

САЊА БОШКОВИЋ

ПАРОДИЈА КАО ОБЛИК МИШЉЕЊА У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Поетички приступи Џојса, Жида, Мана и Павића

Смештајући свог Уликса у контекст обичних ситуација из свакодневног живота, укидајући му херојско и митско порекло, Џојс у потпуности разголиђује свог јунака. Истовремено Блумова обичност добива на снази и на аутентичности управо у склопу са митском реалношћу (античком и хришћанском) која, иако потиснута у други план, усмерава и води сва догађања у роману. Можемо рећи да достојанство и част Џојсових јунака извиру управо из њихове укорењености у митску позадину постојања. Без понављања и распознавања културног модела, у овом случају одисејевског лутања, пародична прича о Даблинској луталици с почетка XX века била би много мање занимљива.

Ироничан и подсмешљив приступ не само традицији и њеним формама већ и самом животу прожели су Џојсов роман својеврсном виталношћу која по својој природи подсећа на раблезијанску гротеску. Профани свет Моли, Блума и Стивена није ништа друго до пројекција њихових несвесних тежњи које у контексту културних, религијских, лингвистичких и цивилизацијских архетипова постају сложен метафизички универзум. Раблеовски дух Џојс проналази у несвесном које једино у стању да умакне конвенционалним димензијама стварности одраженим у разуму; можемо рећи да се фантазмагорични свет његових јунака рађа и одвија искључиво у њиховој свести.

Према Џојсу језик представља саму енергију живота, енергију која се из себе ствара, храни и оплођује. Петнаеста епизода његовог романа то у потпуности потврђује: читав свет је на-

чињен искључиво од речи, од разних врста говора и мноштва језика. Управо то је и главна одлика Џојсове гротеске која у односу на Раблеову, засновану претежно на предимензионира-ној сликовитости, почива искључиво на језику. Користећи мноштво речи, говорних облика, посебно схоластичких и силогистичких схема, и користећи их као модел саобраћања својих јунака у тренутку када се налазе у јавној кући, писац подвргава својеврсној критици читаво духовно наслеђе западноевропске цивилизације.¹

Шире гледано, овакав ироничан приступ култури, религији и цивилизацији чини да Џојсов роман можемо посматрати као двоструку пародију: с једне стране реч је о пародији књижевне форме, античког епа, а с друге стране, пародији античког хероизма, хришћанског морала и његових академских форми које су утицале на вековно уобличавање свести и васпитавање духа. Спома гледано, живот Моли, Блума, Стивена и осталих ликова је укалујен у друштвене, културолошке, религијске форме које одражавају слику Даблина с почетка XX века. То су мање-више остаци искрзаног модела античко-хришћанске традиције; оно што их нагриза и обрушава у бесмишљао, то је унутрашња енергија сваког појединачног јунака, његов унутрашњи свет који је немогуће контролисати и који живи, који се манифестије логиком природне језичке бујице. Подсвест и језик чине једно те исто: у Џојсовој концепцији стварности они представљају једну и исту енергију, неподмитљиву и несавладиву природност у којој живи биће человека. Језик је слободан, он је сам живот и има права и храбрости да све види, дотакне, именује. У свом постојању он наилази и на традиционалне форме настале у току дуге духовне историје: језик се у њих заодева вођен превасходно несвесним импулсима сваког од Џојсових протагониста. На тај начин, ток свести

¹ Џ. Џојс, *Уликс* (превод са енглеског Зоран Пауновић), „Геопоетика”, Београд 2004, 501: „БРИНИ, ПАПСКИ НУНЦИЈЕ / (У униформи йайинској суава, с величним јарником, оклопом за руке, за бедра, оклопом за ноге, с великим световним брчинама и митром од йакийца.) / Leopoldi autem generatio. Мојсије роди Ноја а Ној роди Евнуха а Евнух роди О’Халорана а О’Халоран роди Гугенхајма а Гугенхајм роди Агендана а Агендан роди Нетаима а Нетаим роди Ле Хирса а Ле Хирс роди Јесурума а Јесурум роди Макаја а Макај роди Остролопског а Остролопски роди Смердоза а Смердоз роди Вајса а Вајс роди Шварца а Шварц роди Адијанополија а Адијанополи роди Аранхуеза а Аранхуез роди Луија Лосона а Луи Лосон роди Икабудоносора а Икабудоносор роди О’Донела Магнуса а О’Донел Магнус роди Кристбаума а Кристбаум роди бен Маймуна а бен Маймун роди Дастија Роудса а Дасти Роудс роди Бенамора а Бенамор роди Џоунс-Смита а Џоунс-Смит роди Саворнановица а Саворнановиц роди Џасперстоуна а Џасперстоун роди Винтентунијем а Винтентунијем роди Сомбатељија а Сомбатељи роди Вирага а Вираг роди Блума et vocabitur nomen eius Emmanuel.”

сваког од јунака је оригиналан одраз његовог унутарњег живота, његових склоности и личног избора речи, различитих облика говора, религијских и културних модела употребљених или преобличених према личним потребама. У том смислу, Молин унутрашњи монолог којим се роман завршава одслика-ва зачуђујући снагу језика који противче кроз свест као вишеве-ковно духовно наслеђе.

Упркос ироничном погледу на традицију, културу, религију, Џојсов *Уликс* одражава једну много сложенију слику света: профана тривијалност људског постојања изражена кроз животе његових јунака, тек је само један од многобројних аспекта на којима почива пишчева визија света. Корени привидног нереда у којем живе Моли, Стивен и Блум су израз једне друге стварности, потиснуте институционалне стварности која и надаље све контролише. Наизглед ослобођен свих форми, Џојсов свет је високо сложена структура у којој ништа није препуштено случају. Чак и несвесно његових јунака је одређено и условљено њиховим историјским и културним пореклом. Довољно је поменути сцену Блумовог порађања (XV поглавље) где Џојс подвргава пародији друштвене предрасуде којима обилује Блумова свест чак и у тренуцима разблудног препуштања у борделу.²

Самосвесна пишчева иронија делује на свим нивоима романа. Критици су подвргнути не само антички и хришћански мит, културолошке институције и друштвене форме већ и разне врсте конкретног људског понашања. У ту сврху можемо навести пример исмевања ирских националиста који се боре за одржање идентитета свог народа а при томе су потпуно заборавили да говоре ирски, гелички језик.³ Или сцена испред

² Ibidem, 113: „Блум: Ох, тако бих желео да постанем мајка. / Госпођа Тортон: (У болничарској униформи.) Чврсто ме загрли, душо. Још мало па готово. Стисни чврсто, душо. (Блум је чврсто зајрли и роди осморо жута и белих мушкичића. Они се појављују на стјепеништу с црвеном тростепирком оивиченом скупоценим билькама. Сви су леји, лица од јлеменијиших мештала, добро грађени, укусно одевени и финих манира, штетно говоре поштављених језика и занимају се за различите уметности и науке. Сваком од њих је читким словима одштампано на грудима кошуље: Насодоро, Голдфиндер, Хризостомос, Мендоре, Силверсмајл, Сиберселбер, Вифарен, Панарејрос. Сместа бивају постапављени на високе јавне положаје у неколико различитих земаља, постају управитељи банака, директори железница, управници предузећа с ограниченој одговорношћу, поштаред седници хотелских синдиката.)”

³ Ibidem, 23: „— Разумете ли шта каже? — упита је Стивен.

— Господине, да ли ви то говорите на француском? — рече старица Хејнсу.

Хејнс јој се поново обрати дужим исказом, присније.

— Ирски — рече Бак Малиген. — Разумете ли гелски?

— Помислила сам да је ирски — рече она — по томе како звучи. — Јесте ли ви, господине, са запада?

Блумових врата у којој Џојс на ироничан начин, постављајући питања и дајући опис дешавања као одговор, осликава збуњене намере својих протагониста; тривијалност њихових гестова, — како уђи у кућу кад се заборавио кључ у јутарњим панталонама —, пародирана у духу хамлетовске неодлучности, израста у судбинско питање: *To knock or not to knock.* (Покуцати или не покуцати.)

Истовремено Џојсов пародирање живота својих јунака као и њихових духовних светова одражава и једну педагошку димензију: иронично-критички поглед на античку и хришћанску традицију има задатак да их очисти од свих лажних и беживотних тонова како би се лакше дошло до њихових суштинских, животородних вредности које су једине у стању да одрже у целини разбијени свет Стивена, Блума и Моли.

То, наравно, није случај код Жида чија иронија не поседује ни исти задатак а ни исти карактер.

Жидова пародија је аналитичка и по свом тону блиска је Павићевом бурлескном виђењу стварности израженом у његовом роману *Хазарски речник*. Насупрот Џојсу који у позадини свог хаотичног света види једну чврсту метафизичку структуру, Жид у *Лоше окованом Прометеју*, уз помоћ минуциозне анализе, жели показати непремостиви раскорак између традиционалног виђења света и потреба модерног човека. Једно од главних питања које поставља Жидов Прометеј гласи: зашто смо обавезни поштовати утврђени ред ствари, ред којем су нас учили и васпитавали, кад је више него очигледно постојање онтологијског раскида између човека и Бога? Између њих нема више комуникације, човек је сироче препуштено метафизичкој празнини; очекивати у таквој ситуацији да и даље поштује старе законе, то значи двоструко му се наругати. Да би одсликао такво стање ствари Жид прибегава аналитичкој гротесци. У том смислу, антички јунак му је од велике помоћи: сетимо се Прометејевог заузимања за људски род, његове жеље да се супротстави Зевсовим намерама о уништењу људске врсте. Антички Титан подучава људе како да подвале Зевсу, и приликом приношења жртви, богу оставе кости обложене салом, а себи узму најбоље делове, месо. Из истих разлога Прометеј краде и ватру врховном богу и читаво човечанство изводи на светлост ума и стварања. Све ове карактеристике сврставају античког

— Ја сам Енглез — одговори Хејнс.

