

РОМАН *FORWARD* СЛОБОДАНА ВЛАДУШИЋА У КОНТЕКСТУ ДЕКОНСТРУКЦИЈЕ

Сажетак: У раду пред нама биће речи о сагледавању романа *Forward*, аутора Слободана Владушића, кроз призму деконструкције – у смислу примене ове методе у тумачењу текста, али и о ауторовом третману деконструкције у делу. Текст ће почети указивањем на две најочљивије текстуално-визуелне диференцијације; тј. разматрање ћемо започети анализом фуснота, док ћемо други део рада означити тумачењем минијатурних гранчица биљке пуцалине (*Colutea arborescens*), које красе доње маргине страна романа. Бављење овим романом у контексту деконструкције подразумеваће бављење ауторовим етимолошким реактивирањем речи (кроз етимолошке фигуре, општа места, окоштале речи, те кроз интертекст/метатекст/цитат, одабир мотоа), али и бављење Деридиним појмовима – *differance*, логоцентризам, те односом центра и периферије, као и иронијом, неизоставним тропом за поимање деконструкције.

Кључне речи: Владушић, Дерида, деконструкција, интертекст/метатекст/цитат, мото, логоцентризам, *differance*, иронија

Када говоримо о роману *Forward* Слободана Владушића у контексту деконструкције, уз коју стоји преваходно име Жака Дерида, потребно је већ на самом почетку детерминисати смер у којем ће се кретати ово истраживање. Овим имам у виду не само покушај да се коришћењем деконструкционистичким, условно речено, методама односим према Владушићевом роману, већ и да у њему препознам ауторов однос према деконструкцији, који се имплицитно огледа у структурирању текста, па и нешто шире.

Овакав приступ једној литерарној творевини подстакнут је самим Деридом, конкретније, његовим следећим гледиштем: „Мој закон, којем настојим да се посветим и у односу на који сам одговоран, јесте текст другога, његова јединственост, његов идиом, његов позив који ми претходи. Одговорно могу да му одговорим (и то се односи на све законе, нарочито на етику) само онда кад га уводим у игру и ангажујем сопствену индивидуалност, стављајући потпис, другу сигнатуру“ (Бужињска, Марковски, 2009: 401–402).

С поменутом дозом одговорности, поменула бих текстуално-визуелне диференцијације које су уочљиве у први мах. Да будем прецизнија, у првом делу овог рада, почећу од значаја фуснота, као видљивог текста који је писан

мањим фонтом и у дну је странице, па је самим тим и маргинализован; да бих други део означила минијатурним гранчицама биљке пуцалине (*Colutea arborescens*), које красе доње маргине страна романа, а које су, опет, скрајнуте на дну страна.

Текст је фуснотиран¹ објашњењима појединих речи, појмова, али и личности, и то само у првом делу романа, у којем улогу фокализатора има камера на глави Боже Говедине. Ако се постави питање значаја фуснота за дати роман, намећу се бар две поставке. Једна је да се поступком фуснотирања литерарни текст доводи у релацију са научним текстом, чије је једно од битних обележја управо референца. На овај начин се *Forward* посматра како је већ указивано, као дело постмодерне провенијенције, будући да деконструираше укалупљену научну форму и утилитаризује њене могућности у сопственом тексту.² Сходно томе, треба рећи и то да се, свакако, деконструкција и постмодернизам не искључују. „Деконструкција је радо убрајана у постмодернистичку филозофију“ (Бужињска, Марковски, 2009: 399). Стога деконструкцију једним делом и не треба одвајати од постмодернизма, тј. треба је посматрати у њеном контексту.

