

Валентина Медић

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ СУБЈЕКАТ У ПРАХУ ИЛИ О РОМАНУ ОПРОШТАЈНИ ДАР ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

У кратком роману *Опроштајни дар* из 2001. године, Владимир Тасић настоји да нам се представи као настављач оне верзије постмодернистичке поетике која нам је позната из приповедака и романа Давида Албахарија, на кога се Тасић позива у самом тексту овог кратког романа. Оно што повезује ове писце је свакако тематика – оба писца пишу повести о одласку из земље и суочавању са другим културним моделима, због чега би се могло рећи да и Алабахари и Тасић желе да нам нешто кажу о оној верзији судбине човека модерног доба која се везује за феномен преласка из једне земље у другу, из једне културе у другу.

Дакле, пре него што пређемо на конкретну анализу формалних и семантичких аспеката текста, осврнућемо се на неколико важних стилских карактеристика дела које се могу посматрати у контексту постмодернистичке прозе. Ту би се, на првом месту, могао истаћи поступак заснован на *ars combinatoria*,¹ пошто овај поступак једном књижевном тексту омогућава да постане вешто изграђен спој елемената карактеристичних за постмодерну књижевност. И заиста, када се у роману приповеда о приповедачевом умрлом брату, то није вид ретроспекције какав срећемо у неком миметички конципираном и због тога реалистичком тексту, већ само тематска основа за необичне језичке игре у повезивању приче са спољњим светом. Тако се остварује у основи постмодернистички образац приповедања, а он се објављује као *ан-*

¹ Термин Густава Ренеа Хокеа из студије *Manierismus in der Literatur*, Сава Дамјанов, *Шта то беше српска постмодерна?*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 126.

штимиметички, и зато омогућава приповедачу да се понаша сасвим слободно и да чак у причу укључује много појединости које говоре о тзв. стварном свету. Захваљујући томе је роман Владимира Тасића постао отворено дело, али не у значењу које је том термину дао Умберто Еко (пошто Еко под отвореним делом подразумева дело које је семантички поливалентно, које читалац може семантички да конкретизује, да му приписује она значења која сам открива), пошто је код Тасића реч о оној врсти отворености књижевног текста која подразумева непостојање чврсте границе између књижевног текста и света. Такође, за обликовање аналитичке перспективе из које би се могао посматрати роман Владимира Тасића од велике користи би било и становиште Фердинанда де Сосира о *арбитрарности језичког знака*: „Идеја о арбитражности знака укључује релативну аутономију језика у односу на стварност и претпоставља да је значење диференцијално (да проистиче из односа знакова), а не референцијално (из односа речи према стварима).”² Ова тенденција односа означеног (предмета) и означитеља (одговарајућег језичког појма), може се пратити од Фердинанда де Сосира, преко Витгенштајнове идеје језичких игара, до концепције *језичког преокрећа*, укључене у семиологију (Ролан Барт) и деконструкцију (Дерида) и у различите варијанте постструктурализма (Мишел Фуко).

Поред наведених постмодерних стилских карактеристика и њихових варијаната, важно је у анализу Тасићевог романа укључити и културноисторијски контекст. Под претпоставком да су писци и њихови књижевни светови одраз стања једне културе, могло би се говорити о извесној флуидности и децентричности перцепције, те би се промене у једном моделу културе могле довести у везу са *кризом нарација и херменеутичком смисла*.³ Тако се у оквиру расправе о постмодернистичком приповедању може говорити и о дезинтеграцији стила, односно о свођењу стила на стилске варијетете.

Роман *Опроштајни дар* има поднаслов *кончерто* и троделну музичким терминима одређену структуру: 1) *Alegro*, 2) *Largo cantabile* и 3) *Alegro non molto*. Брзина и темпо, наговештени овим музичким терминима, заиста и одређују ритам приповедања у три наведене целине.