— Енглез је — рече Бак Малиген — и мисли да би у Ирској требало да говоримо ирски.

— Сигурно да треба — каза на то старица — и стидим се што и сама не знам да говорим. Чула сам од оних који га знају да је то један диван језик.”

Титана у категорију митских крадљиваца који у контексту прimitивног друштва имају веома важну улогу: они су први носиоци комичног и бурлескног набоја. Црте митског крадљивца које налазимо у карактеру грчког Прометеја омогућиле су да на посве природан начин Жид развије једну нову слику шаљивог ослободиоца човечанства.

Жидова пародија представља једну врсту детаљне анализе наших предрасуда као и наше духовне инерције које онемогућавају модерног человека да изрази своје суштинске потребе и да у складу с њима живи. Да би илустровао такво стање ствари писац претвара свог Зевса у банкара, Хермеса у конобара, главне протагонисте Коклеса и Дамоклеса у уплашене и збуњене људе, изгубљене у вртлогу пољуљаних навика и традиције, а Прометеја у невину, трагичну жртву. Сцена у којој Зевс одбија да се представи Дамоклесу који не разумевши логику неочекиваног дара (Дамоклес добија на поклон петсто франака од Зевса банкара) умире од страха пред непознатим, треба да покаже у којој мери су се покварили односи између человека и Бога. Одсуство међусобног разумевања и комуницирања је последица њихових метафизичких удаљавања: човеку је немогуће да схвати божију произвољност као и логику суворе игре којој се Зевс банкар радо и често препушта; с друге стране, Зевс није у стању да разуме човекову патњу и страх, два осећања којима је условљено његово земаљско постојање.

Задатак Жидовог Прометеја је да разреши насталу ситуацију између човека и Бога, да пронађе једно ново метафизичко решење које би ослободило человека од његових устаљених предрасуда и страха пред врховним божанством. Сцена у којој Прометеј одлучује да убије свог орла, дакле да убије своју савест која му је годинама изједала јетру, је тек почетак пародијског растакања уобичајеног односа бог-човек. Жидов титан ће не само убити орла-савест већ и организовати банкет на коме ће га заједно са пријатељима и појести. Ослободивши се савести која је одувек била место са којег је Бог управљао животима људи, Прометеј указује на нови пут којим модерни човек треба да крене. Како је суштински дијалог између човека и Бога немогуће остварити (однос Дамоклеса и Зевса то управо потврђује), Прометеј поново прибегава лукавству и спашава човечанство од метафизичке пропasti. Овога пута, његово лукавство је изражено у облику смеха. Није лако убити орла-савест у себи, али ако га поједемо наругаћемо се и себи и врховном божанству. Стога митски крадљивац који је у Есхиловој трагедији спасао људе дарујући им ватру и тако им одредио место у односу на свет животиња и свет богова, у Жидовој па-

родији, људима доноси спас у смеху.⁴ Јер смејати се једино зна човек и смех је његова снага којом је у стању да се одбрани од безосећајности богова и слепог трпљења животиња. Према Жиду, смех уздиже човека у свесно метафизичко биће способно да само управља својим животом.

Како је Жидова пародија превасходно пародија модела културног наслеђа који су истовремено и основне образовне одреднице у васпитавању човека и његовог духа, Жид употребљава митске ликове као својеврсне симболичне представе.⁵ Као прво, он им одузима њихова примарна значења и под окриљем митских имена уводи потпуно нове моралне вредности. Прометеј као и остали ликови античке митологије представљају за Жида културне архетипове којима је наша свест обележена и ограничена. Исмејавајући их, писац покушава да нас суочи са истином о нама самима: наша спознаја, наше разумевање живота и света је омеђено архетипским сликама које, заводећи нас, деформишу праву слику стварности. Нити су богови онакви каквим их ми замишљамо, нити смо ми онакви како нас богови виде. Стога, можемо рећи да је *Лоше окованни Прометеј* пародија не само Есхиловог и Гетеовог Прометеја већ и пародична анализа духовних структура на којима почива западноевропска цивилизација.⁶

У том смислу, изненадни долазак Прометеја и његова неочекивана шетња париским улицама подсећа на хришћански мит о Христовом повратку на који човечанство чека већ више десетина векова. Истовремено, то је и повратак грчког титана који долази да спаси људски род учећи га како да се ослободи својих моралних предрасуда: спасоносни лек живота Прометеј проналази у смеху тј. у исмеавању архетипских форми које нам традиција и античко-хришћанско васпитање намећу. Стога Жидов Прометеј није само пародична анализа митских структура већ и филозофски трактат у коме се дају практична упутства за ослобођење духа: како убити орла или удавити у себи своју свест и при томе се насмејати сопственом страху. Поздрављају-

⁴ A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, Gallimard, Paris 1925, 218: „Господо, ја сам одушевљен чињеницом да вас моја прича забавља, рече Прометеј, такође се смејући. Од како је Дамоклес умро, ја сам открио тајну смеха.”

⁵ H. Watson-Williams, *André Gide and the Greek myth*, Clarendon Press, Oxford 1967, 13: „Јунак као представа, као алегорија или симбол; то је идеја која се провлачи целог живота кроз Жидово дело...”

⁶ J. Duchemin, *Le mythe de Prométhée a travers les âges*, Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1952, 62 и 63: „Главне моралне поруке митске приче које су у основи бивале поштоване у различитим епохама и књижевностима, сада су потпуно измене и то на начин који се најмање могао очекивати. Циљ таквог поступка је исмејавање традиционалног религијског учења како би се показало да је свако божије деловање једнако тријумфу безразложног зла.”

ћи такву одлуку свог јунака, сâм писац, на једном месту, изјављује како се и сам окористио јер се захваљујући Прометејевом смакнућу орла, докопао једног јаког пера грабљивице и сео да управо уз помоћ њега напише причу посвећену ослобођењу човека.⁷

За разлику од Џојсовог ироничног и Жидовог пародијског погледа на свет, који се читаоцу намећу непосредно, горки цинизам Томаса Мана остаје прикривен. Отворено ироничан тон се указе тек покаткад, као на пример у Цајтбломовој изјави о немачком изненађењу проузрокованом јаким руским отпором у судару са немачким јединицама.⁸ Иако Томас Ман пародира једнако интезивно културне и религијске моделе западноевропске цивилизације као и сам Жид, његов поступак је много суздржанији и дискретнији. Роман *Doktor Faustus* у основи није ништа друго до пародија о непромишљеном људском посрнућу, посрнућу о којем већ говори легенда о Фаусту, но истовремено, пишев пародични тон је потиснут озбиљношћу времена у којем се одвија живот главног јунака као и трагичним последицама у којима су се фаустовске тежње поново обназниле.

Сама структура романа омогућава Томасу Ману да своју суптилну иронију утка у скоро све поре приче. Њено основно упориште је свакако у различитости карактера два основна актера; с једне стране је Цајтблом, Леверкинов пријатељ из детињства коме је Леверкинов живот стран и коме се он ипак посвећује из пријатељске оданости, и с друге стране, Леверкин који изгара у грозници фаустовског лудила. Попут посматрача који не разуме болест која је обузела његовог друга и исто тако захватила његову толико вољену земљу, Цајтблом се посвећује детаљном писању биографије великог уметника. Истовремено, његова тежња да све исприча управо онако како је било, омогућава му да постане објективни посматрач, сведок не само једног трагичног живота већ и једног времена огрезлог у фаустовском посртају и несрећи. И управо у овом контрасту изменђу две супротне природе оличене у ликовима Леверкина и

⁷ A. Gide, *Op. Cit.*, 154: „И ево, са једним таквим пером и ја пишем ову малу књигу; хоћете ли моћи, мој ретки пријатељу, да о њој не мислите и сувише лоше.

⁸ Т. Ман, *Doktor Faustus* (превод са немачког Драган Стојановић), Нолит, Београд 1989, 277: „Почетак новог јуриша наше оружене сile на руске хорде, које бране своју негостољубиву, али очигледно вољену земљу, доживели смо, велим, с оном врстом наде и поноса што их у нама побуђује испољавање немачке снаге — доживели смо офанзиву, која се после неколико недеља претворила у руску офанзиву и од тада водила у незаустављиве губитке територије, којима нема краја, и да не говорим о другом, осим територије.”