Друга поставка тицала би се тога што неке фусноте омогућују етимолошко реактивирање речи, и то, конкретно, оних речи које су излизане дуговременим коришћењем. *Forward* подрива етимологију речи: *Маратон*, *жалити*, *успомене*, *грех*, *Црна смрт*, *идила*, *иронија*... У овом контексту, ваља поменути *Белу митологију* Жака Дерида, која се управо бави проблематиком „трошења“ речи, ослањајући се на дијалог између Ариста и Полифила, који носи поднаслов „или метафизички језик“ (упор. Дерида, 1990: 8). У том дијалогу излизане речи упоређене су са излизаним новцем, које својом излизаношћу утиру пут вишезначју. Занимљиво је и то да у другом делу романа Божа Ракић узима излизан новчић из пресахле фонтане: „Имао је боју маслина и био је потпуно излизан. Пожелео сам да на основу овог излизаног новчића, као на основу кости неке нестале истребљене животиње, реконструишем, не прошло време у којем је настао, већ будућност у којој ће нестати. Али то није било могуће. Новчић ме је гледао тужно, као војник поражене војске. Одлучио сам да му променим судбину. Бацио сам га у алеју белих ружа, коју је од фонтане делила стаза посута белим каменчићима“ (Владушић, 2009: 284). Тако посматрано, можда нам је овом сценом и сугерисана судбина оних речи које су подвргнуте фуснотирању, а које су и „као *опало лишће*, сетио се Петровић једне давно написане реченице, *којима је земља постала судбина*“ (Владушић, 2009: 117). Судбина неких речи је да нашавши се у неком делу,

¹ И саме фусноте („кошћураве речи“) подвргнуте су објашњењу, али и изналажењу алтернативних синонима: „на говорном *ерудиција*. А на простонародном *лапрдање*“ (Владушић, 2009: 119). Овим нам је аутор и указао на незанемарљиво значење које за његов роман имају фусноте.

² Што није усамљен случај, наравно. Сетимо се нпр. Пекићевог *Новог Јерусалима*, конкретно *Луча Новог Јерусалима*, које одликује научна форма саопштавања, те присуство референци.

путем деконструкције буду „ускрнуте“³ а неке ће се баш као и лишће осушити и неповратно иструлети.

С тим у вези, пригодно ћу поцртати лингвистички аспект Владушићевог романа, јер питање језика врло је важно за његов стваралачки концепт. Указаћу на неке моменте у тексту који то и експлицитно потврђују: „Информација је, дакле, све оно што се назива информацијом. Обратно, фикција је онда све што се назове фикцијом. Фикција може да буде информација, информација може да буде фикција. Ето шта значи увид Фердинанда де Сосира, великог швајцарског лингвисте, да је *природа језика арбитрарна*. И то да у језику постоје само разлике. Језик је једно велико клизалиште“ (Владушић, 2009: 97). Цитирајући овај одломак из романа, имала сам у виду и појам *différance*, Деридин термин, који „подразумева механизам стварања значења у систему језика и у стварности који онемогућава отклањање њиховог разликовања. Дерида прихвата Де Сосирову тезу о томе да у језичком систему не постоје потпуно позитивни елементи изузети из закона разлике...“ (Бужињска, Марковски, 2009: 396).

Надаље, можемо означити питање језика у роману *Forward*, као кризу, исцрпљеност, излизаност језика. У том смислу, издвојила бих бар четири начина на који аутор то проблематизује у роману. Најпре бих истакла коришћење општих места, потом етимолошких фигура и окошталих речи, па понављања и најпосле, интертекста/ метатекста/ цитата. На овај начин, поступно и плански, а путем деконструкције, могуће је покушати систематизовање владушићевског реактивирања речи.

Говорећи о општим местима, треба нагласити да их Слободан Владушић текстолошки обрађује на врло специфичан начин. Тај начин може се објаснити као свесни поступак деконструкције општег места, те његово поновно конструисање, које утолико надомешћује слабости бивше излизане устаљености. Рецимо, уместо „чудне су путање господње“⁴ имамо „чудне су путање вентилационих канала“ (Владушић, 2009: 36), Декартово – „Мислим, дакле, постојим“, метаморфозирало је у „Видим, дакле, постојим“ (Владушић, 2009: 247), док су постколонијалне студије постале „посткоиталне“ (Владушић, 2009: 55). Шта је овим постигнуто? С једне стране, деконструисана општа места у новом контексту добила су хуморну конотацију, а са друге у ироничном су односу према претходној „општости“ из које су потекле.

