЊЕ ЧАЈЕМ КАО ИНТЕРТЕКСТ РОМАНА

Роман... Овако самостално изговорен или написан субстантив готово да не може да не одаје утисак одређене вртоглавице. Онај који је први кодификационо употребио овај термин, по свему судећи са одређеном дозом презира на који је литература те садржине из области *lingua romana* морала да рачуна, данас би се збунио високим степеном арбитрарности овог термина. Свако од нас се засигурно нашао у мањој или већој недоумици, када је прилика налагала да укратко, што значи и прецизно, дефинишемо роман. У помоћ смо призивали друге књижевне врсте, најчешће еп или новелу, осећајући при том да роману као да чинимо неправду. Роман овде није имао никакву кривицу — упркос потешкоћама теоретичара није губио виталност своје књижевне врсте, чак ни онда када су му теоретичари већ више пута предвиђали смрт. Ни теоретичари се нису предавали и упркос тешкоћама су сваки пут изнова покушавали теоријски да обухвате роман. (При том су засигурно помало завидели на пример теоретичарима епа, који су пред собом имали тако монументалну али и прецизну и строгу творевину ове књижевне врсте.) Нема потребе никога посебно убеђивати о великом мноштву, не само теоријске него и метатеоријске литературе о роману. Другачије заправо и не може бити пошто не постоји крајњи тип романа, него увек само онај нови који онда у мањој или већој мери захтева и теоријску допуну.

Тешко је дакле дефинисати роман уопштено, може се чинити да ће са његовим појединим типовима то бити лакше. Упркос томе чак и неке његове типове бисмо радо избегли. Као на пример дефинисати шта је то савремени роман, које су његове развојне и типолошке иницијативе? Овде ћемо бити

слободни да мало генерализујемо, што ће засигурно бити и симплификација, ако кажемо да док је европски реалистички роман дремкао у свом миметичком спокојству и док је модернистички роман одумирао у разним акробацијама, ненајављено, такоређи брутално, на овај простор је упао латино-амерички роман. Нећемо покушавати чак ни само да набројимо шта је све овај роман донео и шта је све у вези са романом као књижевном врстом довео у питање. На пример, показао је да стварност уме да буде толико нестварна да је фантастичнија од било које фантастике. Потпомогао је уверење оних тенденција, које су заступале мишљење, понекад и понегде чак јеретичко, да је битнија стварност романа од стварности у роману.

Роман наине свесно испољава тенденцију да буде књижевност. Није случајно што су управо овакви романи изазвали сензацију, као, на пример, *Име руже* или *Хазарски речник*. Примери нису узети случајно и без обраћања пажње на бестселеровско одушевљење у којем су се нашли Умберто Еко и Милорад Павић, у великом смислу чак парадигматски репрезентују иницијативе романа на крају нашег столећа. *Име руже* и *Хазарски речник* спаја мноштво коинциденција. Нећемо бити међу првима ако ова два романа и њихове ауторе покушамо да доведемо у везу са постмодернистичким тенденцијама у књижевности. Дакле, бићемо слободни да поновимо тако често понављану Екову мисао да „свака књига увек говори о другим књигама”, која успешно изражава не само постмодернистичку поетику, него и ноетику. То наравно није проналазак постмодернизма, али стваралачки процес, који књижевна теорија означава термином интертекстуалност или ти значењска повезаност текста, „писање књига које говоре о другим књигама” постојало је одувек (Еко на крају крајева наводи да су то добро знали Хомер, Ариосто, Рабле, Сервантес). Али за разлику од бесконачног оптимизма модернистичке уметности, која је почетком века имала намеру да мења свет, постмодернистичкој уметности са краја столећа је остала само скепса, да ли је уопште могуће рећи нешто ново. Хрватски теоретичар, али и познати романописац Павао Павличић у студији *Модерна и њостимодерна интертекстуалност* наглашава да су суштински другачије интертекстуалне релације између Џојса и Хомера, Томаса Мана и Гетеа, него међутекстуалне релације у постмодернистичкој књижевности. Умберто Еко се наине, за разлику од наведених аутора, не надовезује на конкретно дело, него на цео тип, што је чињеница која спада у надиндивидуалне књижевне вредности; надовезује се конкретно на тип криминалистичког романа. То пре свега произилази из другачијег односа према традицији: док су модернисти према својим претходни-

цима имали или максимално негативан (најчешће) или максимално позитиван однос (ретко) постмодернисти програмски, иако без манифеста, инсистирају на перманентном присуству и актуелности традиције у садашњости.