Својеврсно повезивање језика књижевности и музике, није и једини облик укључивања елемената других уметности у роман *Опроштајни дар*, пошто приповедач непосредно призива још једну уметност – вајарство. Наиме, прах братовљевих посмртних остатака завршава као глазура на вајарским радовима приповедачеве жене, те се може прати-

² Антоан Компањон, *Демон теорије*, Светови, Нови Сад, 1998, стр. 119.

³ Жан – Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање*, (превела Фрида Филиповић), Нови Сад: Братство – Јединство, 1988.

ти линија од музике као неприказивачке уметности, преко књижевности као, у основи, приказивачке уметности до вајарства као чисто приказивачке уметности.⁴ На тај начин, кроз приповедање у роману остварене су две паралелне равни, раван стварности у различитим варијацијама и раван литерарности. И сам приповедач сведочи о релативности светова о којима говори његова прича и релативности почетка и краја, а то чини кроз сећање на братовљеве речи и зато се цитат који следи може посматрати као извесни аутопоетички став и мото дела: „Мој брат је тврдио да приче живе у стварности али нису стварност; да ништа нема почетак и крај; да постоје теорије према којима свака одлука, свака помисао, проузрокује разгранавана нових стварности, паралелних светова у којима се постварују алтернативне могућности. „Сваки *иренушак*, рекао је, *садржи у себи бескрај светлова и зајмо нема никаквог почетка, ни краја, осим у бајкама појова и физичара.*”⁵ Један од теоријских приступа феномену постмодерне јесте и приступ француског филозофа Бодријара, тачније његова теорија о хиперреалности и симулакруму који тежи да буде реалнији од саме стварности. Дакле, за раван стварности, приповедачев брат је умро пре почетка самог романа, али је за раван литерарности брат живео у времену романа кроз наративне целине посвећене њему и симболички умро тек када се његов прах спојио у пећи са скулптурама приповедачеве жене. Тако он поново поприма облик материје, јер од праха постаје део предметности вајарског рада. Поред релативности временских перспектива, у роману се на више места говори и о релативности простора, о чему ће још бити речи у раду.

Роман репрезентује како формално, тако и метафорички децентризовану позицију ликова у делу, јер се, поред фрагментарности света који се настоји уобличио у својеврсну постмодернистичку слику света, као расутост јавља и прах братовљевих посмртних остатака, које приповедач добија поштом (о томе је реч на самом почетку романа). Тај мотив, мотив изненадне препоручене поштом (попут оне у роману *Браи* Давида Албахарија), омогућава реконструкцију догађаја, коју врши сам приповедач. Фрагментарност романескне форме није назначена графички, одвајањем текстовних целина и стварањем белина (као што је то учињено у роману Владимира Кеџмановића *Тој је био врео* и *Цинк* Давида Албахарија), већ је остварена кроз особен облик приповедања.

Као што је већ наглашено, стварну братовљеву одсутност приповедач, иначе лекар по занимању, надокнађује наративним целинама

⁴ Н. Хартман, *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.

⁵ Владимир Тасић, *Опроштајни дар*, Светови, Нови Сад, 2001, стр. 29.

посвећеним свом брату. Тако се, у првом делу романа, братовљев идентитет успоставља као негација и контрапункт приповедачевом свету уштогљених медицинара. То се види у епизоди о извесном доктору Жикићу који се најео јапанских шкољки и умислио да је гејша. Једини који у целости успева да реконструише догађај јесте сам брат, иако није лекар, те се његов идентитет успоставља као идентитет несхваћеног генија, који ће у финалном делу романа бити проблематизован. Наиме, лик брата као ерудите и бунтовника употпуњава и то што он пише есеје из *Окултне анатомије*, за које приповедач сматра да треба да се објаве, интертекстуално, наводећи пример из књижевности о односу Кафке и његовог помоћника Макса Брода.