³ Алудирам на дело Виктора Шкловског, *Ускрснуте ријечи*. (Уп. Viktor Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, prev. Juraj Bedenicki, Stvarnost, Zagreb, 1969).

⁴ Можемо помислити и на крај Кишовог „четвртог поглавља једне заједничке повести“, тј. „Магијског кружења карата“ (*Гробница за Бориса Давидовича*), који гласи: „Далеки су и тајанствени путеви који су саставили грузијског убицу са доктором Таубеом. Далеки и тајанствени као путеви господњи“ (Киш, 1988: 63). Овим се може доћи до питања по којем се „опште место“ проблематизује не само у складу са значењем које има у говору или свакодневном контексту, већ и у контексту других књижевних дела, која не морају да се баве овом проблематиком, али се у њима јављају. Такав је у овом случају пример Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича*.

Што се тиче, пак, етимолошких фигура и окошталих речи, однос према њима нешто је другачији. Слободан Владушић ће се, наиме, поиграти са именом Олимпија и Олимпијским играма (Владушић, 2009: 59), те нпр. са називом Универзитета „Nike“ и именом Николета (Владушић, 2009: 71), а што се тиче окошталих речи,⁵ самим постављањем питања због чега је нилски коњ, назван управо коњем (упор. Владушић, 2009: 206), због чега Говедина спава баш као што спавач може да спава „као топ“ (Владушић, 2009: 140) и сл., указује се на проблем семантичке испразности речи, које су изгубиле своју пуноћу, али и на то да свака реч у делу носи траг своје претходне употребе, или, боље рећи, траг хабања, што се, опет, доводи у везу са деконструкцијом. Чини се да се неке речи у свакодневной употреби користе аутоматски, а да се етимологија речи најчешће не подудара са оним конкретним што оне представљају, или подразумевају.

Понављање нам опет отвара једну нову перспективу, а тиче се и структуралног закона деконструкције. „О томе да неки гест има смисао може се рећи само када се он понови. Он мора да има у виду понављање ако жели да буде разумљив. Понављање се, међутим, никад не одвија дословно на исти начин јер уводи нови контекст и нове околности који незнатно мењају значење првог геста“ (Бужињска, Марковски, 2009: 397). У роману *Forward* се понављају приче. Примера ради, навешћу причу таксисте, који је говорио „о жени свог суседа која је умрла у болници након царског реза, од сепсе, пошто је двадесет дана лежала у коми. Инструменти којима су је секли нису били дезинфиковани. И то је била цела прича. Али није имала крај, јер ју је таксиста понављао, понављао, понављао“ (Владушић, 2009: 210). Понављање таксисте у овом случају, мења значење првог геста јер обесмишљава крај приче. Међутим, сам аутор ће поновити причу коју је већ испричао (о жени која је у „Mexican surfer“ долазила сама и наручивала пицу и чашу минералне воде). На тај начин он је реконтекстуализовао и показао да једна прича може бити на било ком месту у тексту, уколико стваралац нађе за сходно да јој мења контекст, па тако и семантичку ауру. Понављање би у том смислу значило потенцијално преосмишљавање у свакој новој ситуацији, не тек испразно, бесмислено понављање.

Интертекстуалност/метатекстуалност/цитат у роману *Forward*, посматрани у кључу деконструкције, могу се остварити као „деконструктивна инвенција“. Овом приликом, поменућу употребу речи „деструкција“, Мартина Хајдегера, кад је наговарао филозофију на растављање „омотача“ којима је обавијена традиција западног мишљења (упор. Hajdeger, 1985: 25). Али деконструкција није деструкција, већ „деконструкција треба да сачува вредност за будућност“ (Бужињска, Марковски, 2009: 401). Сада нам се неизоставно намеће питање, које су те вредности које је аутор овог романа путем интер-

⁵ За разлику од Албахарија, који указује на кризу језика, тако што окоштале речи/фразе (типа: *жудо као жудо злато*: роман *Цинк*; уп. Давид Албахари, *Цинк*, Филип Вишњић, Београд, 1988) маркира курзивним словима.