Један од израза тих и таквих програмских тежњи је игра са проналажењем старих рукописа, игра са измишљеним ауторима са целокупном биографијом и стваралачким опусом. Али та игра није само игре ради, сетимо се само какву маестралну улогу је у целокупној структури *Имена руже* одиграо измишљени рукопис, други део Аристотелове *Поетике*, и то пре свега на семантичком и семиолошком плану. Слично је и са проналаском рукописа у *Хазарском речнику*. Разлике постоје али се пре свега односе на суштину целокупног интересовања аутора (Еко је семиолог, Павић је историчар књижевности) а не толико на функцију „туђих” текстова у структури романа.

На први поглед може се учинити да се Милораду Павићу идеја о *Хазарском речнику* појавила изненада. И пре *Хазарског речника* је Милорад Павић својим књижевним стваралаштвом привлачио пажњу југословенске јавности. Штавише било је јасно да две стране његовог интелектуалног профила, књижевнo-историјска и белетристичка, нису у односу подређеност— надређеност ни у једном правцу, него да се међусобно преплићу. Његова збирка песама *Палимјесети* (1967), или текстови писани преко већ написаних текстова, већ јасно сведочи о Павићевим књижевним методама. Међутим, док је у поезији Павић дословце александријски тип песника, у прози, у којој се заправо свестраније изразио, ерудиција се нашла у срећној комбинацији са неубичајеном стваралачком имагинацијом. У књигама *Месечев камен* (1971), *Гвоздена завеса* (1974), *Коњи светиоџ Марка* (1976), *Руски хрић* (1979), *Душе се куйају йоследњи йуић* (1982) могуће је сасвим очигледно пратити готово сва типолошка обележја *Хазарског речника*. Као прозном писцу му је било битно стално смењивање и међусобно допуњавање стварног и измишљеног, али на такав начин да читалац не осети границе између *faction* и *fiction*. У *Хазарском речнику* је оног стварног, историјски поткрепљеног наизглед веома мало, али испуњавањем хазарске легенде садржином приповедања легенда сама стиче значењску веродостојност; постаје парадигма одређених историјских веза. О самом садржају приповедања би се могло рећи много — о смењивању различитих модела приповедања, о укључивању мањих прозних врста или њених сегмената у структуру романа и сл. Ово последње, структуру романа, у одређеном смислу такође треба схватити са резервом пошто је *Хазарски речник* у толикој мери отворено дело да постоје тешкоће са утврђивањем његовог жанра. Роман *Име*

руже користи форму криминалистичког романа, али свима је јасно у којој мери превазилази границе, оквире и могућности овог типа романа. *Хазарски речник* користећи форму лексикона говори о одређеним историјским везама, па ипак није историјски роман упркос силном продору историјске свести у приповедање. У Ековом случају тип криминалистичког романа а у Павићевом форма лексикона имају наине функцију интертекста, то јест у складу са постмодернистичким схватањем интертекстуалности пре се ради о релацији (пошто сваки текст постоји само у сложеним односима са другим текстовима) него о исходишту творбе текста. Упозоравајући на суштинску разлику у интертекстном надовезивању у модернизму и у постмодернизму Павличих у наведеној студији говори да „модернизам занима парадигматика и селекција текстова са којима одређује интертекстни однос, док постмодернизам обраћа пажњу пре свега на синтагматику и комбинаторику.”

Хазарски речник је роман-лексикон а наредни Павићев роман *Предео сликан чајем* (1988) је поднасловом одређен као „роман за љубитеље укрштених речи”. Роман има заправо два дела. Први, назван *Мали ноћни роман*, који се први пут појавио у избору из Павићеве прозе у књизи *Нове београдске ѝриче* (1981) са другим делом између осталог спаја главни јунак Атанасије Свилар, који овде још није Атанас Разин. Први део је увод у други, али такав да би се без њега тешко разумеле одређене везе текстова и значења у другом делу. Њихов однос се може одредити као однос узајамног огледања, што је уопште чест метод структуралне изградње у овом Павићевом роману. Срећемо га и у самом *Малом ноћном роману* у којем се смењују два наративна тока. У првом пратимо приповедање монаха који су се са Синаја упутили на грчко тропрсто полуострво Халкидики, чији је један „прст” по њима и добио име Атос, то јест Света гора. Од почетка су се међу собом делили на идиоритмике (самце) и кенобите, монахе који су живели у заједници. Историјске околности су једном погодивале идиоритмицима а једном кенобитима. Павић је дакле, користећи наративне и стилске методе житија испричао ову причу о монасима са јасно замишљеном намером: наине све људе је могуће сврстати у једну или у другу групу, у идиоритмике који „ћуте свако о себи” или у кенобите који „негују заједничку тишину”.