Цајтблома, Томас Ман развија свој ироничан поглед на сва збивања из живота ова два пријатеља. Иронија постаје јача претварајући се у горчину немоћног човека да било шта изменити, заједно са развијањем минуциозне реконструкције Адријановог живота испод које се назиру обриси не само фаустовске легенде већ и живота немачког филозофа, Ничеа. На тај начин Леверкинова биографија која је нека врста копије ова два животописа, под пером његовог пријатеља, израста у детаљан опис страхоте разарања једног уметника, једне нације и једне цивилизације.⁹

Занимљиво је овде констатовати да сва три до сада поменута аутора, Џојс, Жид и Ман, већ у својим насловима наговештавају њихов однос према митовима утканим у појединачна остварења. Дајући свом роману наслов *Уликс* Џојс успоставља иронично-критички однос између баналности и тривијалности у којој је загњурен живот његовог главног јунака Блума и живота античког истоимењака који представља оличење етичког и цивилизацијског модела. У случају Жида, употреба епитета „лош“ у *Лоше окованом Прометеју* најављује пародијски тон којим ће се писац служити у својој анализи наших стечених предрасуда. Ослободивши свог Прометеја, те тиме и човека, дарујући им снагу самоспознаје у смеху, писац путем наслова изражава и филозофско уверење да је Титан уистину био *лоше* везан јер је нашао начин како да се у потпуности ослободи из спрена традиције и уврежених навика. У истом смислу, Томас Ман преузима за наслов назив који је легендарни Фауст сам себи дао: *Doktor Faustus*. При томе, велики маг није никада поседовао праву титулу доктора.¹⁰ Но, уверење да поседује изузетне способности учинило је да Фауст сам себе прогласи за ненадмашног *доктора маџије*. И управо, преузимањем тог истог епитета у наслову романа, Ман исказује иро-

⁹ Th. Mann, *Le journal du Docteur Faustus*, Plon, Paris 1962, 29 и 30: „Увести све што је демонско путем посредног лица који је изразит пример не-демонског — одана душа једноставног хуманисте — идеја по себи веома смеља, омогућила ми је не само да на неки начин растеретим дело, већ да преместим и искажем на индиректан начин моју личну исповест пуштајући да буде изражена у нереду, у дрхтајима ове тескобне душе која приповеда. Но, изнад свега, увођење приповедача ми је омогућило да развијем своју причу на два хронолошка плана и да их повежем у полифонију догађаја који потресају хроничара истовремено док их пише; на тај начин подрхтавања његове руке се објашњавају како удаљеним експлозијама бомби тако и интимним ужасима, дакле у правом и пренесеном смислу.”

¹⁰ J. W. Smeed, *Faust in Literature*, Oxford University Press, London 1975, 1: „Он (Фауст) је вероватно имао неко формално образовање и могуће је да је провео неко време као путујући студент, но истовремено, потпуно је извесно даје украо назив 'Доктор' и да није имао никакво право на њега.”

нично-подсмешљив однос према способностима свог Фауста. Писац се притом изругује свим осталим носиоцима лажних титула којима Немачка тридесетих година XX века обилује: лажним музичарима, лажним филозофима, лажној нацији, култури, религији. Отуда Фауст представља лажног доктора магије, Леверкин лажног доктора музике, Ниче лажног доктора филозофије, а Хитлер лажног доктора за национална питања и питања друштва. Како видимо, наслов Мановог романа имenuје на један цинично-пародичан начин стање духа једне читаве епохе засноване на фаустовским тежњама.

За разлику од Џојса, Ман се препушта врло детаљној реконструкцији мита у свом роману. Његово уверење је да управо уплићивање елемената из живота легендарног Фауста, Лутера и Ничеа као стварних делова живота главног јунака Леверкина, омогућава стварање једног универзалног типа понашања и мишљења који је у стању да се понавља у времену. У том смислу, мит о Фаусту за Мана представља менталну структуру која је обележила немачки духовни развој и то у тој мери да се у њој препознају и Лутер, и Ниче и Адријан, и читава епоха у којој Џајблом пише биографију свог пријатеља.¹¹

Фауст из легенде је човек који поклања своју душу ѡаволу и за узврат стиче знања иначе недоступна људима. Он пристаје на такву врсту пакта са Нечастивим јер жели открити не само суштину стварања, преображавања, већ и тајну смрти. Но, Фаустова несрћа лежи у његовој заблуди, у његовом очекивању да одбегли небески син поседује иста знања као и Бог: он не зна да само Бог има одговоре на сва питања која њега занимају и да ѡаво не зна ништа више од онога што је људима дато да знају. Небески лакридијаш, за разлику од земаљског циркузанта, Фауста, поседује једино магију као посебну вештину која га разликује од његовог послушног ученика. Стога, Фауст из легенде у себи има нешто наивно и комично. Он зајаже свој живот и за узврат стиче магијску вештину која од њега прави успешног вашарског забављача.

¹¹ J. Kott, „A Personal Essay” in *Doctor Faustus of Marlowe*, Longman Group, London 1994, VII: „Човек који је продао своју душу ѡаволу је 'лауреат пријиђења', Доктор теологије, Директор студија 'побуне из Витенберга'. Витенберг је био један од великих студијских центара и касније, наравно, средиште протестантског учења. Скоро је висе него очигледно да Мефистофелес који се појављује на студијама код Фаустуса у Витенбергу лици на ѡавола који покушава да се препире са Лутером, творцем протестантизма у Немачкој. У дворцу Вартбург можемо видети трагове тинтарнице коју је Лутер бацио на свог пријатеља. Претпоставља се да се представио Лутеру у обличју 'сивог монаха', на исти начин како је то био случај Мефистофелеса у *Doktoru Faustusu Marlowea*.“

То, наравно, није случај са Мановим Фаустом који одаје пре свега циничног и трагичног човека. Јер судбина пучког шарлатана који покушава да пронађе успешан лек против грознице је мање трагична и мање опасна од судбине прорачунатог циника коме је жеља да отрује суштину једне културе и цивилизације. Утолико лик музичара Леверкина изражава и Манову намеру да на критички начин пародира људску фасцинацију Злом које је у стању да човека опчини и од њега начини савршenu машину за уништавање.

Пародирајући легенду о Фаусту, Томас Ман пародира и живот модерног немачког филозофа Ничеа;¹² Ман је уверен да и легенда и Ничеова филозофија полазе из истог духовног корена, те да на тај начин изражавају и опште духовно стање Немаца у време Трећег Рајха.

Осим ове двоструке пародије, у роману се развија и једна посебна расправа о пародији у модерној уметности. Наиме, читаво стваралачко дело Леверкина је израз његовог уверења даје пародично-критички приступ према већ насталим делима не само оригиналан начин њиховог новог доживљавања, већ и најбољи извор за стварање нове музике. За Адријана, савремена музика и није ништа друго до пародија већ написаних дела.¹³ Стога није зачуђујуће да своју стваралачку каријеру започиње писањем музике за Шекспирова дела и завршава писањем *Нарицалке dr Faustusa*. Потреба за исмејавањем, и преко њега, за разарањем свега чега се такне је основна одлика Леверкиновог карактера. У случају уметности, Томас Ман развија ту особину до идеје да савремено стваралаштво својим пародичним односом према већ створеним духовним тековинама уништава све што је човек стварао вековима. На тај начин, почетна радозналост коју је имао митски Фауст за све земаљске ствари, у Мановом роману прераста у цинично уживање у оп-

¹² О вези Ничеове филозофије са нацистичком идеологијом постоје контроверзна мишљења. Видети: Jan Kersav, *Ou'est-ce que le nazisme?*, Gallimard, Paris, 1997, 528; Georges Liebert, *Nietzsche et la musique*, PUF, Paris 2000; Gunilla Bergsten, *Thomas Mann. „Doktor Faustus“: Untersuchungen zu den Quellen und zur Structur des Romanes*, SKA Boktryckeriet, Lund: Berlin 1963, 308; György Lukács, *Thomas Mann*, Maspero, Paris 1967, 234.

¹³ Т. Ман, *Doktor Faustus*, Op. Cit., 223: „А ја, проклетник, морам да се смејем, нарочито кад загрохју потпорни тонови бомбардона — вум-вум-вум-пант! — можда у истом часу имам и сузе у очима, али надражај на смејање је надмоћнији — као за ћавола ја сам одувек морао да се смејем при тајанствено-најупечатљивијим појавама и од тог претераног смисла за комично побегао сам у теологију, у нади да ће она том голицању наредити да се смири, да бих онда у њој нашао гомилу ужасно комичних ствари. Зашто скоро све ствари морају да ми изгледају као своја сопствена пародија? Зашто мора да ми се чини као да су скоро сва, не него као да су управо сва средства и све конвенције уметности данас још само за пародију?“

стој деструкцији. Адријан је уверен да је могуће разумом открити суштину стварања и музике. Због тога ће и дати свој живот у залог Сатани, али тајну неће открыти. Резултат његовог амбициозног покушаја у освајању надљудских знања завршиће у менталном растројству и болести, а на плану музике у разбијеној и разореној музичкој реченици која човека враћа на сам почетак његових напора да се из голог крика уздигне до закона хармоније.

Није случајно што је инкарнација митског Фауста у роману изражена у лицу захтевног музичара. Према Ману, сама музика по себи поседује нешто демонско. Она је истовремено симбол највеће слободе и најстрожих правила. Но, Ман сматра да је сваки стваралац изложен утицајима како добра тако и зла. Јер само стварање је управо на размеђи те две супротне енергије. За музичара, то постаје још више наглашено и више драматично. За разлику од осталих уметника, музичар је много више изложен утицају демонских сила.¹⁴ У случају његовог јунака Леверкина, ствари се још и додатно компликују. Реформаторски дух Лутера наслеђен и у миту о Фаусту, долази до изражaja и у Адријановом карактеру. Према том учењу, човек је у стању да сâм разлучи шта је за њега добро, а шта лоше. И управо, у тој духовној самосталности, Томас Ман види човековог највећег непријатеља. Она је и један од разлога за Леверкинову самосвест из које се рађа и његова увереност да је у стању да нађе магични кључ стварања, да открије суштину музике. Одвећ сигуран у себе и у свој разум, Адријан ће, као и митски Фауст, пружити руку Нечастивом и суновратити се у бездан рушилачких сила.