текстуалности, метатекстуалности, али и цитатности, сачувао за будућност, те зашто би то било уопште важно за једну књижевност, па и културу?⁶

Како сам, помињући Хајдегера, наговестила значај филозофије, а уз Хајдегера у контексту деконструкције не треба изоставити и Ничеа, коме је и сам Владушић придао незанемарљив значај у роману; и чак, није одолео да му као противтежу постави румунског филозофа Емила Сиорана,⁷ кренула бих најпре у „филозофском“ правцу.

У роману, наиме, наилазимо на следеће: „Тако рецимо имамо реч *текст*, поред ње пише: *нема ничег изван текста*, а потом низ текстова у којима се ова мисао понавља (...) За научнике је *Shorter* од велике користи, јер не морају да траже по књигама погодан цитат“ (Владушић, 2009: 123). Оно што је занимљиво јесте да је једна од примедби упућена деконструкцији да „све своди на текст“, тј. да „не постоји ништа изван текста (*Il n’y a pas des hors-texte*)“. То је Деридина чувена реченица из дела *О граматологији*. Уз то, тзв. *Shorter* иронизује подухват научничког посла, будући да се сваки вид подробнијег истраживања или читања књига у целости обесмишљава. Долази се до мисли (наравно, иронијски је треба схватити) како је научни рад – губљење времена; те уколико је тако он не треба ни да постоји. *Shorter*, такође, имплицира константно коришћење, цитирање „општих места“ великих и значајних, канонских дела, па тако, уједно, постаје проблем сврховитост научног рада. Ако „нема ничег изван текста“, овим се можда може доћи до закључка како нема ничег ни у тексту, јер он устаљеном употребом и прекомерним понављањем банализује своју евентуалну, првобитну вредност.

Надаље, треба осмотрити и интегрисање потврдне речце „ДА“, у структури датог романа, ако имамо у виду транспарентност ове речце у афирмацији деконструкције: „Ово иницијално ‘да’ омогућава долазак другог: како новог догађаја тако и другог човека, такође – а можда, чак и пре свега – и у виду догађаја читања које омогућава неком другом (аутору) да се појави у новом виду“ (Бужињска, Марковски, 2009: 403). У роману наилазимо на екскламативно: „Свет почиње са ДА. Завршава се са НЕ“ (Владушић, 2009: 98). С тим у вези, иницијално „да“, имплицира потребу за новим почетком; али каквим? Роман нуди неке могућности које вреди осмотрити: „Оно што њега [Џозефа Хараха], међутим, фасцинира у тој идеји да је настао од Марсовца, јесте нови почетак (...) Све би почело изнова. Пред нама би се указале могућности које

⁶ Можда не би требало изоставити и питање интеркултуралности: моменат на крају другог дела романа је врло симптоматичан у том погледу јер се пред Божом укрштају књижевност / филозофија, музика и ликовна уметност, тј. књига Емила Сиорана, на чијим је корицама Ван Гогово *Житно поље са гаврановима*, уз композицију „несравњиве лепоте“ Дина Липатија. На крају књиге, чини се тако, да се и књижевност / филозофија, музика и сликарство обједињују у Уметност, јединствену и целовиту, Уметност написану великим почетним словом.

⁷ Мислим да треба рачунати на то да је Емил Сиоран порицатељ Фридриха Ничеа, утолико што нпр. прокламује „вољу за немоћ“. У самом, пак, роману *Forward*, књигу чији је аутор Сиоран, налази Божу у „Mexican surferu“, а та иста књига има мото из Леметрове књиге, што то није без значаја, а то ћу покушати да покажем у даљем раду.

данас не можемо ни да замислимо, јер је наша машта увек у власти *Библије*. У почетку беше реч“ (Владушић, 2009: 173). Затим и други део романа завршава се назнаком да је понедељак, почетак нове недеље. Оно што би било неутешно јесте да новог почетка не може ни бити, ако се све циклично креће и понавља као прича оног таксисте или, пак, свеједнако цитирање према *Shorter*-у, које онемогућава почетак нечему новом, и то управо на темељима старог, тј. темељима традиције. Деконструкција у том смислу нуди могућност новог почетка, јер подразумева и поновно конструисање.