Такође, у више наврата се појављује мотив срца, не само као виталног центра, него и као центра уопште. Брат говори о својим маштањима да оде у срце света, али убрзо закључује: „Свет нема срце. Свет није тело.”⁶ Та секвенца из текста би нас могла навести на претпоставку о дехуманизованој слици света, као и о његовој децентричности, што је одлика хаоса. Још је занимљивије постојање овог мотива у финалном делу текста, јер брат страда од кардиомиопатије, као и то што се братовљеви остаци на вајарским радовима виде као сјај великог срца: „Међутим, предвече смо отворили пећ и угледали нешто што никада нисмо видели, нешто што би се чак и у ова времена свеопште сумње и неверице могло назвати уметношћу, поезијом, сјајем једног великог, превеликог срца.”⁷ Ту се, међутим не ради о аутоиронији да неко ко не верује у срце света изгледа као само срце, већ о другој онтолошкој димензији, алтернативној могућности егзистенције у уметности.

Даља реконструкција дисконтинуираног наратива о брату успоставља се као асоцијативна веза са светом, те било који предмет из спољњег света наговештава нову наративну секвенцу. Тако, приповедача на приповедање о брату, наводе факти (албум са сликама из детињства и братовљев дневник), што је типичан постмодернистички поступак, уз претпоставку да се у оквиру постмодернизма уопште може говорити о нечему што је типично. На тај начин се успоставља нека врста блискости прве фазе српског постмодернизма (Павић, Киш, Пекић), са другом, новијом фазом, у коју спада и Владимир Тасић, јер се догађаји реконструишу из фактографских детаља. Разлика је у томе што се прва група писаца ослања на објективније факте или псеудофакте као што су енциклопедије или речници, док су представници друге фазе окренути интимнијој фактографској грађи – приватна електронска пошта, тестаменти, лични дневници, (а пример за то је роман *Врло мало светлости* Владана Матијевића), албуми са фотогра-

⁶ Исто, стр. 34.

⁷ Исто, стр. 134.

фијама, писма, снимци на магнетофонским тракама, (*Мамац* Давида Албахарија).

Наиме, приповедач губи албум са фотографијама, али му остаје дневник који је делимично појео стари пас Феба. Тако се на поетски начин, уз наизглед реалну мотивацију, оправдава фрагментарност текста који приповедач чита, а тако се шире тзв. места неодређености. Из братовљевих бележака, највећу пажњу завређује прича о настанку двоструке фруле из Овидијевих *Метаморфоза*. То је својеврсна прича о сујети и зависти која се из ње рађа, у конкретном случају бога Аполона према сатиру Марсији, али, као што симболички смисао ове приче протеже своје дејство на антропоморфна античка божанства, свакако се тај смисао односи и на саме људе. Сиже те приче изгледа овако: Двоструку фрулу је створила мудра Атена, али када је видела свој одраз и надувене образе током свирања у фрулу, она ју је бачила. Фрулу је пронашао сатир Марсија и до савршенства довео технику свирања на њој, хвалећи се да свира боље од самог Аполона. Те гласине су дошле до бога светлости и господара муза, па је он одлучио да се суочи са сатиrom. Двобој су надгледале музе и одлучивале ко је победник. Победник је могао да казни пораженог како год је желео.

Међутим, овај наизглед једноставан сиже прераста у параболу о сујети и неправди, јер су музе дозволиле да се правила игре промене. Промена правила је подразумевала инверзију, она је захтевала да Аполон окрене гитару наопако, али је и сатир Марсија исто то морао да учини са фрулом. Како се на фрули не може свирати ако се она у уста стави с оне стране на којој нема отвора за ваздух, сатир је изгубио битку, те га је Аполон најбруталније казнио тако што га је живог одрао. Док пише о апсурдности сатиrowог положаја, брат, у својим списима, поставља иронично питање: „Ако богу требају продужеци, куда иде овај свет?”⁸

Ова параболна прича о таштини, има своје порекло најпре у Атениној таштини, а онда у таштини самог Аполона, с тим што је узрок ових двеју таштина другачији. За Атенину таштину би се могло рећи да је проузрокована естетским женским начелом, јер она фрулу одбацује када естетика лепог пређе у естетику ружног, док је Аполоновој таштини узрок конкуренција у таленту која долази од сатира, који је на лествици митолошких бића знатно ниже од њега.