Наративни ток о монасима је, у читавом роману најпоетичнији, има дакле изразиту знаковну функцију, сам за себе и с обзиром на наративни ток који тече паралелно с њим. У другом наративном току пратимо Атанасија Свилара, карактером идиоритмика, талентованог архитекту чији се пројекти, упркос високом вредновању зналаца, никада нису реализова-

ли. Педесете године су најмање биле раздобље кенобита. Његов отац (како сазнајемо у другом делу романа његов очух) мајор Коста Свилар је нестало у кратком априлском рату 1941. године. Атанасије Свилар креће његовим стопама и пут га доводи до Хиландара, српског православног манастира на Светој гори, где сазнаје да се његов отац ту скривао од Немаца. Хиландар је дакле место где се спајају наративни токови *Малоџ ноћноџ романа*. То спајање се не дешава само на плану фабуле, него и на плану значења — имајући у виду да је Хиландар колевка српске писмености и један од симбола националног идентитета, у наративном простору *Малоџ ноћноџ романа* долази до спајања прошлости са садашњошћу.

Мали ноћни роман се завршава Свиларовим повратком са Свете горе, где је главни јунак схватио да он као идиоритмик не може да буде градитељ, пошто су градитељи из редова кенобита. У другом делу романа, у „роману за љубитеље укрштених речи”, главни јунак се дијаметрално трансформише, што је заправо у складу са дијаметралном трансформацијом целокупног приповедачког света. Први део је у суштини самостална и приповедачки затворена прозаичка творевина у којој је лако идентификовати готово традиционалне еписке функције. За други део романа се то већ не може рећи. Додуше и у њему се испољава основна фабуларна нит, која је, пак, толико непрекидана да читалац неће ни регистровати њену сукцесију. Тачније речено читаоцу је остављено да сам ствара властиту сукцесију радње романа. С тим је у вези функција укрштенице у *Пределу сликаним чајем*. Укрштеница најмање само Павићева формална атракција — можемо јој приписати семиотичку функцију. Додуше не треба потпуно занемарити ни принцип игре, који Павић отворено признаје. То је пре свега игра са читаоцем, а у мањој мери игра са фабулом. Аутор директно дискутује са читаоцем, даје му упутства за читање, чак га и укључује у радњу романа. Читалац је коаутор, активни учесник у генези дела, иза чега заправо стоји радикализована форма Ековог принципа отвореног дела.

Роман *Предео сликан чајем* је подељен на четири дела названа *Водоравно 1* до *Водоравно 4*, а у појединим водоравним деловима су „усправна” поглавља (*Усйравно 1*, *Усйравно 2* итд.). Укратко, онај ко чита овај роман усправно, следиће судбине јунака, а онај ко се определи за водоравне низове, пратиће првенствено заплет приче. Али не и расплет, јер решења укрштених речи не леже никада у укрштеним речима, него се, као што је познато, дају засебно и накнадно „у идућем броју”. Даље је могуће наводити читав низ изјава о стваралачком читању и о читаоцу уопште. Неке од њих се чине (и имају наме-

ру да буду) шокантне, чак апсурдне, али све заједно спадају у наративну игру стварног и измишљеног. Са становишта уобичајено прихваћених конвенција о роману главна јунакиња не може да се заљуби у читаоца свог романа, али у *Пределу сликаном чајем* Витачи Милут, љубавници а затим супрузи Атанаса Разина, управо се то догодило.

Читаоцу је дакле остављено да, разврставањем приповедачки битног од мање битног или небитног, сам створи властиту представу о целини. То свакако не значи да та целина у ауторској пројекцији не постоји, састоји се од атектонички организованих фабуларних слојева, којих је осетно више у садржини за „усправно” читање романа. Томе треба придодати наслане наративне методе, умножавање и мењање жанровских форми, целокупну конструкцију, чији је прикладнији назив деконструкција — на основу свега тога књижевна критика је Павићеву поезику с правом дефинисала као *ars combinatoria* (Предраг Палавестра).

У *Пределу сликаним чајем* није тешко идентификовати жанровске елементе љубавног, авантуристичког, историјског, друштвеног романа, али је битније разумети њихову функцију у роману. Слично је и са многобројним самосталним приповедачким епизодама, које су најчешће у форми алегија или параболола укомпонованих у радњу романа. Уистину све, што се у роману дешава, све што је у њему присутно у себи самом је обрнуто утемељено. Примарни противпол, који пратимо на највишој структуралној равни романа, јесте стварно—нестварно, тачније речено фантастично. То свакако нису две одвојене форме или стања — на мноштву примера пратимо како стварно прераста у фантастично, али и фантастично зна да поприми облик стварнији од стварности. У Павићеву прози уопште елементи фантастике нису ретки, што су многи истраживачи доводили у везу са његовим истраживањем барокног периода у српској књижевности. Интертекст очигледно постоји и у вези са тим, што вероватно објашњава типолошко усмерење тематских елемената фантастике у Павићеву наративу. Наиме та фантастика код Павића уопште није ни романтична ни идеалистичка. Препуна је барокне гротеске и ироније, амбивалентна у својој улози разградње времена и измештања његових устаљених равни. Заправо је и став аутора према тим расклиманим половима стварно—нестварно амбивалентан, али њихову величину и смер није лако проценити. Штавише ни онда када је излагање одређених наративних сегмената афирмативно, читаоцу се оставља некакво прозорче кроз које се пробија светлост ироничне деструкције. Тмурна је слика у којој „уместо сунца огромни морски јеж црн и пун бодљи рони кроз

