

## „САМООБНАЖУЈУЋЕ ПРИПОВЕДАЊЕ“ И ЛЈУБАВНА ТЕМАТИКА У РОМАНИМА *ПУСТОЛОВИНА ПО МЕРИ* И *ОДА МАЊЕМ* *ЗЛУ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА*

У раду смо настојали да испитамо како се у тематско-мотивски и стилски сродним романима *Пустоловина по мери* (1969) и *Ода мањем злу* (2011) Воје Чолановића аутентизација, односно конструисање фикционалне илузије (каква постоји у традиционалној реалистичкој књижевности) паралелно одвија са њеним огољавањем. Конструисани као метапрозни наративи (метафикција и сказ), Чолановићеви романи представљају посебан вид стилизације фикционалног текста у коме се подрива аутентизација (према Долежеловом одређењу), односно деконструишу модели миметичких наратива, али се истовремено демонстрира како се том деконструкцијом могу створити *нова значења*, као што је то случај у постмодерној књижевности.

*Кључне речи:* метафикција, сказ, подривање аутентизације (деконструкција модела миметичких наратива), постмодерна књижевност.

Требало је, наравно, укупчати да *Пустоловина* цвили за каквом-таквом допуном. Биће да сам (*Одам*) и њеном зову, мање-више, удовољио. У сваком случају, та два љубавна романа, стављена један поред другог, не могу, за ме бар, да не делују као (поетички асиметричан) еротски диптих.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> beogradjz@gmail.com

<sup>2</sup> На питање о томе како је успео да побегне од баналности имајући у првом плану свог романа *Ода мањем злу* љубавну причу, Воја Чолановић је у интервјуу из којег је узет наведени цитат одговорио: „Зазирао сам (теоретски) не од склизнућа у баналност, него од нехотичног понављања и недопустиве сличности с поменутом књижевном авантуром од пре скоро пола века“ (ГОЛКОВИЋ 2012: 22).

1. **Увод.** Роман *Ода мањем злу* (2011), у формално-садржинском смислу и на идејном плану, представља својеврсни врхунац Чолановићевог приповедног искуства и умећа: ту је, изнад свега, дошла до изражаја склоност писца према иронији и посебној врсти интелектуалног хумора, као што се и сумирају све кључне теме и мотиви, са еманацијом језика и експеримената у језику, поступку, стилу, закључно са заокруживањем доминантних црта „чолановићевских“ јунака. Књижевни јунаци, споредни па главни, са истим или различитим именима, могу се, на извештан начин, посматрати у својим специфичним развојним фазама у Чолановићевом делу. Тако се, између осталих, споредни лик старца из романа *Пустоловина по мери* може третирати и као својеврсни књижевни *прототип* за лик Небојше Тутуша, главног јунака најславнијег романа Воје Чолановића, *Зебња на расклапање* (1987), а ликови јунака Југа Стајића и Осе Брок из *Пустоловине по мери* (1969) могли би да представљају књижевне *прототипове* ликова Јанка Ђапе и Мине Ахо из *Оде мањем злу* (2011).

Изван питања о елементима фабуле па, разуме се, и о ликовима, у некој врсти упоредне анализе, овде нас у првом реду занимају наративне стратегије тих двају романа и, у вези с тим, питање: шта се у погледу приповедне поетике Воје Чолановића у њима исказује као константа, упркос временској дистанци од преко четири деценије између њиховог објављивања, а шта је оно по чему се толико разликују да чине „(поетички асиметричан) еротски диптих“.

1.1. Базична књижевнотеоријска чињеница потребна за тумачење Чолановићевих стратегија приповедања заступљених у тим романима јесте *функција аутентизације* тј. „трансформације могућег ентитета у фикционални ентитет, остварене перформативном снагом фикционалног текста“ (DOLEŽEL 2008: 285), и нарушавање, подривање аутентизације или њено *огољавање*, па чак и *самопоништавање* помоћу ироније, односно, у случају *самообнажујућег* приповедања, посредством метафикције. Дакле, показаћемо како се у Чолановићевим романима одвија подривање аутентизације, и то метафикцијом (*Пустоловина по мери*) и иронијом, у сказу (*Ода мањем злу*)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Подсетићемо на инструктивне, аналитички употребљиве Долежелове тврдње:

а. У сказу, снага аутентизације подрива се иронијом. Сказ је лудички приповедни чин, слободна и необавезујућа игра конструкције света. У знаменитим примерима руског сказа, у причама „Шињел“ и „Нос“ Н. В. Гогоља, приповедна текстура креће се слободно и произвољно од Ег-форме до Ich-форме, од узвишеног и књижевног стила до колоквијалног начина изражавања, од „свезнања“ до „ограниченог знања“. [...]