Но вратимо се интертексту/метатексту/цитатности, јер роман нуди богат спектар оваквих остварења. Задржала бих се, унеколико, на Леметру, будући да сматрам да заслужује пажњу. Први део романа, наиме, има мото из његове књиге *L'Homme plante* („Si les fleurs ont leurs feuilles, ou Pétales, nous pouvons regarder nos bras et nos jambes, comme de pareilles Parties“) а помиње се, иначе, у још неколико наврата (Владушић, 2009: 103, 156, 162, 309). Посебно је занимљиво што се појављује пред сам крај другог дела романа, јер можда можемо наслутити шта ће бити када човек престане бити човек. Ту не можемо препознати Деридин текст *Крај човека*, али можемо се запитати да ли ће човек (у овом случају – Божа) постати биљка, пошто се посредством камере, условно речено, већ опробао као машина. Поменути Леметр је поред *Човека биљке*, написао и *Човека машину*, те нам, утолико, тај податак даје утемељење поменутој претпоставци. Другим речима, да ли ће човек, као превасходно – биће хуманизма, бити осуђено на непрестане сеобе из машине у биљку, из биљке у звер, са немогућношћу да се одупре том тзв. „врзином колу“ и поново пронађе своју „људскост“?

Што се тиче преосталих мотоа, ваља истакнути да је „... the devil is always in the details“ одвећ деконструисано и поновно склопљено Флоберово, да је добри Бог у детаљима; Весна Капор већ је писала о цитату Црњанског из песме „Химна“, у раду под насловом „Вертикалне истине и хоризонтална знања, или нема више ничега, ни бога ни господара“ (Капор, 2010: 119–126). Али оно што бих ја могла да додам поводом овог, вероватно – не случајно, одабраног цитата за мото, јесте онај неизговорени (али подразумевани!) стих: „селисмо нашу крв“;⁸ који изразито кореспондира са трећим делом романа,⁹ а који није отпочео никаквим мотом, никаквим цитатом; можда зато што се они који „опслужују“ први и други део, односе и на трећи, а можда и зато што трећем делу мото не би био прикладан, будући да глас наратора постаје тако језовит, да се чини да пред њим све треба да утихне.

Најпосле, преостао је четврти мото: „Es gibt keinen Gott und ich bin sein Prophet“, да Бога нема, а неко „ја“ је његов Пророк. Мото је посебно занимљив, јер се може посматрати у односу на „Нема бога осим Алаха и Мухамед

⁸ Тај стих у контексту овог романа треба схватити буквално!

⁹ Трећи део романа је посебно занимљив и ако га компарирамо са причом о „Athanatiku“ у роману *Прољећа Ивана Галеба*, Владана Деснице (уп. Владан Десница, *Прољећа Ивана Галеба*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005).

је његов пророк“, али и у односу на поетику Фридриха Хелдерлина, која нам *Хлебом и вином* поручује да су нас богови напустили, али су песници једини људи који стоје на траговима одбеглих богова; међутим, не бих могла да тврдим да је поменути Пророк, Песник; бојим се да може да буде нешто опасније. Научник? „Лик Светског зла“, како га назива Ала Татаренко? Или, чак, лажни Песник?

Но, ваља се позабавити још неким појединостима које би могле бити од важности. То би били одређени стихови, истргнути из контекста песме којој су припадали, те присаједињени у нови контекст Владушићевог романа. Поменула бих „хигијену несећања“, која у Пандуревићевој песми „вида“, али у Владушићевом роману значи опасност брисања, о чему је, одвећ, писала Светлана Милашиновић у приказу под називом „Долазак у будућност“ (Милашиновић, 2010: 111–116). Посебно је занимљив онај део у који се уклопило Поово „Never more, never more!“, које извикује Петар Петровић „када му се у свести разбашкари истина да није ни једини ни најважнији који буљи у то међуножје“ (Владушић, 2009: 19), али и Дисове „боје пролазности ствари“ које завршавају на Божи Говедини и Петру Петровићу, посредством *Flying Dutchman Paintball Team*-а.