Посебно је важан детаљ да се братовљева верзија приче разликовала од Овидијеве, јер је Овидије сматрао да је у сатиrowим нервима остала енергија коју Аполон није могао да уништи, док је брат сматрао да није остало ништа. На овом месту се види колику важност приповедачев брат придаје материји и телу, јер ако свет није тело и

⁸ Исто, стр. 42.

ако дух не опстаје после нестанка тела, поставља се питање да ли за лик брата постоји било шта што није чиста материја. Губитак трансцендентности и нихилистичка визија света, у делу се поткрепљује и тиме што брат чита текстове Фридриха Ничеа.

У другом делу *кончерта* тематизује се, само сада не у митолошки конципираном контексту, већ кроз крајње тривијалну ситуацију из живота, проблем релативности просторних и временских координата. Наиме, приповедач асоцијативно повезује баналну ситуацију некакве групе лопова и уобичајене крађе ствари током кошаркашке утакмице, са Кинезом на бициклу. Када се унезверени лопов током бекства судари са Кинезом на бициклу, приповедач то описује овако: „Оно што је, дакле, онеобичавало ту физичку неминовност, била је мешавина скромности и поноса на лицу мудраца који се управо помирио са судбином. Није ни покушао да спречи свој пад... Осмехивао се блажено, те се могло помислити да су управо ишчашење простора и успорење временског тока оно што је годинама покушавао да постигне.”⁹ Ова кратка повест о Кинезу, дата је као кратка периферна епизода, али, уколико се водимо херменеутичком анализом, можемо приметити да она индуктивно, онда кад се иде од појединачног ка општем, говори о релативности простора и времена.

Наиме, механичку радњу понављања окретања педала прекида незгодан судар са лоповом, који Кинеза, попут мистика, поставља у други референтни систем. Приповедач користи две синтагме, којима се перспектива премешта из модуса нужности у модус вероватности. Прва је *ишчашење простора*, и њоме се указује на измењену перцепцију света, односно на зависност наизглед објективне стварности од субјективног фактора. Друга, пак, *успоренење временског тока*, односи се на онај облик релативности временске компоненте коју Ајнштајн, у својој теорији релативитета, назива дилетацијом времена. На тај начин се може закључити да нешто што је у механици конципирано као константна величина, постаје релативно и добија свој субјективни референтни систем. Тако се, кроз једну наизглед неважну епизоду открива и аутопоетички став приповедача, о бесконачности могућих реализација, без обзира на привид њихове нужности. То би се могло довести у везу са сегментом Лиотаревог есеја у коме он говори о кризи њутновске антропологије: „Према томе, друштво које долази мање припада њутновској антропологији (као што су структурализам или теорија система), а више прагматици језичких партикула.”¹⁰ Дакле, свет се конципира у свести, док је сам језик продукт те исте субјективности.

⁹ Исто, стр. 51.

¹⁰ Жан – Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање*, (превела Фрида Филиповић), Нови Сад: Братство – Јединство, 1988.

Поред овог проблематизовања просторно – временске равни, у сегменту „Ларго кантабиле” појављује се и питање моралности и етике. Тај аспект је дат кроз епизоду о Демонском острву из *Хејшамерона* Маргарете Наварске. Међутим, овај сегмент не представља примарно причу о жени која је згрешила са некаквим робијашем, па је због тога протерана на Демонско острво, већ репрезентује својеврсну имаголошку перспективу. Приповедач проналази сличности Демонског острва из Хејшамерона са некаквим малим острвом близу једног места у Канади. Он проналази да су демони, у ствари, моржеви на канадском острву, а крици који допиру са њега, љубавни зов птица. У овој епизоди, може се у потпуности очитати имаголошка представа о хетеро-имажу „новог света”. Тај свет је, као и код Давида Албахарија, свет који производи културу која тежи да хомогенизује цео свет (превасходно традиционални свет европског наслеђа). Свет који даје ново устројство ствари, Тасић алегоријски повезује са светом хтонског и демонског простора, кроз интертекстуално засновани дискурс.