б. У самообнажујућем приповедању – општепознатом под називом метафикција – чин аутентизације поништава се тако што бива „огољен“. Сви поступци стварања фикције

**2. Самообнажујуће приповедање, иронија и љубавна тематика.**  
Ради економичности, паралеле које се могу повући између конститутивних елемената Чолановићевих романа, приказаћемо у табели:

Елементи у роману	<i>Пустоловина по мери</i> (1969)	<i>Ода мањем злу</i> (2011)
Главни мотив	Љубавничко освајање и поновни сусрет љубавника.	Поновни сусрет љубавника.
Време радње	Савремено – одговара времену настанка романа: између Самита несврстаних земаља и Кубанске кризе.	Савремено – после НАТО бомбардовања и петоктобарских промена у Србији (поклапа се са почетком писања романа), и убиства српског премијера, светских криза и терористичких акција.
Место р.	Београд и Осло (Норвешка)	Београд
Трајање р.	Неодређено дуже време.	Један дан.
Главни јунак и његове особине	Југ Стајић – Београђанин, четрдесетогодишњак, ожењен, отац двоје деце (ћерке и сина), склон ванбрачним авантурама, образован, интелектуалац (коректор у издавачкој кући <i>Луча</i> ), космополита и патриота.	Јанко Ђапа – Београђанин, педесетједногодишњак, ожењен, отац двоје деце (ћерке и сина), склон ванбрачним авантурама, образован, интелектуалац (молекуларни биолог, универзитетски професор); често путује на светске конгресе; космополита и патриота, атеиста.
Главна јунакиња и њене особине	Оса Брок – Норвежанка, интелектуалка (преводиалац Андрићеве <i>Проклете авлије</i> ); удата али и у брачној кризи, без деце; енергична, активисткиња; десетак година млађа од свог београдског љубавника.	Мина Ахо – Финкиња, интелектуалка (молекуларни биолог) често путује на светске конгресе; удата али и у брачној кризи, без деце; енергична, борбена; готово двоструко млађа од свог београдског љубавника.

отворено се предочавају. Самообнажујућа приповест радикална је манифестација моћи књижевности да генерише нови смисао тако што се размеће властитим скривеним конвенционалним темељима. У парадигматичном случају метафикције, текст у исти мах конструише и фикционални свет и причу о његовој конструкцији (DOLEŽEL: 2008:169–170).

Сукоб	У главном јунаку: између потребе да одговори породичним обавезама и жеље за еротским авантурама; између донжуанског завођења и романтичног препуштања љубавном заносу; у односу према свету и сопственој земљи и народу, где доминацију преузима патриотско осећање. У односима између главних јунака: иако латентно исказано, као сукоб култура, са привлачећим и одбијајућим ефектом.	У главном јунаку: између потребе да одговори породичним обавезама и жеље за еротским авантурама; између донжуанског завођења и романтичног препуштања љубавном заносу; између Ероса и Танатоса: предавања еротском чину и страха од нагле смрти; у односу према свету и сопственој земљи и народу, где доминацију преузима патриотско осећање. У односима између главних јунака: иако латентно исказано, као сукоб култура, са привлачећим и одбијајућим ефектом.
Језичко-стилске одлике	Игре речи, коментари (у загради и ван ње), цитати и парафразе, неологизми, иронија и парадокс, оксиморонски спојеви, употреба алонжмана за дочаравање акустичке слике живог говора.	У већој мери изражене: игре речи, коментари (у загради и ван ње), цитати и парафразе, неологизми, иронија и парадокс, оксиморонски спојеви, употреба алонжмана за дочаравање акустичке слике живог говора.
Позиција имплицитног (подразумеваног) аутора	Присутан као <i>свезнајући приповедач</i> , али у иронијском кључу: као стерновски приповедач који је самовољни демијург – слободан да „ћаска са читаоцем“ и да му препушта обликовање сцена изостављених у роману.	Аутор је присутан у иронијском кључу – у коментарима наратора, који се, будући наратор у <i>сказу</i> , представља пре као наратор свезналица (ерудита) него као <i>свезнајући</i> ; он служи строгим поетичким захтевима аутора, са којима није увек сагласан, те повремено изневерава своју улогу.
Форма приповедања	Приповедање у првом и трећем лицу и епистоларна форма.	Приповедање у првом и трећем лицу (слободни неуправни говор, унутрашњи монолог и солилоквиј, најчешће).