Леверкинова самосвест, вера у вољу и разум су и елементи на које се Ман ослања уводећи у своју сложену пародију и лик Ничеа. Прецењивање човекових спознајних и стваралачких капацитета којима одише не само Ничеова филозофија већ и читава епоха обележена Хитлеровом вољом за моћ, и које Ман евоцира у лицу Адријана, оцртавају фаустовски модел мишљења и понашања. Стога није без разлога што писац инсистира на узрочној повезаности између прекорачења које чини легендарни Фауст и прекорачења изражених у филозофији надчовека чију практичну и идеолошку примену видимо у времену Цајтбломове Немачке. И Фауст и Ниче су израз једног истог духовног набоја који је немачки народ наследио, и

¹⁴ Т. Ман, *Ibidem*, 374: „Он (Баво): ... Баво би ваљда требало да се до некле разуме у музику. ... Високотеолошка ствар, та музика, као што је то грех, као што сам то ја сам. ... Права страст постоји само у оном што је више значно и као иронија. Највиша страст тиче се оног апсолутно сумњивог...”

захваљујући Лутеровој реформи задржао из свог паганског периода. Према мишљењу Мана, Ниче је управо на филозофски начин артикулисао германско митско наслеђе. Истовремено то је и један од разлога што писац уводи елементе биографије Филозофа као делове живота свог главног јунака. На тај начин пародирајући Леверкинову вољу за моћ и његову високу самосвест, Ман не само да пародира и филозофију великог мислиоца, већ успоставља духовно јединство између почетног фаустовског импулса и његове нове манифестације остварене у филозофији. Јер, једна од основних идеја на којима почива његова сложена романескна прича је идеја постојања мита о Фаусту као духовне структуре која је урођена германском духу и која се стога наслеђује у различитим облицима. Епоха о којој пише Цајтблом је епоха у којој се фаустовска реинкарнација манифестира у облику тешког оболења бића: при томе, писац подвлачи везу између менталне болести Ничеа, Леверкиновог лудила и опште колективног духовног посрнућа које захвата Немачку четрдесетих година XX века.¹⁵

У лицу музичара Леверкина чије се дело заснива на пародији богатог музичког наслеђа хришћанске цивилизације, у његовом духовном посрнућу израженом у облику веома развијене самосвести која жели да овлада тајном стварања, Томас Ман повлачи контуре сопствене пародије и то не само у односу на савремену уметност и филозофију, већ и у односу на сва друштвена и политичка кретања у Немачкој у периоду Другог светског рата. Лик Цајтблома, Адријановог биографа, у томе му посебно помаже. Јер, Цајтблом је човек кога застрашује не само болесна амбиција његовог пријатеља, већ и опште колективно лудило којим је окружен (он пише биографију у јеку рата). Истовремено, и једном и другом, и свом пријатељу из детињства, и својој домовини, одан је на исти начин: својом верношћу и својом љубављу. И управо, у његовој неутралности у односу на обе драме које се дешавају пред његовим очима — лудило Леверкина, и лудило његових земљака — Томас Ман гради толико потребни контраст који му омогућава да судбине немачког народа, немачког филозофа Ничеа, немачког композитора Леверкина повеже у једну исту структуру мита о Фаусту, структуру која се у очима биографа одражава као извршавање неког одавно намештеног програма. Манов смех одише

¹⁵ J. G. Brennan, *Three Philosophical Novelists — Gide, Joyce, Mann* —, MacMillan, New York 1964, 163: „Конструисана на основу старе верзије легенде о Фаусту, надструктура приче о Леверкину садржи једну врсту проповедања смрти западноевропске уметности — где је пародија облик којим је изражен њен последњи стадијум умирања — као двострука алегорија унутар лика Леверкина: Леверкин је Ниче-уметник и читава Немачка.

горчином човека који у самосвесној вољи, оној истој за којом посежу и легендарни Фауст, и Филозоф и Музичар, види велику опасност за духовне тековине хришћанске културе и цивилизације. Један од узрока његове забринутости је управо и пародија коју његов главни јунак усваја и то као облик мишљења, као свој оригиналан однос према стварности и према уметности. А такво стање духа, за Мана, изражава дубоку духовну кризу која потреса хришћанску цивилизацију.¹⁶

У том смислу, пародирање увржене идеје о стварности коју развија Павић у роману *Хазарски речник*, додатно доводи у питање цивилизацијске тековине изражене у утврђеном схватању времена и простора. Но, како је Павићев роман једна врста митолошке бајке, бурлескна игра његових јунака са стварношћу, историјом, религијом, прошлосту и будућносту искушава рутину и аутоматизам којим прихватамо устаљене религијске, културне и цивилизацијске постулате.

Један од основних елемената на којима се заснива хришћанска цивилизација је свакако Реч, посебно њена улога у изграђивању и утемељивању духовности. Нећемо претерати ако додамо да се читава култура и традиција хришћанске когнитивне свести темељи на идеји важности усмене и писмене речи. Јер, реч садржи и одражава вечну слику света. Важност писане речи, важност писаног сведочења на којима почива хришћанско разумевање света прерасло је у важност мишљења, у важност контемплације света. Стoga, писана реч и књига у којој је она похрањена постају основни носиоци хришћанске цивилизације и културе. Светост библијских записа се преноси на све остале књиге чинећи од њих такође необичне предмете достојне апсолутног поштовања. Јер, књиге сакупљају, чувају и преносе важна колективна знања неопходна за подучавање генерација које долазе. На тај начин, књиге имају исту свету важност које су имале и митске приче постања у старим временима.

Од времена када су се књиге преписивале и украшавале златом и драгим камењем много се шта променило у нашем односу према њима. Но, ипак, у свести и у памћењу остала је забележена њихова изузетна важност. И управо ослањајући се на то колективно сећање, Павић ствара свој измишљени реч-

¹⁶ F. Erval, „Le Docteur Faustus” in *Les Temps Modernes*, N° 57, VI година, јули 1950, 167: „Наравно, главни јунак Фауста је музичар; јер само је музичар могао у очима Томаса Мана изразити последњу инкарнацију фаустовског мита, немачку душу, саму Немачку и истовремено изрећи сву трагедију једног уметника и кризу уметности у савременом добу.”

ник који треба да нас на бурлескан начин проведе кроз најважније моменте историје човека, књиге и речи.

Упозоравајући читаоца да га његов речник неће отровати иако представља примерак који је у директној вези са Даубманусовим Хазарским речником чије су странице биле посute смртоносним прахом, Павић прави алузiju и пародију на један тужан период у историји човека и књиге, на период Инквизиције. Подсећање на забрањено знање је тек повод у Павићевој бурлесци о свезнајућем речнику о Хазарима. Оно на чему писац инсистира, то је пре свега идеја о хотимично и нехотимично уништеном, сакривеном или недоступном знању које се током века губило и које би у битном могло променити нашу постојећу слику света. Отуда и његова идеја да управо у изгубљеним, уништеним књигама лежи сакривена истина о човеку и његовој судбини, истина која стицајем околности, непажњом и неспретношћу људских потомака, постаје изгубљена заувек. Оно што човеку преостаје, то је неуморно трагање за деловима разбијене суштине, нада да ће можда, ипак једног дана успети да сакупи неопходне делове и на тај начин сагледа целину њему намењене божије поруке.

Колико су се времена у којима је књига била свети предмет променила, говори и пишчева напомена на почетку романа упућена читаоцима:

...читалац који би из редоследа одредница могао да ишчита скривени смисао књиге одавно је ишчезао са земље, јер данашња читалачка публика сматра да је питање маште искључиво у надлежности писца и да је се та ствар уопште не тиче. ... За та квог читаоца није потребна ни клепсидра у књизи, која упозорава кад треба променити начин читања, јер данашњи читалац начин читања не мења никад.¹⁷

Аутоматизам гледања, једносмерност и једнострanoст, упршћавање ствари и визије света су основне одлике перцепције савременог човека; отуда и читање књига постаје једна посве ефемерна активност. Вишезначност и сложеност, које одражавају својединство супротности на којима почива свет, модерном читаоцу, и површију шематизацији којој често прибегава, су страни и утолико је задатак пред њим тежки: следити замршену причу *Хазарској речници* у којој је избрисана свака могућност спознаје и сигурност коју пружа знање.

¹⁷ М. Павић, *Хазарски речник* (мушки примерак), „Дерета”, Београд 2004, 22.

Стога, можемо рећи да је једно од основних питања која поставља Павићев роман, питање веродостојности и истинитости нашег Знања. Хазарска полемика је метафора којом је изражена човекова суштинска гносеолошка несигурност. Све оно на чему почива духовно искуство когнитивне свести — писано сведочанство, истраживање и закључивање — доведено је у сумњу. Историјско памћење засновано на историјским изворима, дакле све оно што чини конвенционални облик Знања, у *Хазарском речнику* постаје изворм бурлескног и ироничног смеха.

