





МАЈА ХЕРМАН СЕКУЛИЋ

# КЊИЖЕВНОСТ ПРЕСТУПА

ПАРОДИЈА У РОМАНУ БЕЛОГ, ЏОЈСА И МАНА



## ПАД ХИПЕРИОНА

Џон Китс је септембра 1818. године написао епску песму по узору на Милтонов *Изјубљени рај*. Тема, пораз Сатурна и Титана од стране Зевса и других Олимпљана, узета је из грчке митологије; питања из Милтона. У Китсовој песми Аполон чита Мнемосини, богињи памћења и будућој мајци муза а тиме и свих уметности, причу о паду Титана која га одводи до траженог сазнања, парадоксално опојног и мучног, да је живот процес неопходне промене и патње и да нема стваралачког продора у ново без пораза претходног поретка.

У лето 1819. године Китс се враћа истој теми под насловом *Пад Хиџериона: Сан*. Овог пута извор му је Данте, посебно његово *Чистиљилиште*. Визија дата песнику који замењује Аполона, од Монете која замењује Мнемосину, сада садржи епске догађаје из прве верзије песме. Али, сам чин песничког посвећења помера средиште песме од епског приповедања ка развоју свести песника у потрази за идентитетом. Китс овде исто тако преобраћа

ранија искушења кроз која Аполон постаје бог поезије у искушења самог песника. Песник се уздиже у свом паду.

Ако не можеш да се попнеш  
Овим степеницама, умри на мрамору на  
којем си.

.....  
Минут пред смрт, моје хладно стопало до-  
дирну  
Најнижи степенник; и како га дотаче, као да  
се живот  
Ули у прсте на ногама — и попех се<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Уколико нису посебно означени, сви преводи у књизи су моји.

## ГЛАВА I

### ИМЕНОВАЊЕ

Пародија је овде уистину била поносно помагало великом дару коме је претила стерилност услед скептичности, интелектуалне резерве и осећања да се краљевство баналног убитачно шири.

*Томас Ман, Доктор Фаустус*

Извесност да је све већ написано нас негира или претвара у фантоме.

*Хорхе Луис Борхес,  
Вавилонска библиотека*

Ово је век ревизија и инверзија — век изражене свести о себи, опседнут питањима релативности и пролазности. Ово је по Ничеу — век пародије. Његова *Весела наука* не завршава се са: „*incipit tragoedia*“, већ са: „*incipit parodia*“, без сумње. Ова

компаративна студија ће покушати да доведе у темељнију везу западноевропски и руски уметнички преврат зачет у овом веку и да кроз њега покаже како су се пародијске и ревизионистичке стратегије помериле са руба у средиште књижевности и уметности и постале карактеристичне за нека од најзначајнијих, условно речено модернистичких и постмодернистичких, књижевних остварења у којима се кроз нову употребу пародијских облика истовремено остварује реконструкција и преступ наслеђених узора.

Први покушаји у правцу новог разумевања пародије и њој сродних књижевних облика потекли су од руских формалиста који су користили пародије као што су *Дон Кихот* и *Трисџрам Шенди*, или дела Достојевског и Гогоља, да развију своје надахнуте теорије о књижевној еволуцији и жанровима. Њиховим достигнућима на том плану још није поклоњена пуна пажња. С друге стране, савремени структуралисти и постструктуралисти, полазећи од открића руских формалиста, у својим расправама о улози континуитета и дисконтинуитета у књижевној еволуцији и о проблемима „интертекстуалности” и „археологије” текста у модерној књижевности, нису у потпуности схватили да се ова метакњижевна питања односе и на њихове књижевно-критичке текстове, који су, као облици „снажног читања”, у суштини, пародијски.<sup>2</sup> Исто се може рећи и за многе релевантне поставке

---

<sup>2</sup> Margaret Rose указала је на то у својој књизи *Parody/Metafiction*, London, 1979, стр. 13.



савремене књижевне теорије као што су ничеовски појмови о „вечном понављању“, „померању“ или „погрешном читању“. Када Харолд Блум у *Антиистеистичкој критики* тврди да је „свака песма погрешно тумачење песме-родитеља“, он прећутно признаје пародијску природу сваког модерног текста укључујући и своју критику.<sup>3</sup>

Међутим, пре него што приступимо конкретној анализи пародијских облика у уметничкој прози двадесетог века, неопходно је да у контексту ове расправе објаснимо неколике кључне појмове као што су преступ (*хипербатон*, трансгресија) и пародија.

*Пародија* се у критици уобичајено одређује као подврста сатире. Међутим, важно је истаћи да одређену врсту модерних текстова одликује употреба пародије као Свеобухватног *модуса* (начина, облика, метода) писања, без сатиричне или било које друге подсмешљиве намере, а у циљу исказивања вишесмислености самог језика и уметничке структуре. И мада неке пародије у модерним текстовима прате традиционалнији облик сатире, већина их служи за истраживање нових могућности у оквиру датих књижевних облика и стилова. Модерна пародија стога није више помоћно средство за изражавање значења у књижевном делу већ представља израз *самог* значења и као таква треба да се (поново) одреди. Модерне пародије не могу се свести на подсмешљиве

---

<sup>3</sup> Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*, New York, 1973), *Антиистеистичка критика*, превод Маје Херман Секулић, Београд, 1981, стр. 76.

имитације „оригинала“. У модерним пародијским текстовима, за разлику од традиционалног поимања пародије, поставља се много комплексније питање међусобног односа и узајамног деловања такозване имитације према моделу, или прототекста према метатексту. Ова сложена интеракција у делима тако очигледно различитим у формалном и тематском смислу као што су *Уликс*, *Пејроград* или *Доктор Фаустус*, везаним за исто толико различите националне и културне традиције, има у сваком од њих специфично, али битно, преступно или трансгресивно обележје које у свом делатном, реконструктивном виду превазилази појам „интертекстуалности“, у смислу који му је, следећи Бахтина, дала Јулија Кристева.

Као што ћемо видети на овим кључним примерима, пародија је више него било који други облик или начин писања у стању да управо у процесу *пресџуја* или *транспресије*, изврши не само обнављање исцрпљених уметничких форми и средстава, него и продор у ново.

Сам тренутак обрта и продора назваћемо *хиџербайон* (*впербатон*) његовом изворном значењу „онога што прелази“. Овај чин подразумева, на пример, онакву трансценденцију пародије каква је остварена у Мановом *Доктору Фаустусу* Леверкиновим завршним музичким продором у ново. „Питање продора“, по речима Адриана Леверкина, „у ствари је једини проблем на свету“. Иначе, *хиџербайон* је класични реторички појам узет из Квинтилијана, у значењу „прекорачења“, „преступа“,