<p>Постмод. стратегије приповед.</p>	<p>Метафикционално <i>самообнажујуће</i> приповедање.</p>	<p>Метафикционално <i>самообнажујуће</i> приповедање, односно подривање аутентизације употребом ироније – посредством <i>сказа</i>.</p>
--	---	---

*Аутентизација* (или *фикционална илузија*) у оба романа подвргава се механизмима *огољавања* својственим метафикционалним делима.<sup>4</sup> Поигравање позицијом писца, имплицитног аутора (BUT 1976: 169), одвија се на списатељски вешт и аутентичан начин, иако сасвим у складу с постмодернистичким аксиомом да се у роману не ствара „постојана илузија реализма“, већ разоткрива његова унутрашња и „формална организација“ (BATLER 2012: 89).

**2.1. Функција самообнажујућег приповедања (метафикције) у роману *Пустоловина по мери*.** Постизање илузије о истинитости приче и њених јунака овде се остварује инсистирањем на аутентизацији: путем хронотопа (Београд и Осло, између Самита несврстаних земаља и Кубанске кризе) и, нарочито, у оквиру епистоларног дѣла, подастирањем плана јунакињиног стана или њеном руком писаног подсетника<sup>5</sup>. Истовремено се одвија и разграђивање тог до документарности доведеног поступка: на плану композиције – када приповедач упућује читаоца у поступак обликовања романа, и на плану ликова – који поседују свест о томе да су уграђени у дело. Тиме искуствена страна приче готово да губи значај у корист њене организације, односно у корист могућности да сама организација приче постане предмет интелектуалне (ауторове и читаочево) игре.

Тако се обликује следећа ситуација: писац прекида преписку јунака и открива своју позицију свезнајућег приповедача. Оно што следи само су фрагменти из његове бележнице, као својеврсни увид у књижевну радионицу. Међутим, интервенција такве врсте, одраније позната у књижевности, замењује читаво једно поглавље: читаоцима позваним да „одмене“ писца пружа се прилика да „свако уобличи главни happening

<sup>4</sup> Заједнички именитељ метапрозних текстова/романа од Лоренса Стерна до Борхеса, Цона Барта, Доналда Бартелмија, Набокова и др., Патриша Во у својој студији одређује као: „(...) величанје моћи креативне имажинације у spoју са неизвесношћу и погледу ваљаности њеног израза; крајње самосвестан однос према језику, књижевној форми и чину писања прозе; свепожимајућа несигурност у погледу односа фикције и стварности; пародијски, разигран, препаглашен или варљиво наиван стил писања“ (VO: 1996: 77).

<sup>5</sup> Таквих „интервенција“ има више, а јављају се, у сличном облику, и у свим каснијим Чолановићевим романима.

ове приче према сопственим естетичким и, уопште, књижевним захтевима“ (ЧОЛАНОВИЋ 1969: 111). У роману *Ода мањем злу*, међутим, тај „главни happening“ заузеће средишње место, и о томе ће касније бити више речи. У личности главног јунака се потом одиграва коренити заокрет, улоге се измењују и сада је он тај који пише чежњива љубавна писма (чији је садржај раније измишљао), док су Норвежанкина ређа и хладнија. Тада поново ступа на сцену писац, изјављује како му је дојадило да игра улогу „хермафродита“ и „прибегава сажетом препричавању“, које ће се, спорије или брже, одвијати до краја романа. Тако су и завршне сцене изведене као претпоставка о томе шта би се са главним јунаком могло десити након болног суочавања са љубавним неуспехом.

На плану ликова интервенција је мање видна, али не и мање ефектна. Наиме, када јунак каже јунакињи: „Ми то, дабоме, не примећујемо, но кад би нас било ко од ових људи загледао са стране, видео би да смо пљоснати као локвањ“ (ЧОЛАНОВИЋ 1969: 25), и када на њено негодовање додаје „као локвањ или грамофонска плоча“, долази до жестоке свађе између њих. Потом се јунаци мире уз Југово обећање да више никада неће поменути „оно што у овој књизи стоји између седмог реда одоздо на страни 24 и места где ти затварам рајсфершлус“ (ЧОЛАНОВИЋ 1969: 31), односно то да они уопште и не постоје, да су написани. Тиме коначно писац употпуњује своје поигравање улогом креатора (романескног) света који управља ликовима, ситуацијама, временом и простором – постижући истовремено да сама прича ни за тренутак не изгуби ништа од своје узбудљивости или уверљивости. Слично ономе што Батлер, поводом Фаулсовог романа *Женска француског поручника* (1969)<sup>6</sup>, уочава да смо, као читаоци, истовремено „u prilici da budemo 'unutra' i da saosećamo sa likovima (што је типично за roman realizma), kao i da budemo 'spolja' [...] (2012: 87).