Пародирајући основне елементе на којима се заснива когнитивно мишљење — реч, књиге, свест о дозвољеном и забрањеном, идеју истине — Павић, нас, путем примера о Хазарима, суочава са границама нашег знања.¹⁸ Оно мало извора које имамо на располагању и на основу којих реконструишишемо необичну судбину Кагана и његовог народа претвара се у симболичну фигуру која изражава сву несигурност и произвољност којима су човекова спознаја и његов живот изложени.

Одражавајући слику света, Павићев речник је подељен на три књиге, односно на три религије, у којима су изложени извори о хазарској полемици. Стога је потпуно природно да постоје три истине, три тумачења историјских догађаја, три виђења света. Следећи логику научног мишљења, бројност и различитост извора требало би да допринесу лакшој и тачнијој реконструкцији изучаваног феномена. Но, у Павићевом роману дешава се супротно: основни поступат научног мишљења показује се као нетачан. У случају Хазара, богатство и бројност извора су превасходно сметња у тачном дефинисању и разумевању историјског догађаја. Уместо да појасни, њихов антиномијски карактер поништава свако значење и смисао. Дакле, оно на чему писац посебно инсистира је свакако идеја о ограничености наших спознаја које углавном следе ограничења различитих облика религијског виђења света. Полифонија виђења једног и истог догађаја не доприноси његовом прецизним спознавању, већ нас, напротив, у причи о Хазарима удаљује од сваке могуће истине. И управо спознајна раскомаданост света на хебрејску, хришћанску и исламску перцепцију не постаје само извром видних ограничења у човековој спознаји света, већ доводи у питање сваку могућност сазнања прошлопо-

¹⁸ R. Coover, „The New York Times Book Review, 20. 11. 1988” у: *Кратка историја једне књиге*, КОВ, Вршац 1991, 195: „Историја, наука, филозофија, религија, готови сви облици знања и сећања (сви „речници“) су исмејани, растопљени у сневање првобитног дива Адама-пре-Адама (Адам Кадмон, Адам Рухани), чије тело садржи универзум, и које мисли ’као што ми сањамо’.”

сти. Несвакидашња судбина хазарског народа, испричана на десетине различитих језика (арапски, хебрејски, грчки, сиријски, јерменски, руски, грузијски, турски, персијски, па чак и кинески)¹⁹ је повод за настанак опште конфузије. Дакле, ако већ извори које поседујемо нису у стању да нам омогуће приближно тачну реконструкцију Историје и Прошлости, шта се тек дешава ако поменемо толике књиге и списе уништене ратовима, пожарима или забранама као што је био случај у периоду Инквизиције? У којој мери је са њиховим нестанком нестао и важан део истине о човековом постојању у времену? Отуда, можемо закључити да Павићева пародија — његов речник о Хазарима — осликава сву илузорност наших представа које имамо о себи, својим знањима о прошлости, о Историји. Иронија је само у томе што такве произвољне предрасуде називамо историјским чињеницама.

Но, ако истина није у постојећим писаним траговима, поставља се питање, где се она у контексту Павићевог промишљања света налази? Аутор *Хазарској речнику* је уверења да истина о човеком постојању и његовом проласку кроз Историју почива пре свега у нереченом. Према Павићу, реалност и истина умичу когнитивној свести јер се обе налазе у дубинама несвесног. Незнაње по себи је много шире од сваког могућег знања, и то на исти начин као што снови и несвесно обухватају много већи простор у људском духу од свесног стања.

Захваљујући таквом ставу, *Хазарски речник* постаје једна нова јеретичка књига. Она је не само пародија традиционалних вредности хришћанске когнитивне свести, већ и заснивац једног новог метафизичког погледа на свет у којем главну реч води ђаво. Непресушна енергија зла, од живота прави маштвitu бурлескну игру у којој је стварност једнако недоступна као и сан. Човек нема никакву одговорност ни пред собом ни пред светом; он једино постоји као слика у сну неког другог појединца.

Физички свет сведен је у Павићевом роману на један велики простор у којем делује ђаво и захваљујући чијим непрестаним дејствима свет се стално мења. Покретач свег зла је истовремено и основни узрок човекове немогућности да спознаје: како није у стању да прати брзину промена у свету, човек остаје заглиђен у сопствено незнაње. На тај начин постојање је изједначено са сном, оно је слика која умиче сваком тумачењу.

¹⁹ Видети: D. M. Dunlop, *The History of Jewish Khazars*, Princeton University Press, Princeton 1954, 293.

Иако је земаљски живот препуштен на управљање ђаволу и нечестивим силама, Павићеви јунаци нису у онако тешком положају као што је то случај са ликовима у роману Томаса Мана. На крају живота, Леверкин није више у стању да поднесе притисак зла. Бежећи у лудило, он у ствари прекида пакт са Сатаном. Док протагонисти *Хазарског речника* нису ни свесни у којој су мери жртве зла. Они подносе присуство нечестивих сила потпуно несвесно, као да је реч о неком кошмару у који је уроњен њихов живот. Без икакве гриже свести или моралних запрека они се уплићу у различите догађаје, остајући потпуно несвесни тежине зла које покрећу.

Како стварност не постоји никаде другде до у свести његових јунака, Павић успева да створи један потпуно виртуелни свет у коме је, као у сну, све допуштено и све дозвољено. На тај начин, многобројна убиства, злочини, лажи, лажна сведочења, насиље и сировост дешавају се у духу спонтаности и природности које налазимо у сновима. И сам читалац, изложен истој врсти притиска, пролази кроз хазарску причу као кроз кошмар у којем се тешко одбранити од бесмисла Зла. Виртуелни свет у коме су људи несвесне жртве сирових ђавољих игара често прелази границе бурлескног и суновраћује се у општи нихилизам. Упркос сумњама које можемо имати у односу на смисленост традиционалних вредности на којима почива виђење света когнитивне хришћанске свести, порицање човекове одговорности пред Злом је прилично проблематично. Јер без те метафизичке и моралне тежине свет и живот постају једна артифицијелна игра, производ празне интелектуалне гимнастике.

Неке од епизода Павићевог романа остављају такав утисак: смрт Др Сука, убиство Др Муавије, лажна оптужница против Др Шулц или слика сировог убице у лицу дечака од четири године. Они су сви тужне жртве, пуки инструменти у Сатаниој игри убијања. За разлику од Леверкина који је жртва како људског тако и ђавољег Зла, Павићеви протагонисти су марионете вођене енергијом која је изнад Добра и Зла. Јер њихов живот не уништава логика зла, већ немилосрдна логика једног кошмара, једног сна која њихово земаљско постојање претвара у низ произвољних слика које се одигравају у свести другога.

Убиство Др Муавије се дешава у Константинопољу, у једном хотелу у коме је познати научник дошао да учествује у раду међународног колоквијума посвећеног изучавању средњовековних цивилизација на подручју Црног мора. Заједно са његовим колегама докторком Шулцовом и доктором Суком, он је успео да развије неке нове хипотезе о историји Хазара. Изне-

нада, Др Муавија постаје жртва необичног и немилосрдног убиства који извршава дечак од четири године. Истовремено, тај малишан је нова инкарнација Коена, двојника Аврама Бранковића. Но, оно што изненађује није сама метаморфоза Коена, колико начин на који он убија доктора Муавију. Као у неком лошем сну, четверогодишњи дечак упире пиштолј говорећи својој жртви: „Зини да ти не кварим зубе!”²⁰ Овакву врсту цинизма могуће је доживети само у сновима, а она, у контексту Павићевог романа, представља тек један исечак непрестане сатанске игре која покреће свет и догађаје.

Дакле, *Хазарски речник* је у правом смислу једна јеретичка књига: читаоцима који су се усудили да је читају, она открива читаву апсурдност човековог положаја у космосу. Земаљски живот је под потпуном управом ћавола, или тачније под подељеном управом три нечастица духа: хришћанског Сатане, јеврејских вампира и исламског шејтана. Људи су њихове жртве и главни извршиоци њихове суворе космичке игре засноване на непрекидној метаморфози и преобразавању. После једног таквог открића — живот је сан који постоји једино у свести одражавајући непресушну игру његовог творца, ћавола — сва наша досадашња знања и претпоставке се обрушавају остављајући места једино бурлескном смеху Павићевих протагониста. Онтолошка грешка је не само могућа, она је и потпуна: нема истине, и, што је много озбиљније и горе по човека, он нема могућности да је препозна и открије. Живот није ништа друго до непрекидни низ покоравања пред навалом нечастивих сила, деловање које нема никаквог смисла нити метафизичке тежине. Деловање ради деловања претвара земаљско постојање човека у гимнастичку гестикулацију ћавола снимљену у облику сна на екрану људске свести.

Цојсова иронична и Жидова аналитичка пародија

У Уликсу Џемса Цојса гротески ефекат се постиже у контрасту између традиционалног виђења света заснованог на образовању и васпитању, и конкретног живота, који, уроњен у баналност и ефемерност, изненађује свест својим неконтролисаним импулсима. Отуда је живот Цојсових јунака иступ у односу на строго утврђене моделе. Управо у том раскораку између онога како би требало да буде и како заиста јесте и лежи гротески набој Уликса.