Поред помињаних Милоша Црњанског, Симе Пандуровића, Едгара Алена Поа, Владислава Петковића Диса, искористићу прилику да наведем како је Петровић „скочио на адвоката и заклао га зубима“ (Владушић, 2009: 306), у маниру Крлежених јунака, те како је неки младић имао „рибље очи“, које нас наводе на два могућа значењска рукавца; један је Љубомир Симовић (нпр. песма „Поплава“), други је Миодраг Булатовић који у роману *Црвени петао лети према небу*, „јунака“ Кајицу карактерише рибљим атрибутима. Овим запажањима, можда нам се и посредује анимализација човека, што све, стиче се утисак, иде у прилог утиску о једној свеопштој кризи хуманизма.

Међутим, овде се посебно ваља позабавити Данилом Кишем. Укратко, дијалози у којима Сузана Ђулафић испитује осумњичене, имају свој корелат у „Испитивањима сведока“ у Кишовом *Пешчанику*. И не само то, мотив пешчаног сата, има незанемарљив удео у роману, на шта је указала Ала Татаренко у тексту „Шаховско поље укрштенице“ (*Повеља*, 2009: 162–165).¹⁰

Затим, погледајмо следећа два одломка:

Пешчаник, Данило Киш: „(...) зарђала огризина јабуке; надути чикови, кутија од цигарета; цркнута рибица; кора хлеба; цркнути пацов; кутија шиблица; (...) плуточеп; (...) парчићи новина; (...) краљ-каро окрзаних ивица, и преломљен по средини, али не и предвојен, тако да се јасно разабарају симетрични, схематизовани ликови (...)“ (Киш, 2004: 26).

Forward, Слободан Владушић: „(...) свежа огризотина јабуке, надути чикови, једна угинула рибица, кора хлеба, цркнут пацов, исцепан коверат плаве

¹⁰ Од значаја је и указивање Але Татаренко на „пекићевско“ у роману *Forward*, али то питање заслужује можда већу пажњу но што би добило у овом раду.

боје, плуточеп, парчићи новина, комад коцкасте хартије с расточеним словима, непробушена возна карта и по половини пререзана карта краљ каро. Која узалудно дозива своју другу половину“ (Владушић, 2009: 130).

Наизглед, исти спискови смећа; али, деконструисана традиција не би донела ништа ново када би се поново на исти начин конституисала. Зато, примећујемо, да су код Владушића неки од наведених предмета још или цели, или бар свежи, изузев карте краљ-каро, која није цела, за разлику од Кишове. Зашто? Зато што Владушићев текст не подлеже симетрији, с којом рачуна *Пешчаник*? Или зато што је Владушић отишао корак даље с мотивом карте краљ-каро. Наиме, петнаест страна после одломка у којем налазимо Владушићеву половину краља-каро, на ђубришту испред солитера наилазимо на половину карте краљ-херц (комада 1), док ће нас „на граници између копна и воде гледати једна дама херц забодена у песак. Једна сувишна карта“ (Владушић, 2009: 283).

Како се Данило Киш постмодерно поигравао карактеризацијом ликова коју је у антици одређивао зодијачки знак у којем је неко рођен, Слободан Владушић ће, на себи својствен начин *прегледача возних исправа* окарактерисати као „рибу у знаку, а пизду у подзнаку“ (Владушић, 2009: 228).

Такође, мотив чизми боје малине, аутор је за своје потребе „позајмио“ из Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича* („Механички лавови“): „(...) косооки *out of data base* младић (Кинез? Корејанац? Јапанац?) који чисти своје чизме боје малине. Представља нам се као Валтер“ (Владушић, 2009: 90–91), али код Владушића сем чизми боје малине, има и опасача боје малине (Владушић, 2009: 156). Интересантно преузимање: са Руса (тј. Украјинца) Челуустњикова, на неког „хуз“ припадника жуте расе, па уз то с прилепљеним надимком „Валтер“, који у Владушићевом роману не „брани Сарајево“, већ чисти чизме у Румунији. О чему би овде, заправо, могло да се ради? Шта још може бити заједничко Челуустњикову, „косооком“ и Валтеру? Несумњиво, један одговор могао би бити комунизам, са целим спектром значења које црвена (малинина) боја има за њега, а са чим би и читалац требало да рачуна, ако у целој причи призовемо Чаушескову улогу у роману *Forward* (писац књиге *Мрзим Румунију*). Аутор нам је, заправо, овим истанчаним смислом за детаљ предочио један пример специфичног преливања смисла из једног у друго литерарно дело.