*Пустоловина по мери* је свакако роман који се може сматрати једним од првих постмодерних штива у српској књижевности. Чолановић ту примењује стратегију приповедања и језичко-стилске елементе нетипичне за српску прозу 60-их и 70-их година 20. века, али и те како својствене сопственој приповедној поетици, што ће постати још изразитије у каснијим Чолановићевим делима, а нарочито у роману *Ода мањем злу*.

**2.2. Функција сказа у роману *Ода мањем злу*.** Реалистичке конвенције у овом роману испостављају се као платформа за издизање експерименталне стратегије у први план: приказана „објективна стварност

<sup>6</sup> Занимљиво је подсетити да се и у Фаулсовом роману, објављеном кад и Чолановићева *Пустоловина по мери*, намерно откривају ауторове манипулације: „Pričest koju pričam skroz je izmišljena. Likovi koje stvaram nikad nisu postojali van moje glave“ (FAULS: 1999: 71). То може бити занимљиво као предмет посебне анализе.

и реалистичност ликова и догађаја“ (=аутентизација) посредована је улогом приповедача-коментатора који, свеприсутан (способан да продире у свесно и несвесно), о стварности извештава аудио и видео техником (попут савремених медија), снабдевен „свезнањем“ и самосвешћу кадром да иронизује све, па и своју присутност и улогу у роману.

Сходно томе, осим што роману *Ода мањем злу* одговара поднаслов *циркадијални сказ*, како га је Чолановић аутопоетички одредио, он би се – према типологији коју је дао Франц Штанцл (1987) – могао посматрати и као аукторијални роман посебног типа, где аукторијални приповедач није нека врста „догласне цеви кроз коју аутор коментарише своје дело“ (ШТАНЦЛ 1987: 34), него лик којим аутор драматизује своју приповедачку функцију дајући јој фиктивни карактер.

Представљен као „измишљотина“ аутора (ЏОЛАНОВИЋ 2011: 52), а исприповедан посредством наратора-коментатора, „извештача са лица места“ – роман је вишеструко премрежен коментарима. Тачније, могло би се рећи да коментар<sup>7</sup> чини саставни део нарације у роману, која се тиме јасно разликује од нарације схваћене у ужем и традиционалном смислу, и несумњиво је да чини његов знатнији део. Роман на тај начин оправдава атрибут *уметничког сказа*, који је, будући остварен као *текст наратора*, „мотивисан ликом наратора чија тачка гледишта потпуно одређује приповедање“ (ПОПОВИЋ 2011: 86).

Недвосмислено речено, коментар је у функцији подастирања енциклопедијског знања – како би се она акцентовала или релативизовала и доводила у питање. Љубавна историја једног човека и једне жене исприповедана је као једна од могућих еманација људског духа – са свим зебњама, страховањима, настојањима, узношењима и банализацијама, тражењима, надама... и перспективама. Осим тога, аутор, тако усмереном изабраном наративном стратегијом, иронизује значење појма „свезнајући“ приповедач – додељујући му улогу коментатора који поседује „сва знања“ – јер овај алудира, објашњава, цитира, парафразира или иронично коментарише готово све тековине цивилизације, традиције и људског духа уопште, као и стварност времена и места (Београд, почетак новог миленијума) у ком се прича романа одвија. Наоко свезнајући, приповедач је овде заправо само приповедач – ерудита, и: непоуздани приповедач. Као што, услед превелике запричаности пропушта да види оно што је „дужан“ да описује, те изостаје његово коментарисање, тако изоставља најважније моменте за разумевање приче коју нам приповеда. Тиме се, заправо, слично као и у роману *Пустоловина по мери*, разоткрива иронично постављена позиција приповедача – он је само наоко „свезнајући“ (јер постоје процепи), пошто нам заправо не казује све, иако то на почетку наговештава.

