

ПОВЕСТ, ПОСТМОДЕРНИЗАМ, ПРИПОВЕДАЊЕ

(Адријана Марчетић: *Историја и прича*, Завод за уџбенике, Београд 2009)

Паралела између историје и приче, у традиционалној теорији прозе успостављена на равни приповедања, у постмодернистичкој теорији успоставља се и на равни фикционалности. Појам фикције проширен је тако да означава свако приповедање, и фикционално и нефикционално, односи се подједнако и на роман и на историографију. Управо проблем третмана историје у постмодернистичком роману, и постмодернистичким теоријама уопште, у средишту је интересовања Адријане Марчетић, ауторке књиге теројско-интерпретативних есеја *Историја и прича*. На примерима романа *Пешчаник* (1973) Данила Киша, *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића и *Судбина и коментари* (1993) Радослава Петковића, ауторка је испитивала постмодернистички доживљај историје и њено уметничко преобликовање, као и специфичне наративне технике савремених писаца, које у много чему осветљавају однос између историографског и фикционалног приповедања.

У уводном поглављу, које је истог наслова као и књига, ауторка износи главне идеје неколико савремених теоретичара о темама које су биле предмет њеног интересовања. Своја разматрања започиње ставовима Ролана Барта, истакнутим у тексту „Дискурс историје“ (1967). Барт између фикционалног и историјског приповедања ставља знак једнакости, како на плану наративних техника, тако и на плану структуре која се налази у основи ове две врсте дискурса.

За Адријану Марчетић се укупне импликације Бартовог текста чине неприхватљивим. Интересујући се пре свега за формалне разлике које фикционални текст одвајају од историјског, упоришта за своја неслагања она налази у примедбама теоретичарке Дорит Кон.

Изједначавајући „објективну“ историју деветнаестог века са традиционалним, реалистичким романом, Барт је – вели Дорит Кон – превидео да је „објективно“ приповедање тек једна од наративних могућности у фикционалном приповедању. Роман је, за разлику од историје, у стању да објективни, безлични начин приповедања замени личним наративним техникама, нарочито усвајањем тачке гледишта неког јунака, те је способност фикционалног приповедања да пружи непосредни увид у осећања и мисли измишљених личности његово је основно дистинктивно обележје.

У полемици са закључком Кете Хамбургер да је приповедање у првом лицу одлика нефикционалног жанра, Адријана Марчетић

предност даје теорији фикционалности Дорит Кон, због применљивости на приповедање како у првом, тако и у трећем лицу.

Међутим, ауторка заузима критички однос и према поставки Дорит Кон, по којој се Прустово *Трагање за изгубљеним временом* не може читати као чиста фикција. Адријани Марчетић се жанровске недоумице Прустовог *Трагања*, на које указује Дорит Кон, управо са становишта њене сопствене теорије показују неоснованим. Она амбивалентност природе приповедача *Трагања* види као „део специфичне прустовске наративне игре која производи неке посебне семантичке ефекте“.

У делу уводног поглавља са поднасловом „Историја и прича“, Адријана Марчетић се позива на идеје Роберта Скоулза, Линду Хачн, Хејдена Вајта и Брајана Мекхејла. Заједничко осећање и доживљај историјске грађе код савремених теоретичара и постмодернистичких романистара Марчетићка не схвата као случајност, али ни директни утицај, већ као израз опште интелектуалне климе и посебног сензибилитета – постмодернистички роман и модерна размишљања о историји извиру, по њој, из скептицизма, из сумње према историјској истини.

Сличног мишљења био је и Роберт Скоулз, чији термин „фалибилизам“ ауторка користи за означавање специфичног односа приповедача постмодерне према стварности и склоност ка експериментисању наративним техникама. Из „фалибилистичког“ доживљаја стварности развија се, закључује Скоулз, модерна историјска метафикција, која, полазећи од непоузданости људског сазнања, тражи „суптилније везе између стварности која је фикција и фикције која је стварност“.

Већина значајних теоретичара постмодернизма заступа позиције сличне Скоулзовој. Линда Хачн разлоге за обнову историјског романа, и интересовања за прошлост уопште, најпре налази у схватању текста као интертекста. Историјски роман осамнаестог века указао се као природно решење модернистичке кризе, која је поставила апсолутну границу између живота и уметности. Нову врсту романа Хачн назива „историографском метафикцијом“, чији је основни задатак да умањи или у потпуности уклони границу између стварног и измишљеног, између историје и романа.

Овде Адријана Марчетић прелази на схватања Брајана Мекхејла. Насупрот традиционалном историјском роману, који тежи веродостојности, постмодернистички историјски роман, према њему, не жели да буде „реконструкција, већ ревизија историје“, па ствара „апокрифну историју“ како би показао да су званично прихваћене историјске истине само последице фабулирања, коју приповедају историографи.