Спајање високог и ниског дискурса, оног филозофско – универзалног и тривијално – појединачног, појављује се и у трећем делу романа. Та тенденција спајања високог и ниског, која производи комички ефекат, види се, како у целим епизодама, тако и у микро фрагментима дела. Наиме, на самом почетку последњег сегмента „Алегро нон молто”, готово у две реченице писац повезује рутински покрет паљења светла са библијским текстом: „Рука наставља свој пут; прсти додирују прекидач. И би светлост.”¹¹ На овом месту се види још једна одлика постмодерног дискурса. Наиме, на местима на којима је модернизам своју концепцију заснивао метафизички, постмодернизам то чини иронијски. Стапање високог и ниског дискурса је рушење есенцијалистичко – елитистичког приступа уметности, који је најширу примену имао у време романтизма. На тај начин, антиесенцијалистичком концепцијом, могуће је у исти исказ ставити оно што има метафизички карактер (библијска светлост) и оно што је чисто емпиријско (светлост сијалице), а тиме се, нема сумње, постиже иронијски ефекат. Мишел Фуко, у књизи *Речи и ствари*, прелаз од есенцијализма ка антиесенцијализму у уметности објашњава променом епистеме, тј. епистемолошким дисконтинуитетом у односу на модернизам. Сличну концепцију у разумевању постмодернизма заступа и Жан Франсоа Лиотар онда када говори о дисконтинуитету плуралитета знања у оквиру информатичке културе и високог капитализма.

На нивоу епизоде, такву тенденцију, спајања високог и ниског регистра, бисмо могли препознати у дигресији о породичном животу приповедача и његовог брата. Братовљева генијалност се најбоље ви-

¹¹ Владимир Тасић, *Ойрошћајни дар*, Светови, Нови Сад, 2001, стр. 92.

ди у једној репресивној средини каква је школа. У овом сегменту се већ поменути укрштај види као спој политике и забаве, јер брат на тему „И после Тита, Тито” за школски писмени задатак, пише стихове песме из популарне културе, коју је слушао једном приликом са својом породицом: „Better two Titos than only one, better for dancing and also for fun.”¹² (певачи Тито Родригез и Тито Пуенте).

Поред тога, интересантан је његов разговор са психологом о дару. Наиме, психолог, који по задужењу обавља разговор са приповедачевим братом, долази до закључка да је брат даровит. Ова расправа о дару је својеврсна апологија љубави, јер брат сматра, да би дар био дар, и даривалац и прималац га не смеју тако доживети. Прави дар и даровитост су продукт чисте љубави, и као аргумент брат наводи пример Христовог дара демонстрираног у чину оживљавања врабаца, за који није тражио никакву награду: „Христ је цивџанима даровао живот. Заузврат није тражио ништа и они су одлетели својим путем. То је једини икада забележени поклон, чин апсолутне љубави, неразумљиво дело срца без ега.”¹³

На самом крају, приповедач поставља низ реторских питања којима релативизује танку границу између генија и лудака, узимајући за пример свог брата: „Да ли је био геније или лудак? Зашто се побринуо да добијем његове спаљене остатке? Да ли је веровао у талмудску изреку која вели да смо ми као маслине, да дајемо најбоље од себе тек када смо смрвљени?”¹⁴

Опроштајни дар Владимира Тасића, представља својеврсну параболу о кретању од опраштања са најближима до поновног сусрета са њима, као и о кретању од тзв. објективне стварности до слободних и отворених граница литературе. Тако се принцип *ars combinatoria* подиже на један надстиљски и егзистенцијални ниво, он постаје нешто што од ништавила може да створи нову онтолошку димензију литерарног света. Могло би се рећи да апсорбовање готово свих појединости спољњег света, омогућава овом делу да оствари укрштај појединачног и општег, као и спој елемената трагичног и комичног у својеврсној пост-модернистички конципираној слици света.

¹² Исто, стр. 97.

¹³ Исто, стр. 108.

¹⁴ Исто, стр. 133.