<sup>7</sup> Више о односу коментара и приповедања видети у: [ИВАНИЋ (ур.) 2000].

Приповедну стратегију Чолановић доследно разобручава, увођењем не-обичне и у прози неуобичајене корелације између наратора (фокализатора) и само једног лика романа (фокализованог), тако што је лик свестан и нараторовог присуства и његових компетенција, иако они, по правилу, не припадају истом свету. Сличан поступак је Чолановић, како смо већ показали, применио у роману *Пустоловина по мери*, са одређеном разликом: у *Оди мањем злу* јунакиња (а не јунак) поседује свест о постојању/присуству наратора, и о сопственој фиктивности.

**3. О „главном happeningu“ љубавне приче.** Место централног догађаја у роману *Ода мањем злу*, или „главни happening ове приче“, како га је аутор назвао у роману *Пустоловина по мери*, на плану радње, заузима љубавни сусрет главног јунака и јунакиње у стану јунаковог рођака. Док је таква сцена у првом роману намерно изостављена како би се омогућило читаоцима да је обликују према сопственим „књижевним и естетичким захтевима“, у другом роману она чини средиште приче. Вођење љубави наратор описује као у каквом телевизијском преносу, те је коментар експлицитан. Ради илустрације, показаћемо како је, на почетку, коментар имплицитно садржан у контрастно постављеним сценама: сцени јунаковог љубавног сусрета и филмској сцени сусрета двоје љубавника коју је он претходно видео на телевизији. Треба обратити пажњу на измену фокуса – најпре је фокализатор приповедач, а онда главни јунак:

Paznju mu je zadržalo pet-šest filmskih kadrova u kojima je jedan mlađi muškarac, penjući se uz drvene basamake stepenišnog enterijera, sustigao s leđa ženu svog životnog doba, nakon čega su njih dvoje stali da se nezasito ljube, što nisu prestali da čine ni kad su, zagrljeni, pali na stepenicama jedno preko drugog, i, lišeni živaca, počeli da se uzajamno razodevaju... na jedva koji metar od vrata stana u kojem je, valjda, ta scena, inače, trebalo da se odigra (ČOLANOVIĆ 2011: 18).

Коментар главног јунака садржан је у синтагми „лишени живаца“, која узрочно објашњава поступке филмских јунака, а затим и у употреби прилога „једва“ („jedva koji metar od vrata stana“) и модалне речце „ваљда“, што одаје субјективни став фокализатора према фокализованом – страсној љубавној сцени – чиме исту сцену, дату из рационалистичке и објективистичке перспективе, обесмишљава. Осим што доприноси карактеризацији јунака, у датом случају коментар има и несумњиви хуморни ефекат. Поље истог коментара (опет са двоструким фокусом) проширује се касније, када се главни јунак нађе у ситуацији попут оне на филму:



Hm. Sad bi se, valjda, očekivalo da, oponašajući onog noktogriza s ekrana, oborim ženu svojih snova na basamake, i da je još *tu* počnem da razodevam, pa i obljubljujem, nije mogao da sebe, koliko smušenog toliko i smešnog, ne prepozna u isfantaziranom snošaju na skalinama (tom već, valjda, opštem mestu belosvetских филмских љубица). Čime bih, bajagi, ispovertео доказ да је моја жудња и јача и užurbanija од свега istorodnog на планети. Ali, *taj* argument u ovom trenutku hramlje (ČOLANOVIĆ 2011: 93).

Све што се, после уласка двоје љубавника у стан, догађа – креће се у два правца: приказивање љубавног сусрета и еротске жудње на делу и, истовремено, контрастно сучељавање љубавног усхићења, сексуалне привлачности, еротског набоја па и страха од смрти, односно смртне претње и рационалног коментарисања са дистанце. Преплитање и сучељавање Ероса и Танатоса, узвишености и баналности сусрета, наоко подсећа на вудиаленовску драматургију: када се, коначно, двоје љубавника нађе у „грлишту“ (послужимо се ауторовом кованицом), сви рационални и ирационални узроци подривања потенцијалне идиле ступају на снагу – педесетједногодишњи љубавник, „медведаст, са сартровским борама на челу“, узлупаног срца, са тиком на оку и зујањем у ушима, у грчевитом настојању да достојно испуни програм јунакињиног кратког боравка, стрепи од љубавничког промашаја и срчаног удара, а готово двоструко млађа јунакиња, која му се указује као „анђеоски привиђај“, запада у кому, попут Поове јунакиње. Но, ни речи о мртвој драгој – већ се поезија распршује у прози атмосфере страха од последица таквог исхода: од обелодањења ванбрачне везе и последице тога – погубног утицаја на јунакову породицу, брак и академску каријеру. Улога и поступак приповедача-коментатора на том месту достижу климакс: експлицитно, коментар се састоји од смењивања исказа који јунакињу до најситнијих појединости контрастно пореде са актoвима из ликовне уметности, иронијско интонираних (ауто)поетичких исказа, бројних цитата и парафраза, научних података и упоређивања са животињским светом, са подастирањем знања из анатомије и сексуалних приручника у којима су до детаља разрађене позе у сексуалном чину. Тако се, истовремено, на естетичком и поетичком плану, сасвим посебним приповедачким поступком, деконструишу „општа места белосветских филмских љубића“, односно постиже висок степен уметничког обликовања тог мотива и поменути странице чини антологијским у српској књижевности.