Доводећи у везу Бартов историјски релативизам са Вајтовим појмом „фабулирања“, ауторка предност даје Вајтовом тумачењу: историјско значење није врста идеологије већ врста алегорије. Како би, са становишта истине, постмодернистички роман себе представио равноправним са историографијом, писци историографске метафикције приступају различитим наративним техникама, од којих ауторка, поред пародије, ироније и сатире наводи и: слободно мешање стварног и фикционалног, замену званичне верзије историје „апокрифним“ извором, „креативне“ анахронизме...

Ипак, као поступак којим се успоставља најоштрије дистинктивно обележје постмодернистичког и традиционалног историјског романа, Адријана Марчетић наводи вид мистификације који означава као „постмодернистички фалсификат“. Анализирајући поменуте српске романе, она је истраживала како се у три врло различита романа читава „фалсификат“, и које су од наративних техника Киш, Павић и Петковић узимали у службу мистификације.

Редослед романа тумачених у наредним поглављима не одговара редоследу њиховога објављивања. Надовезујући се на теоријске основице са којих ће посматрати изабране романе и, такође, на успостављени термилошки оквир, ауторка полази од анализе Петковићевог романа.

Судбину и коментаре Марчетићка наводи као добар пример скоулзовске фабулације, али и као прави и ретки пример историографске метафикције у српској књижевности, па су стога најчешће коришћени термини у овом поглављу „интертекст“ и „фабулација“. Са честом оценом да је Петковић најтипичнији пример романсијера постмодернисте ауторка се не слаже у потпуности; тачније, уколико се поменута оцена односи на српски постмодернистички роман. Извор инспирације код Петковића проналази у енглеском роману седамнаестог века и, супротно већини српских постмодернистичких романа, ово је „роман са причом“. Осим у повратку причи, иновативност и значај *Судбине и коментара* лежи у особеном начину приповедања, који ауторка означава као „интертекстуално развијање сижеа“ или „интертекстуални сиже“. Оваквим приповедањем Петковић је сиже и укупно значење романа градио имплицитним или експлицитним позивањем на књижевне и некњижевне текстове, али и посредством мотива, симбола и општих места довео у везу три наизглед неповезане приче у роману.

Важно је истаћи да термин „интертекст“ Адријана Марчетић не користи по најпознатијим формулацијама Јулије Кристеве и Ролана Барта. Донекле надограђујући схватање Жерара Женета, под интертекстом Марчетићка подразумева различите технике евоцирања других текстова, „од алузије, преко цитата и квази-плагијата, до пародије,

парафразе, травестије и употребе општих места, топоса и сталне метафорике...“. Ауторка разликује две врсте интертекстуалности: спољашњу – која означава односе текстуалне трансцендентности Петковићевог романа са другим текстовима, и унутрашњу – која повезује мотиве, епизоде и личности у самом роману. Као пример елемената који истовремено функционишу као спољашњи и унутрашњи интертекст наводи мотив чудесног врта. Основна функција оваквог интертекстуалног сижеа је, према Марчетићки, у померању граница између фикционалног и стварног.

Ауторка посебно истиче последњи, најкраћи део романа, „Сума“, у коме гроф Ђорђе Бранковић „најзад добија психологију“, захваљујући фигуралном приповедању. Петковић се оваквим поступком удаљава од романсијерске праксе свога времена, али и од свезнајућег приповедања из прва два поглавља романа. Фигурално приповедање у трећем лицу на моменте прелази у доживљени говор, те је читаоцу на самом крају омогућен увид у унутрашњи свет јунака који је, иако симболично, био у средишту свих збивања. Тиме је, каже Адријана Марчетић, Бранковићева истина добила статус апсолутне истине, или бар посебну семантичку вредност.

У поглављу посвећеном анализи *Хазарског речника* средиште интересовања представља сижејна конструкција романа – форма речника, коју ауторка региструје као Павићев постмодернистички, мистификаторски импулс. Као и у *Судбини и коментарима*, сиже *Хазарског речника* гради се мистификацијом и фикционализацијом историјских извора, али је овде утисак о „ониричности фикционалног света још изразитији“, како због обимније и разноврсније псеудо-историјске грађе тако и због формалних иновација.

Павићев интерес за форму речника, према ауторки, налази се у деконструкцији традиционалне романескне форме. Начин приповедања мотивисан је не само потребом да се измени традиционални начин писања, него и традиционални начин читања романа. Писац инсистира на томе да читаоци *Хазарског речника* имају неограничену слободу при читању дела „отворене структуре“, и да тако текст нуди онолико значења колико је читалаца. Адријана Марчетић не слаже се са овом тврдњом. Препричавањем фабуле у уводном делу, и то начином који се не разликује битно од историографског извештаја, писац је дао „врсту имплицитног упутства за реконструкцију хронологије догађаја, који су касније у роману предочени ахронолошки, или *реверзибилно*“. Неслагања ауторка налази и у појму „реверзибилни роман“. Позивајући се на Лесинга, према коме читалац мора искусити и темпоралну димензију текста као естетску чињеницу, павићевски реверзибилни роман се, по њој, показује као неостварив пројекат.