облаке као кроз мутну воду и повремено израња између ратова”, није иронично обојена, са јасном барокном орнаментиком. И њена улога има озбиљно и јасно значење (упозорење пред пропаст), али треба имати на уму да је то слика сна пројектованог у стварност. У таквим сновима се наине одиграва суштински део радње романа, у одређеним ситуацијама ониричка стања, када се сан продужава у јаву. Ипак, граница између сна и јаве ипак постоји, иако је понекад готово не приметна и иако на прелазима често долази до исклизнућа у једном или другом смеру. Нарација се у *Пределу сликаним чајем* често приподобљава процесу травестије, али никада у толикој мери да превлада један пол, пол травестије над полом озбиљног наративног дискурса. Прикладан пример за то је куповина душа још нерођене деце (што је вероватно алузивно надовезивање на Гогоља и Чичикову куповину мртвих душа). Главни јунак Атанас Разин планира да купи душе унука, праунука и чукунука својих пријатељица, како би могао неке да остави своје неизмерно богатство. Једна од њих му у готово пророчком монологу говори да су јој јасне његове побуде и да „за израбљивање су много подеснији будући нараштаји још нерођени нараштаји”, да дакле не треба искоришћавати синове, него будућност, али га и упозорава да за двеста година, када његов пројекат почне да функционише, може да се деси да деда на питање шта је то Чернобил, помази унука по *џлавама* и са уздахом одговори да је то дуга прича.

Читава прича о куповини душа будућих генерација има дакле очигледну апокалиптичну димензију. Споља гледано процес травестије у њој не постоји. На наративном плану и плану жанровске творбе засигурно не, али постоји на плану ноетике, где га видимо као травестију времена у коме уместо сунца небом плови огроман морски јеж. Напокон треба рећи да у складу са Павићевом омиљеном техником огледања и трансформације (у огледалу десна страна постаје лева, минут до дванаест постаје минут после поноћи, „Ухвати ђавола који се крсти левом у огледалу — прекрстиће се десном и престати да буде ђаво.”), и име главног јунака Атанас приликом пермутације може да се прочита као Сатана.

Главни јунак *Малоџ ноћноџ романа* Атанасије Свилар у *Пределу сликаним чајем* постаје Атанас Разин, од идиоритмика постаје кенобит, који се у Америци обогати. До најситнијих детаља сакупља податке о резиденцијама председника СФРЈ Јосипа Броза Тита, слика их умачући четкицу у разне врсте чајева и одлучује да њихове тачне копије сагради у другим крајевима света. Те пределе сликане чајем, који су у роману описани са невиђено реалистичном фактографијом, треба заиста схватити

као метафоре — човек је свестан да је имитација себе самог, да је имитација живота, који је имитацијом читавог низа других живота али без обзира на то се не одриче те имитације.

У споменутој дискусији са читаоцем Павић има опаску и о критичарима. „Критичари су као студенти медицине; увек мисле да писац болује баш од оне болести коју управо проучавају. А писац увек болује од исте болести, од болести да укршта речи. Да од једног језика у својим устима гради два.” То може да се односи на све критичаре, изузетак није ни аутор овог излагања, који је Павићев роман *Предео сликан чајем* смеистио у жанровски расцепкани простор постмодернистичке књижевности. На то га је подстакла скепса којом роман одише, скепса када је у питању могућност да се чврсто ухвати и разуме време, као и настојање аутора да упркос тој скепси време савлада. Дакле, завршићемо наше излагање дефиницијом, која барок види као покушај да се немогуће реализује у свим правцима, дефиницијом која се чини карактеристичном за све структуралне везе Павићевог романа *Предео сликан чајем*.*

Превела са словачког
Мирослава Вукадиновић

* Овај текст је објављен у књизи студија и есеја *Literárne paradigmy*, ESA — Nadlak, Vydavateľstvo kultúrnej a vedeckej spoločnosti Ivana Kraska, Bratislava 2004.