**3.1. Испитивање граница приповедних опсега и могућности.** У садејству конструкције и деконструкције романескне слике стварности Чолановић је остао доследан у опредељењу за метафикционалност. „Ово није ријалити шоу“, подвлачи наратор, и та тврдња заузима централно

референцијално место у формално-садржинским и поетичким аспектима романа *Ода мањем злу*. Супротно Балзаковом (односно Шекспировом) *All is true*<sup>8</sup> – дакле као свесни одмак од императива реалистичког књижевног поступка, или од тенденције да се *истинито* приказују и дочаравају ликови и догађаји, или да се уверљиво приказују *истинити* ликови и догађаји – том дистинкцијом уведено је још једно, пост-модерно, или постмодернистичко, значење.

Метафикционалност као битна одлика Чолановићевог романа заснована је на инвентивном повезивању савременог искуства новог телевизијског жанра (ријалити ТВ, ријалити шоу), који приказује сцене из „реалног“ живота људи, са позицијом наратора да „извештава“ о ономе шта се догађа у романескном свету. Поигравајући се *медијским* искуством модерног читаоца у гледању ријалити програма, наратор се, истовремено, хуморно и иронијски односи и према таквом искуству и према својој улози: далеко од моћи тзв. *свезнајућег приповедача* (својеврсног *демијурга*), његово је *својство* садржано у спознаји илузорности, или узалудности (излишности) такве моћи, и одрицању од ње. Уместо наслова романа Чолановићев наратор најчешће (перифрастички) употребљава синтагме *текуће извештавање с лица места* и *текућа измишљотина*. Будући да оне, у свом основном значењу, дијаметрално супротно дефинишу природу нараторовог казивања (односно сам роман), може се поставити питање зашто је тако, оксиморонски, постављена његова улога: да он истовремено „извештава с лица места“ (приказује *истину*) и „измишља“ (*фикционализује*). Међутим, испоставља се да је та контрадикторност само привидна, нарочито ако имамо у виду одређење да је „роман и референцијално уписивање и имагинативан проналазак света“ (НАЏИОН 1996: 242). Наратор је, тако, на изванредан начин задужен да исприповеда причу руководећи се поетиком аутора; он је свеprisутан у свету романа, али и ван њега – јер комуницира са читаоцем. Роман је, дакле, представљен као „измишљотина“ аутора, а исприповедан посредством наратора – коментатора, „извештача са лица места“, што значи да је „текућа измишљотина“ сам роман, а „текуће извештавање“ својеврсна форма и садржина приповедања поверена наратору. Роман је, разуме се, фикционалан текст, наратор је извештач о дешавању у фиктивном свету, те је управо свет романа „лице места“, и самим тим је могућни почетни утисак о колизији између та два одређења погрешан. Наиме, будући да је наратор фикционалан колико и прича коју нам приповеда, њего-

8 „Ali, zapamtite dobro: ova drama nije ni izmišljotina ni roman. *All is true*, ona je toliko istinita da svako može uočiti njene bitne sastojke, možda čak i u svom srcu“ (BALZAK 1989: 16). *All is true* – *Све је истина* други је наслов Шекспирове трагедије *Хенри VIII* (прим. аут.)

во „извештавање с лица места“ у овом се случају односи на огољавање приповедачког поступка, а то је, морамо признати једна од несумњивих (постмодернистичких) истина стваралачког процеса<sup>9</sup>.