²⁰ М. Павић, *Op. Cit.*, 226.

Тежак положај модерног човека је превасходно резултат нагомиланих противречности које ни време ни искуство нису успели да разреше. Лек за један такав несклад између појединача и колективних модела, писац покушава да пронађе управо у традицији, религији, васпитању. То је, могло би се рећи, зачуђујући став с обзиром на критички приступ који Џојс има према овим вредностима. Но, утолико више оправдан ако се узме његово уверење према коме су васпитање, религија, традиција изузетно важне творевине људског духа и толико јаке да су у стању да воде и организују живот чак и кад их уопште нисмо свесни. То је управо и случај његових јунака који и у навали рушилачких тежњи опстају управо захваљујући увреженим формама духа којима је живот уобличен.

Етничке и културне разлике сваког од Џојсових протагониста представљају њихово метафизичко упориште. Они су сви постали *Ирци* и *хришћани*, но њихова тегоба потиче од њихових предака: као прво, Џојсови јунаци су и некадашњи *Грци*, и то не само с обзиром на универзалност грчких митова који метафоричким језиком обележавају нашу цивилизацију: Одисеј, Пенелопа, Кирка, Сирене, Киклоп; они су Грци јер грчка цивилизација је у коренима наше културе и својим до-приносима је заувек обележила свест западноевропског човека. Потом, они су сви и *хришћани* упркос њиховим претходним вероисповестима. Блум је данас Ирац, хришћанин, но иза тог финальног изгледа стоји једна сложена духовна прошлост: он је као и толики други Ирци (на пример Стивенови другови) Ирац који је зборавио свој матерњи језик; уз то он је и хришћанин јеврејског порекла. Утолико лик Блума илуструје један тежак задатак који стоји пред савременим човеком: како помирити у себи захтеве које нам постављају како наши митски тако и јеврејски преци, наше хришћанско васпитање и образовање са конкретним животом који се пре свега манифестије путем тела које по себи има своју логику постојања и своје потребе.

У том расцепу телесно-конкретног и духовно-општег, Џојс развија свој занимљив иронично-пародични поглед на живот и свет. Као пример којим бисмо показали начин на који дејствује Џојсова пародија у *Уликсу*, одабрали смо јутарњу сцену буђења у кући Блумових.

У спаваћој соби супружника влада густи мрак што чини непосредну алузију на мрак пећине у којој је Калипсо држала Одисеја пуних десет година. У тој замраченој соби, Леополд Блум слузи доручак својој жени Моли; начин на који он то чини подсећа на покорност којом се његов грчки двојник предавао нимфи. Дакле присуствујемо јутарњем буђењу Одисеја и

Калипсе, а при томе видимо један посве обичан пар где муж брижљиво проверава све састојке на послужавнику који треба да донесе у кревет својој љубавници.²¹ Истовремено, његовим уласком у собу, откривамо незадовољство веома захтевне нимфе: „Нема те сто година! — рече она (Моли).”²²

Како је Моли инкарнација не само Калипсе, већ и Пенелопе, она представља за Блума срећу и сигурност којима он тежи. Међутим, Џојсова Пенелопа је неверна и код свога мужа изазива љубомору и потиштеност у часу када, служећи јој чај, угледа под њеним јастуком скривено писмо њеног љубавника.²³ Живот Леополда Блума, испреплетен тешкоћама и супротностима, живот који гравитира око сложене личности његове жене која му пружа сигурност дома и несигурност љубавнице лако променљивих осећања, одражава сву тежину и контрадикторност положаја модерног Одисеја. Препознавање овог једноставног ирског пара с почетка XX века у античким митским фигурама се још више усложњава у Џојсовој поетској визији, јер Моли поприма и карактеристике једне друге нимфе, велике чаробнице Кирке која је позната по томе што је Одисејеве морнаре претворила у животиње. Занимљиво је да према митској причи, грчки јунак успева да се спасе и умакне судбени коју су доживели његови пратиоци и то захваљујући Хермесу који му даје чудотворну биљку *моли*. Вероватно није без разлога што Блумова жена носи име по овој грчкој биљци јер важност њене присуности у његовом животу једнака је оној коју је биљка имала у животу античког Одисеја. Моли спасава Блума од свих његових искушења и бродолома чврсто везујући његов разбијени живот у једну кохерентну целину.

Вратимо се јутарњој сцени супружника како бисмо уочили суптилност којом писац уводи митску позадину у контекст њихових посве баналних покрета. Усправивши се на кревету, још увек у полуmraku буђења, Моли поставља питање свом мужу: шта је то метемпсихоза. Блумов одговор²⁴ евоцира старе

²¹ Џ. Џојс, *Op. Cit.*, 75: „Је ли све ту? Хлеб и бутер, четири коцке шећара, кашика, млеко за чај. Да... Гурнувши врата коленом, он унесе послужавник и постави га на столицу крај узглавља.”

²² *Ibidem*, 75.

²³ *Ibidem*, 75: „Крајичак поцепаног коверта вирио је испод изгужваног јастука. Спремајући се да изађе, он застаде да исправи јорган.

— Од кога је писмо? — упита.

Одважан рукопис. Марион.

— А, Бојлана — рече она. — Треба да донесе програм.”

²⁴ *Ibidem*, 76 и 77: „— Метемпсихоза — рече он, намрстивши се. — То је грчки: с грчког. То значи себи душе. ... Метемпсихоза — рече — тако су то звали стари Грци. Веровали су да можеш да се претвориш у животињу или у дрво, на пример. У оно што су они називали нимфама, на пример.”

Грке и њихово веровање у сеобу душа; при томе се између њега и Моли успоставља митски троугао Одисеј—Калипсо—Пенелопа као нека врста инкарнације културног модела којем припадају и који у себи препознају.

За разлику од свог мужа, Моли нема неко посебно интересовање за овакву врсту знања — *мейтемсихозу* — нити је метафизички аспект постојања много занима. Окренута више практичном и материјалном животу, она показује отворено незанимање за ову врсту лектире и књиге које садрже сличне глупости за њу могу и да не постоје. Зато ће врло спремно замолити свога мужа да јој донесе неку нову књигу из библиотеке, неки од романа Пола де Кока,²⁵ познатих по шакљивим садржајима. И док његова жена са гађењем преврће преко усана реч *мейтемсихоза*, Блум размишља о пресељавању и путовању душа; подсетио се свога управо преминулога пријатеља Дигнама на чију сахрану треба да оде у једанаест сати. Друга ствар која заокупља његове мисли је и слика окачена изнад њиховог брачног кревета, а која представља *Нимфу која се куја*.

Тематика платна у које зури Блум је веома важна у постављању поетске структуре Џојсовог *Уликса*.²⁶ Нимфа која се купа и борави у замраченој брачној соби Блумових представља управо ту паралелну стварност, насликану и вечну која у њиховој свести постоји као културни архетип. У том моделу лепоте и необичности препознају се и Моли и њен муж. Управо захваљујући томе Блум у лицу своје жене види и доживљава једну од инкарнација нимфи Калипсе и Кирке; захваљујући тој замишљеној, иреалној димензији, тужњикави живот средовечног пара добија на важности и лепоти, он сам постаје одраз неке више и сложеније стварности. Паралелно постављање ове две сцене, једне вечне и замишљене, *Нимфе која се куја*, и друге баналне, обичне и конкретне, буђење Блумове жене Моли, Џојс употребљава да би изразио гротескно меланхолични положај човека: оно како су нас научили да замишљамо живот, дакле оно што је део колективног духовног модела, у потпуној супротности је са материјалним или физичким остваре-

²⁵ Ibidem, 77: „Узми неку нову (књигу) од Пола де Кока. Има лепо име.“

²⁶ D. Brown, *Intertextual Dynamics within the Literary Group — Joyce, Lewis, Pound and Eliot, The Men of 1914*, MacMillan Press Ltd., London 1990, 93: „Метемпсихоза“ је кључни термин путем којег је изражена сва историјска пунота дела и начин на који су изложени сви догађаји и све страсти који су се десили 16. јуна 1904. не би могли бити изложени тако уверљиво да су били приказани на хронолошки начин. И ако се у роману мало шта дешава, то је стога што је појединачно деловање мање важно него дубоке тежње јунака или одјеци историјских збивања.“

њем сваког конкретног живота. И управо у том раскораку, у том расцепу између нестварног и стварног писац развија свој критички поглед на свет и судбину која је додељена човеку. Да живот Блума и Моли није загњурен у духовно искуство цивилизације чији су потомци, да не добија на тежини захваљујући снази модела који су поставили односе између богова и људи, њихово тривијално постојање било би сведено на слепу нужност механичких покрета и радњи, несвесно трајање, оно исто које су вишњи богови наменили животињама.

С друге стране, Блумови су живи актери универзалне митске приче. Модерни Пенелопа, Кирка, Калипсо и Одисеј изгледају управо овако: обично и пољујано, недоследно и у односу на себе и у односу на моделе које представљају. Утолико ново издање митске приче (или митског троугла) одражава једну врсту новог, савременог читања традиције и њених културних форми. Џојсова представа о грчким јунацима је превасходно гротескна; ругајући се духовним моделима на којима су се васпитавале генерације и генерације људи, писац износи и своју сумњу у смисленост и заснованост основних постулата на којима је заснивана вековна духовност западно-европског света.