Најзад, као што сам на почетку текста назначила, завршни део свог рада започећу запажањима о минијатурним гранчицама биљке пуцалине (*Colutea arborescens*), које красе доње маргине страна романа. Наиме, пуцалина може да нам сугерише бар три ствари. Једна би алудирала на Леметра и човека-биљку. Друга би се ослањала на знање из ботанике, које каже да ову биљку саде тамо где је тло подложно ерозији, будући да има разгранато корење (упор. интернет публикација, доступно на: <http://djh.hrt.hr/mnu-rasposed/2622> [1. 12. 2012], што може да значи ауторову интенцију да се својим делом укорени у традицију подложну распадању, те да је тако сачува својим разгранатим

„интертекстуалним“ корењем. Ова се биљка, међутим, користи и у лечењу затвора (уп. Туцаков, 1986: 564), тако да то можда имплицира значење по којем би и књижевност требало „ослободити“. Овај други могући рукавац сугестије, такође, кореспондира са деконструктивном инвенцијом, која по Дерида, проналази будућност за традицију, те чува наслеђе од смрти. Трећа, пак, сугестија тицала би се односа центра и маргине у деридијанском смислу. Иако централно, најважније место у књизи обично заузима текст романа, а не маргинални – фусноте и скице пуцалине, бављење деконструкцијом у роману *Forward* отпочела сам управо полазиштем од периферних делова страница.

Наравно, овим се релације центар-периферија не исцрпљују. Сходно томе, Румунија се као држава, географски гледано, налази на периферији Европе, јер је од Азије дели само Црно море; међутим, самим тим што је постала место са којег се приповеда у овој кримикомедији, постаје и средиште приповедања, условно речено. Али ту се наш аутор не зауставља, већ ће се вешто с тим још поиграти, указујући нам на перспективу маргине маргине. Наиме, није му било довољно што је одабрао Румунију; у другом делу романа јунаци кримикомедије, Божа и Петровић наћи ће се у месту званом Констанца, које се налази на самој обали Црног мора. Да ствар буде занимљивија, аутор је увео један, свакако, маргинални лик по имену Овидиу, који има алузивну функцију. Познаваоцима класичне књижевности неће бити тешко да се присете да је римски песник Овидије био прогнан у подручје Констанце, на периферију империје, те је цео живот оплакивао свој центар света, Рим. Али, да Овидије није био прогнан, никад нам не би проговорио о томе како јадује у Томима. Дакле, позиција из које је Овидије певао, била је, условно речено, позиција маргине.

Такође, указала бих и на периферију Темишвара: улица Милоша Црњанског, Махала. На таквом месту живе: „домаћице са факултетима, пропали студенти, магистри и доктори...“ (Владушић, 2009: 93), а познато је да у махалама живе припадници ромске популације, тако да су у овом случају центар и периферија подвргнути инверзији. А позиција периферије место је и филозофије деконструкције, у којој се „догађа децентрирање као мишљење структуралности структуре“ (Дерида, 1990: 134).

За сам крај предвидела сам питање стилске фигуре ироније у Владушићевом роману, који је, чини се сав саткан од ње. Иронија је, као што је познато, стилска фигура која своју пуноћу остварује једино посебном интонацијом гласа, која управо треба да изговором укаже на потпуну супротност онога што се изговара. Наравно, одмах нам се намеће питање, какве то везе има са деконструкцијом? Поред Де Манових разматрања ироније, треба имати у виду нешто много важније, а то је да је „запис говора, подређен живој речи“ (Бужињска, Марковски, 2009: 395) по Дерида, који такво гледиште назива логоцентризмом. У овом кључу, иронија се остварује као подесан троп у поткрепљењу дате тезе.