Жанровски одређена као љубавни роман – у извесном смислу се, међутим, *Ода мањем злу* може читати и као реакција на стање у савременој књижевности, која као да плаћа данак ономе што се у роману зове – „свеопшта тривијализација“. У вези с тим упутно је подсетити на запитаност Роналда Сакеника коју Линда Хачион апострофира у *Поетици постмодернизма*: „Да ли радикална естетика храбри непромишљено потрошачко друштво или конвенционални миметички реализам који обезбеђује основу за све те блокбастере на билетарницама и листама бестселера? Није ли све хитније, с обзиром на притиске такве / потрошачке манипулације, приказати читаоцу књижевност која би му пружила пре модел за креативну истину ‘конструкције’, него за пасивну истину ‘подударања’, пре за суочавање и разоноду него за помирење и прилагођавање путем идентификације и катарзе које су својствене миметичкој теорији – пре брехтовски модел, него аристотеловски?“ (1996: 347).

**4. Закључак.** Наведени елементи анализираних романа, дакле, без обзира на евидентне разлике у детаљима обликовања љубавне приче и њених јунака, показују, у основи, препознатљиве константе приповедачке поетике Воје Чолановића. Подривање аутентизације, иако остварено на различите начине, представља њихов заједнички, обједињујући, конституент. Поступак *огољавања*, подсетимо, води још од Стерна (његовог иронично-пародијског поигравања приповедним стратегијама), који као родоначелнички, истичу и Рене Велек и Остин Ворен, али га, природно, повезују и са Гогољем, Жидом, Хакслијем и Текеријем. О Текеријевом „многа кућеном вођењу радње“ у *Ваширу таштине* ти теоретичари истичу: „... његово стално опомињање читаоца да су карактери лутке које је он измислио – без сумње представља једну врсту те књижевне ироније: књижевности која саму себе подсећа да није ништа друго доли књижевност” (1985: 261). Тако се, и у Чолановићевим романима, уместо искључиве миметичке истине *подударања*, *самообнажујућим приповедањем*, детривијализује љубавна прича и читаоцу нуди *креативна истина* „конструкције“.

<sup>9</sup> Овде је препознатљиво наслеђе авангарде и тенденција да се књижевно односно уметничко дело свесно обликује тако да се препознаје као артефакт, уметничка творевина: експлицитно, авангарда у први план истиче средства и поступке уметничког стварања. Руски формалисти, а међу њима посебно Виктор Шкловски, развијају то у својим теоријским ставовима: Шкловски, поводом Стерновог романа *Тристрам Шенди*, говори о *огољеном поступку* или *огољеној форми* односно о *спознавању форме помоћу њеног нарушавања* (ŠKLOVSKI 1969: 16).

Разматрајући проблем *истине фикције* (фикцијске истине) Абот утврђује да чак и такозвана реалистичка фикција нема нужну снагу истине, а да ћемо ми, читајући, обично „претпостављати да је фикцијски свет симулакрум света у коме живимо“ (2009: 240–241). При поступку аутентизације на снази је, заправо, најчешће „ефекат стварности“, како је то дефинисао Ролан Барт, означајући тиме утицај детаља који треба да нас убеди да је наратив „истинит као и сам живот“ (према АВОТ 2009: 246). „Ефекат стварности“, који можемо овде заменити и појмом „аутентизација“, свакако одговара, у извесном смислу, ономе што називамо чињеничном истином. А чињенична истина у Чолановићевим романима понајпре је дата специфичним одређењем хронотопа: све што је у њима везано за простор и време приказано је са минуциозним инстистирањем на прецизности стварносних чињеница, укључујући и друштвено-историјски и политички контекст. При томе, препознатљиве стварносне координате времена и простора у коме се одвија радња припадају и свету чињеница и фиктивном свету романа, оне су, иако не-фикционалне, део фикције. За разлику од ликова, који су, као што смо већ показали, наглашено фиктивни и припадају само фиктивном свету.

Подривањем аутентизације, дакле, подривена је и сама миметичка доктрина и, сходно томе, готово онемогућено миметичко читање, и свођење књижевноуметничког дела на искључивост жанровског одређења, као и на то да ли је оно *истинито* или *неистинито*. Чолановићев романи, а посебно *Ода мањем злу*, нудећи читаоцу *креативну истину конструкције*, не лишавају га самим тим и могућности долажења до чињеничне и парадигматске истине: препознавања (и сазнавања) времена, места и света чији је и он сâм део, у ком може да се пита о истини, смислу и значењу. У том смислу, како сумира и Квас у својој књизи о проблему књижевне истине, намеће се закључак: „Уметнички успело дело је увек и нужно парадигматски истинито. Критериј (парадигматске) истине на тај начин постаје вредносни критериј уметничког, песничког дела. Књижевно дело, на тај начин, поред естетске, добија и етичку, епистемолошку, културну и антрополошку функцију“ (KVAS: 2011: 205).