Служећи се ефектима античке комедије која гротескни набој проналази у телесном, физичком постојању, Џојс разбија идеалну слику света остварену у духу и свести, непослушношћу тела. Нимфа из живота би заиста могла бити лепа и идеална као на слици (Моли има једнако лепу косу и очи као и њен узор са платна), али оно што је спречава у потпуном остварењу модела (инкарнацији модела или метемпсихози нимфе) је њено конкретно, телесно постојање. И Блум, и Стивен и Моли, вођени својим духовним наслеђем и њему саобразним васпитањем, покушавају да остваре своје *идеалне* животе, најбоље које би могли имати; у томе их спречава њихово конкретно постојање, њихова телесност која им намеће сва могућа ограничења и несавршености. И Блум и Моли би били верни да није несавршене захтевности њихових тела. Стивен би био срећнији да је у стању да прихвати телесност, то јест несавршеност, своје мајке.

Дакле, Џојсова гротеска је заснована на несавршености тела које изневерава и подрива замишљени пројектовани ред ствари због сопственог програма који мора да испуни. Јер тело је конкретни живот материје. У том двојству конкретног и идеалног, оствареног и замишљеног лежи сва тежина људског положаја. Према Џојсу, положај модерног човека је утолико несрећнији и сложенији јер је почeo да сумња у оправданост и смисленост духовних тековина цивилизације. Драма његових

јунака се одвија у питању да ли морамо безусловно следити наслеђено духовно искуство, и ако га у себи порекнемо, шта је то што преостаје у животу и по себи може да има вредност? Представљајући митске јунаке без њиховог уобичајеног ореола смисла, представљајући их као конкретне реализације, остварене у материји, писац на један ироничан начин разоткрива стварну природу хероја наше свести. Они су једнако несавршени у свом савршенству као и било који конкретан човек у остварењу свог живота. Стога је веома смешно видети великог Одисеја како скупља прљави веш²⁷ или Пенелопу како крије писамце свог љубавника.

Иронично-гротескним приступом традицији и њеним формама које у свести препознајемо као архетипске ситуације, Џојс превасходно жели истаћи метафизички несклад у коме вековима борави човек, суштинску подвојеност његових духовних претензија и ограничности које му поставља материја.

За разлику од Џојса који чак и у рушевинама античког и хришћанског мита препознаје духовну снагу још увек способну да обнови живот његових јунака, Жидов критички став према традицији наговештава буђење разума и наду да ће човек бити у стању да освоји слободу мишљења.

Одељак у којем Прометеј објашњава важност поседовања орла је сцена коју смо изабрали за анализирање гротеске остварене у Жидовом роману.

Једне вечери, у сали Нових Месеца, Титан одлучује да представи широј публици своје најновије откриће. Као прво неопходно је имати свог орла, „и на крају свако од нас има по једног”. Но, тај примарни услов, и кад је испуњен, није довољан. Оно што је изузетно важно и на чему Титан посебно инсистира је неопходност да волимо свог орла, и то „да га волимо тако и толико да он постане леп”.²⁸

Публика је помало разочарана Прометејевим говором и да би је уверио у исправност свог виђења, он одлучује да јој мало више прича о свом животу. Период у којем је живео са Азијом, Титан назива периодом свог несвесног постојања: „Господо, већ сам вам о томе говорио, ја нисам увек имао орла. Пре него сам га стекао, ја сам био леп и несвестан, срећан и потпуно наг а да то нисам знао. Лепа времена! На жубоређим обронцима Кавказа где ме је грлила обнажена и пожудна Ази-

²⁷ Џ. Џојс, *Op. Cit.*, 62: „Он пође за њезиним испруженим прстом и, примивши их за једну ногавицу, дигне с кревета њезине замазане гађице. Не то? Онда сиву подвезицу, спрчену и обмотану око чарапе; наборано излизано стопало.”

²⁸ А. Гид, *Op. Cit.*, 102.

ја.”²⁹ Потом, Прометеј објашњава како је открио человека, како га је заволео и како је та љубав постала за њега трагична. Кајњен, он проводи дуге године у потпуној изолацији, закован на хриди планине и препуштен страшном орлу који му пројдире јетру. И управо због тога новонастало откриће Титану се чини од изузетне важности и то не само за њега већ и за читаво човечанство. Ако већ морамо имати орла који нас изједа, ако је то неминовност у нашем животу, онда бар покушајмо да нађемо неки смисао у околностима неповољним за нас. Јубав према орлу коју можемо да осећамо и да негујемо решава све: она је метафизичко решење не само за Титанов живот већ и за живот человека: „Орао, господо, то је разлог нашег постојања!”³⁰

Збуњена публика постаје још више изненађена у тренутку када Прометеј открива своју последњу тајну: откако му се обзанило ово велико откриће, он више није у стању да воли человека, он воли само орла.³¹

Очигледно је да захваљујући овој сцени присуствујемо рушењу уобичајених представа изражених у митским причама о Прометеју и његовим доброчинствима намењеним човечанству. Посве је необично видети великог Титана да се ставља на страну Зевса тиранина, и не само да брани његову супровост, већ очекује од људи да је поштују и воле.

Инверзијом вредности и реакција, Жид жели да покаже нелогичност нашег понашања у односу на постојеће духовне моделе на којима се већ вековима васпитавамо. Карикирањем основних моралних начела на којима су засновани наша култура и цивилизација, писац ствара гротескну слику античког Титана који проповеда да изнад свега треба слушати неправедног и сировог врховног бога и при томе га волети и бити срећан што га волиш. Путем овакве слике Прометеја Жид жели не само да се насмеје религијском стоицизму на коме почива наше васпитање, већ и да покаже његову потпуну бесмисленост. Осећати љубав и лепоту живота једино кроз оно што нас раздире и уништава (кроз орла-савест), за писца *Лоше окованог Прометеја* представља не само метафизички бесмисао већ и тешку болест од које пати људски дух.

Прометеј који брани и воли орла истовремено је слика заробљеног бунтовника на основу које Жид приказује инерртни аутоматизам којим човек живи наслеђене предрасуде; оно што

²⁹ Ibidem, 87.

³⁰ Ibidem, 82.

³¹ Ibidem, 83: „Не волим человека; волим само оно что га разара. А шта разара человека? Његов орао.”

Титан проповеда није ништа ново, само је доведено до гротескног апсурда: волите оно што вас уништава свим срцем не би ли разорност бола постала још лепша и већа. Анализа Прометејевог говора разоткрива нелогичну гротеску у којој је заробљен живот. Исмејање античког јунака, спасиоца човечанства, у себи има и примесе Жидовог критичког гледања на хришћански мит и његовог спасиоца који путем патње открива и поклања човечанству вечност.

Заменивањем теза у Прометејевом говору постиже се и један педагошки ефекат упућен читаоцима Жидове митолошке бајке, ефекат до којег писац веома држи. Његова идеја је да ослободи человека непотребног баласта преживелих моралних и религиозних уверења. Стога је и посегнуо за изврнутом, дедуктивном анализом уврежених предрасуда, доводећи на тај начин до апсурдности уобичајено читање и доживљавање античког и библијског мита.

Манова ојора и Павићева бурлескна пародија

Поредећи два претходна гротескна приступа традицији са Мановим, могли бисмо рећи да је пародија аутора *Doktora Faustusa* по својој природи ближа Џојсовој пародији него Жидовој. Попут Џојса, Ман такође размишља о нескладу који се дешава између онога што чини свет наших идеја и онога што су њихове конкретне реализације. На крају, тај несклад је, истовремено, не само мисао која опседа хазарског Кагана, већ и једна од централних тема Павићевог *Хазарског речника*.

У склопу Мановог виђења света, раздавање человека и Бога има за последицу стварање једне метафизичке празнице која је омогућила ћаволу да се ту удене и на тај начин утиче на живот људи. Осланјајући се на душе крхких и слабих и претварајући их у своје инструменте, Нечастиви осваја свет у нади да ће њиме и потпуно завладати. За писца модерног Фауста, мит о Фаусту у целости илуструје настали раскид између человека и Бога где човек, отеран и напуштен, у самоћи и празници, пружа руку лажном анђелу спаса да би се потом суновратио у бездан ништавила. Легендарни Фауст, велики мађионичар само је једна у низу трагичних фигура путем којих се понавља духовна структура мита. Фаустовска инкарнација се наставља и Ман је види у лицу филозофа Ничеа, у музичару Адријану Леверкину, у надобудним минхенским студентима који спремно мењају радост живота за вољу за моћ, у идеологији надчовека која заслепљује човечанство.

Једна од многобројних сцена које илуструју опори карактер Манове пародије је сигурно сцена у којој велики музичар позива минхенске пријатеље да послушају његово најновије дело.³² Леверкин је у очима претенциозних снобова јужно-немачке престонице велики геније који, повукавши се на село, у миру и изолацији ствара музичка дела надирачне лепоте. Чинjenica да их после толико година позива да га посете, да би им том приликом учинио част и представио своје последње композиторско постигнуће, опија их због осећања сопствене важности и изузетне привилегије која им се указала. Истовремено, велики музичар нема нимало наклоности према својим некадашњим пријатељима; он их презире као медиокритете или људе без икакве вредности. Управо из овог суштинског неспоразума Ман развија свој ирониско-пародичан приступ не само према савременом Фаусту, већ и публици која озарена чека да поздрави ствараоца своје епохе.