Бавећи се кримикомедијом – *Forward*, Слободана Владушића, у контексту деконструкције, покушала сам да, у маниру деконструкционисте, „пажљи-

во ишчитавам текст“, „стрпљиво и детаљно“. Морам да признам да ми је овакав, условно речено „close reading“, донео једно занимљиво искуство, а то искуство могла бих да назовем искуством делимичног присуства чину стварања књижевног дела, наравно, у сопственој визури ауторовог стварања, и, наравно, врло условно. Иако према Милеру „текст на себи самом инсценира акт деконструкције без помоћи критичара. Текст изражава сопствену апорију (...) што се дешава увек кад су два значења датог текста, реторичко (фигуративно) и логичко (граматичко), међусобно асиметрична и не могу се ускладити“ (Бужињска, Марковски, 2009: 396), ипак, потребно је указати на акт деконструкције, јер нам он може пружити неке могућности тумачења које нам могу донети нова сазнања о ауторовом делу.

Литература

- Албахари, 1988 – Албахари, Давид, *Цинк*, Београд: Филип Вишњић, 1988.
- Бужињска, Марковски, 2009 - Бужињска, Ана, Марковски, Михал Павел, *Књижевне теорије XX века*, с пољског превела: Ивана Ђокић-Saunderson, Београд: Службени гласник, 2009.
- Владушић, 2009 – Владушић, Слободан, *Forward*, Београд: Стубови културе, 2009.
- Дерида, 1990 – Дерида, Жак, *Бела митологија*, избор и превод: Миодраг Радовић, Нови Сад: Братство јединство, 1990.
- Десница, 2005 – Десница, Владан, *Прољећа Ивана Галеба*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- Капор, Весна, „Вертикалне истине и хоризонтална знања, или нема више ничега, ни бога ни господара“, у: *Кораџи*, год. 44, бр. 1/2, Крагујевац, 2010, 119–126.
- Киш, 1988 - Киш, Данило, *Гробница за Бориса Давидовича*, Сарајево: Свјетлост, 1988.
- Киш, 2004 - Киш, Данило, *Пешчаник*, приредио и поговор написао: Михајло Пантић, Београд: НИИ - Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Милашиновић, Светлана, „Долазак у будућност“, у: *Свеске*, год. 20, бр. 95, Панчево, март 2010, 111–116.
- Татаренко, Ала, „Шаховско поље укрштенице“, у: *Повеља*, год. 39, бр. 3, Краљево, 2009, 162–165.
- Туцаков, 1986 – Туцаков, Јован, *Лечење биљем – Фитотерапија*, Београд: Рад, 1986.
- Најдегер, 1985 – Најдегер, Martin, *Bitak i vrijeme*, превео: Hrvoje Šarinić, Zagreb: Naprijed, 1985.
- Šklovski, Viktor, *Uskrnuće riječi*, prev. Juraj Bedenicki, Stvarnost, Zagreb, 1969.
- Доступно на: <http://djh.hrt.hr/mnu-raspored/2622> [1. 12. 2012]

Jelena Marićević

THE NOVEL *FORWARD*, WRITTEN BY SLOBODAN VLADUŠIĆ PERCEIVED IN THE CONTEXT OF DECONSTRUCTION

Summary: The following work will be the perception of novel named *Forward*, written by Slobodan Vladušić, perceived through the prism of deconstruction – in terms of this method in the interpretation of the text, but also in the author's treatment of deconstruction in the novel. The text will start by pointing out the two most obvious textual and visual differentiations. The review will begin by analyzing footnote, while in the second part we will mark the interpretation with miniature branches of herb, named „Pucalina“, that adorn the lower margin's pages of the novel. Dealing with this novel in the context of deconstruction includes dealing with the author's etymological reactivation of words (through etymological figures, common places, ossified/fossilized words and through the intertext/metatext/quote, motto selection) and dealing with Derrida's notions – „difference“, logocentrism, and the ratio of the center and periphery, as well as irony, indispensable trope for the understanding of the deconstruction.

Key words: *Forward*, deconstruction, intertext/ metatext/ quote, motto, logocentrism, difference, irony