На завршетку нашег настојања да упоредимо наративне поступке два Чолановићева романа, из ране и касне фазе стваралачког века њиховог аутора, уверени смо да нам остају још многа питања о којима – будући да су репрезентативна за ауторову поетику – ваља да размишљамо. Једно од њих може бити и овако срочено: ако романи *Пустоловина по мери* (1969) и *Ода мањем злу* (2011), у размаку од готово пола века, омеђују време-простор постмодерне епохе у српској књижевности, означавајући њену младост и њену зрелост – које место, по вредности и значају, у тој књижевности заузима приповедна поетика њиховог аутора.

## Цитирана литература

- ABOT, H. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- BALZAK, Onore de. *Čiča Gorio*. Preveo Dušan Milačić. Sarajevo: Svjetlost, 1989.
- BATLER, Kristofer. *Postmodernizam : sasvim kratak uvod*. Preveo Predrag Mirčetić. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- BUT, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.
- VELEK, Rene i Ostin VOREN. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 1985.
- VINOGRADOV, V. *Problem skaza u stilistici*. Sa ruskog prevela M. Panaotović. U: Polja, N 458, jul/avgust, Novi Sad, 2009, str. 75–85.
- VO, Patriša. „*Metaproza. Šta je metaproza i zašto su je tako ocrnili*“. Preveo Novica Petrović. Beograd: Reč, 1996, br. 19.
- VOLŠ, Ričard. *Ko je pripovedač?* Preveo Đorđe Tomić. Beograd: Reč, 1996, br. 19.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Prevela s engleskog Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- ИВАНИЋ, Душан. „Ка проучавању коментара“. У: Иванић (ур.), *Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности*. Београд: Центар за научни рад – Филолошки факултет, 2000.
- KVAS, Kornelije. *Istina i poetika*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.
- ПОПОВИЋ, Тања. *Стратегије приповедања*. Београд: Службени гласник, 2011.
- FAULS, Džon. *Ženska francuskog poručnika*. Prevela Jelena Stakić. Beograd: Zeptr Book World, 1999. FORSTER, Edvard Morgan. *Aspekti romana*. Preveo Nikola Koljević. Novi Sad: Orfeus, 2002.
- НАЋИОН, Linda. *Poetika postmodernizma : istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi 1996.
- ŠKLOVSKI, Viktor. „Razvijanje sižea“, „Sterneov Tristram Shandy i teorija romana. Stilistički komentar“. U: *Uskrnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost, 1969.
- ШТАНЦЛ, Франц. *Типичне форме романа*. С немачког превела Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

## Извори

- ЧОЛАНОВИЋ, Воја. *Пустоловина по мери*. Београд: Полит, 1969.
- ČOLANOVIĆ, Voja. *Oda manjem zlu*. Београд: Mono i Manjana, 2011.
- ГОЈКОВИЋ, Александра. Интервју с В. Чолановићем: *Никаква баналност ми није претила...* [разговор водила] Александра Гојковић. У: Градина. – Год. XLVIII, бр. 50–51, 2012, стр. 20–25.

Jelena M. Žurić

### “SELF-UNCOVERING NARRATION” AND LOVE ISSUES IN THE NOVELS *PUSTOLOVINA PO MERI* AND *ODA MANJEM ZLU* BY VOJA ČOLANOVIĆ

#### Summary

The paper focuses on the way authentication, that is, constructing of the fictional illusion (that exists in the traditional literature of realism) is in parallel developed with its uncovering in thematically and stylistically similar novels by Voja Colanovic, *Pustolovina po meri* (1969) and *Oda manjem zlu* (2011). Constructed as metafictional narratives (metafiction and utterance), Colanovic's novels represent a special form of the fictional text's stylization that undermines authentication (according to Dolezel), that is, the models of mimetic narratives are deconstructed, but also simultaneously demonstrate how this deconstruction can create *new meanings*, which is the case in postmodern literature.

*Key words:* metafiction, utterance, undermining of authentication (deconstruction of mimetic narratives), postmodern literature