Поред речничке форме романа, поигравање и преплитање различитих временских нивоа приповедања (девети, седамнаести и

двадесети век) изазива ефекат онеобичавања, али и осликава пишчев посебан доживљај времена. Имајући у виду социјално-политичка превирања у тренутку објављивања романа, *Хазарски речник* представља историјску мистификацију и фантастичну утопију, али и алузију на актуелну политичку и историјску стварност. У духу Милорада Павића, ауторка завршава поглавље интерпретативним експериментом, испитујући значење хазарске алегорије у актуелном политичком и историјском контексту.

Последње поглавље *Историје и приче* Адријана Марчетић је посветила анализи Кишовог *Пешчаника*, који је, како каже, „најизразитији пример анти-фабулаторске инспирације у српској књижевности“. Свако од многобројних специфичних наративних поступака Киш је у овом роману примењивао с намером да потпуно одстрани, или макар да маргинализује кохерентно повезано приповедање. Чињеници да је *Пешчаник* роман у коме се и најслабији импулс фабулисања сузбија и пре него што почне, истиче ауторка, није посвећено довољно пажње; критичари су га најчешће карактерисали као историјски роман, или породични роман који почива на аутобиографској грађи – чему је навелико допринео и сам Киш. Адријану Марчетић, међутим, највише интересује приповедачки импулс који се код Киша показује као уздржавање од приповедања.

Поводом овог романа ауторка уводи термин „елидирање“, као ознаку за особену технику дефабулизације којом приповедач одстрањује један или више догађаја, и то оних који имају кључну улогу у мотивацијском склопу сижеа, или од којих зависи степен кохерентности у изградњи фабуле. Овакво елидирање не изоставља само спољашње околности или збивања (попут новосадске рације, у роману), него и оне који се тичу унутрашње мотивације Е. С-а, што ауторка овде именује као депсихологизацију приповедања.

Разматрајући праксу француских *нових* романсијера, па и Данила Киша, по којој је психолошки приступ обликовању књижевног јунака превазиђен и непотребан, ауторка наглашава: „Роман је најмање реалистичан управо онда кад нам омогућава да завиримо у свест измишљених личности, и обрнуто, највернији је животу кад нам тај увид ускраћује. У том смислу... нема реалистичкијег романа од романа за који су се залагали, а понекад и успевали да га остваре, француски нови романсијери“.

Имајући првенствено у виду елидирану новосадску рацију, али и друге историјски битне догађаје, ауторка – с обзиром на то да је већину релевантних докумената и чињеница писац одстранио из текста – подвргава сумњи и Кишову тврдњу да је *Пешчаник* заправо „документарно“ дело. Према Адријани Марчетић, једина особина на основу које би се могло тврдити да је *Пешчаник* „документаристички“

роман јесте став који заузима писац, а то је став хладног, непристрасног документаристе и научника.

У намери да Кишов поступак специфичне дефабулизације разуме и објасни на што шири и убедљивији начин, Марчетићка наводи више типова његовог приповедања, истичући притом како је основна наративна ситуација у роману „уоквирено приповедање“, или *mise en abyme*, чији је поступак увођење приче која у тематском или каузалном смислу објашњава причу у коју се читалац уводи. Као подврсту *mise en abyme*, види, пак, дескриптивну технику *mise en image*, која описе не умеће по принципу одраза у огледалу већ по принципу трансмутације.

Узимајући у обзир граматичко лице у којем се приповеда *Пешчаник* као и тачку гледишта самог наратора, ауторка разликује основне три приповедне технике које се из поглавља у поглавље смењују. То су: бихевиористичка техника, техника питања и одговора и приповедање у првом лицу, при чему ауторка као доминантну технику види бихевиористичко приповедање у трећем лицу. Овакав приступ је, вели Адријана Марчетић, одраз пишчеве не само „документаристичке“ инспирације, већ и тежње да причу о холокаусту лиши патетике и сентиментализма, и да, како је сам рекао, „форма да нови садржај“ познатој причи.

У *Историји и причи* Адријана Марчетић у извесном смислу проширује и продубљује теоријски приступ тумачењу уметничких дела формулисан у претходној књизи – *Фигуре приповедања* (2002, ²2003). Исцрпна теоријска припрема у уводном делу књиге имала је за циљ представљање теоријских основа са којих ће ауторка ући у анализу одабраних романа, али и успостављање неопходног терминолошког оквира. Потврду за ставове произашле из дискусије са теоријама савремених теоретичара ауторка је тражила у романима који су се на уметнички самосвојан начин, служећи се различитим наративним техникама, бавили историјском тематиком и њеним преобликовањем. Ауторка се тако није задржала на увођењу термина, појмова и формула, већ је њихову применљивост доказивала или побијала, показујући притом умешност у интерпретацији естетски и књижевно вредних дела. Приступајући њиховој анализи, имала је широк увид у српску рецепцију поменутих романа, нарочито у вези са *Хазарским речником* и *Пешчаником*, при чему је често полемисала како са релевантним критичарима, тако и са ставовима самих романсијера. *Историја и прича* појављује се, тако, као значајан допринос савременој нашој теорији књижевности, али истовремено представља и вредан прилог разумевању и тумачењу српског постмодернистичког романа.

Александра Ристић