А стваралац из времена Другог светског рата сања да уништи не само важност хармоније као посебног постигнућа у историји западноевропске музичке традиције, већ и да уништи и замени својим делом Бетовенову *Оду радости*. Дакле, у Адријановом салону пред љубопитљивом публиком, велики композитор открива своју велику тајну: Леверкин признаје своју везу са Сатаном и објашњава њену важност и нужност за његово стваралаштво.³³ Његов кратки наступ, уместо да послужи за представљање дела *Нарицалке Doktora Faustusa*, претвара се у потресан нервни напад који уметника одводи у лудило.

Две таштине, таштина надобудног уметника и таштина умишљене публике, две воље за освајањем моћи, воља за поседовањем тајне музике, за њеним овладавањем путем магичних музичких квадрата и ригорозне музичке реченице, и воља за друштвеним, социјалним и националним престијем, су биле су се и праснуле, проузрокујући духовно растројство и духовну смрт Леверкина. У дворани у којој је изузетна публика требало да чује изузетно дело разоткрило се наличје и ругобно порекло изузетности засноване на прекорачењу мере и природног склада ствари; болесна амбиција и слепа потреба да се

³² Т. Ман, *Op. Cit.*, 730—731: „И тако, сви ти људи, њих окружло тридесет, као што сам рекао, стоје сад у сељачкој дворани, испуњени очекивањем, упознавају се једни с другима, измеђују понеку реч обојену радозналашћу. ... На пулту отвореног, четвртастог клавира уза зид лежала је расклопљена партитура 'Нарицалке dr Faustusa'.”

³³ Ibidem, 734: „Јер мишљах: ко хоће да се кугла, мора и чуњеве намешати, ћаволу се данас човек на верност мора заклети, јер за велики подухват и дело никога другог не може потребит бити ни имати га, осим Њега.”

светом и стваралаштвом влада скончавају у потпуном менталном расулу аутора.³⁴

У структури фаустовске приче коју евоцира Томас Ман, Леверкиново душевно растројство представља и неку врсту метафизичког одговора које сам мит о Фаусту и легенда о Фаусту постављају. Питање прекорачења, освајања слободе деловања, кројење света према мери људских потреба, тежње за управљањем и самосталним одлучивањем, за откривањем и покоравањем недокучивог, писац разрешава лудилом. Страсни фаустовски вирус, једна од толиких замки којима обилује људски дух, може да нападне у сваком тренутку сваког човека. Оно што се десило Леверкину и Немачкој четрдесетих година XX века је једна од манифестација тог фаустовског лудила. На пољу уметности, Адријанова тежња да расклопи постојећу музичку реченицу засновану на законима хармоније и, према Ману, највишем духовном постигнућу човека, је један од најтежих удараца које је музичко стваралаштво доживело: то је једнако нападу на културу која је по речима писца, једини могући рај који човек може да оствари на земљи. Утолико, сцена о којој смо управо говорили, изражава сву горчину којом Ман пародира фаустовске посртаје у стваралаштву и историји човечанства.

За разлику од Џојсове реалистично-критичке пародије, Жидовог филозофско-иронијског памфлета, Манова гротеска је усмерена на осветљавање мрачних и трагичних тонова људске психе. По своме општем тону, понекад чак нихилистичком, Павићева пародија је ближа Мановој него Џојсовој и Жидовој пародији. У неком смислу, аутор *Хазарског речника* прави корак даље и у свом роману прихвата логику демонских сила као енергију која је у самој структури света и која њиме управља.

Павићеви јунаци су у непрестаној потрази за суштином и истином о постојању; но, чињеница да је свет зачаран демонским силама, онемогућава их да се пробију и открију тајну живота. У том смислу *Хазарски речник* одражава истинско стање ствари: човек проводи свој век у лавиринту речи и појава чија имена и смисао не разуме. У једном таквом метафизичком нереду у којем је истина недоступна, у свету који је тек играчка у рукама Сатане, сва знања којима људи могу да располажу су потпуно ефемерна и непоуздана.

У духу гносеолошке двојности се заснива и природа Павићеве гротеске: с једне стране идеја књиге и уз то магичног речника који има сва објашњења, што је истовремено и централна идеја на којој се заснива хришћанска цивилизација —

³⁴ Видети: Ibidem, 726—743.

вредност и важност писане речи — и с друге стране, суштинска ограниченост људског духа да им се приближи будући да је човек заробљеник свог несвесног, тј. заробљеник слика које свест потпуно природно производи и живи у сновима.

Да бисмо показали игру коју Павић прави са појмовима који у хришћанској традицији имају одавно утврђене вредности, одабрали смо сцену где византијски цар Теофил прима хазарску делегацију. Том приликом, међу Кагановим одабраним представницима, налазио се и један изасланик чија је кожа у потпуности истетовирана и то не само историјским подацима везаним за хазарско царство, већ и топографским картама царства. Видети људско тело које представља књигу која хода или људску кожу употребљену као хартију за писање је изненађујуће и у потпуној супротности у односу на хришћанску традицију завештања писаном речи. Но, у кршењу уобичајених представа, Павић иде много даље. Он продубљује своју гротеску износећи нам чињеницу да византијски император није био у прилици да прочита историју хазарског народа у целости јер је истетовирани човек задужен за њено памћење преношење и ширење био кажњен и том приликом му је одсечен један део тела, управо онај на коме су биле забележене чувена прва и друга хазарска година.³⁵

Епизода о покретној књизи, веома оригиналној хазарској иновацији, изазива једну врсту бурлескног смеха којим писац пародира важност и досег писаних трагова на којима се хришћанска цивилизација вековима изграђује и заснива. Идеја да су писани трагови инкарнирана прошлост, отета забораву и непходна за приближавање суштини постојања (при том се мисли на свете библијске списе), представљена у лицу истетовираног гласника, претвара се у пародију где се исмевају не само дометност наших завештаних знања (гласник је препеша-чио тек два царства и са његовом смрћу бришу се писани трагови остављени за будућност), већ и њихова целовитост. Део тела на коме је извршено кажњавање гласника и захваљујући коме је заувек изгубљен почетак историје Хазара подсећа на све њему сличне инквизицијске поступке којима је знање о

³⁵ М. Павић, *Op. Cit.*, 85 и 86: „Византијском цару Теофилу било је, према том извору, упућено посланство из Хазарије и један од посланика имао је на телу тетовирану хазарску историју и топографију обележену на хазарском језику, али хебрејским писменима. ... На 'Великом Пергаменту' године су биле рачунате према хазарским великим годинама које су у обзир узимале само време ратова, па су се морале прерачунавати у мале грчке године. Почетак пергамента је изгубљен и то зато што је посланику био приликом неког кажњавања одрубљен део тела на којем су биле исписане прва и и друга велика хазарска година.“

историји човека брисано и уништавано. Оно што когнитивна свест сматра Историјом, извори на којима она заснива своја знања, у Павићевој бурлесци се претвара у чисту импровизацију, непредвидиви след хотимичних и нехотимичних дела-вања.

Лавиринт вишезначаја се још више усложњава чињеницом да се у хазарском царству служе хазарским језиком али тако што га пишу различитим писмима. Питање је врло јасно: шта се сваки пут губи од онога што се хтело рећи на хазарском језику кад се напише хебрејским, арапским или грчким слови-ма? Веродостојност мисли и мишљеног се губи у контексту знакова који их не представљају до краја, у контексту писаних симбола који осим што бележе мишљено, бележе и сва поједи-начна ограничења кориштених писама. Транскрипција живог, усменог језика у туђе језичке знакове проузрокује несумњиво губљење знања и смисла. Стога бележење хазарске историје арапским, грчким и хебрејским алфабетом је својеврсно удаља-вање и препричавање истине. И овде долазимо до друге важне тачке на којој се заснива Павићева идеја о ограничености људ-ских знања.

Фрагментарност извора, непрецизност различитих писама којима се белезила историја Хазара учинили су да судбина овог народа постане неспознатљива и тајновита. Она предста-вља својеврсну метафору којом писац жели изрећи свој став не само о вредности и дometу наших знања у која он дубоко сум-ња, већ и положај човека који од памћења нема ништа друго до слику у свести: све остало је удаљавање од примарног дога-ђаја и доживљаја, њихова нетачна, нестварна и неухватљива репродукција. Дакле, свака историјска реконструкција је једна-ка произвољној импровизацији. Павићев гласник је сликовита карикатура којом писац жели да се наслеђе људској намери да сазна нешто поузданije о својој прошлости и историји. Толи-ко слављена моћ разума овде је доведена до свог потпуног по-раза. Ограничено спознаје није само израз човековог немара или његове незаинтересованости. Према Павићу, реч је о ме-тафизичкој ограничености, о урођеној неспособности да човек изађе из сликовитости, да продре у значења која се крију иза слика (одраза стварности) које производи његова свест. Визу-елни аспект којим се свет даје и приказује човеку је истовреме-но и његова судбина: она му ограничава не само спознају већ и квалитет живота. Стога када јунаци *Хазарској речници* тума-рају по сопственим сновима и сновима других у потрази за су-штином и тајном постојања, они су слободни као људи у свом свету, слободни, и истовремено ограничени природом њихове спознаје која је део ћавољег снивања. Сликовитост света је тек

први одраз суштине који је у рукама нечаствивих сила и чији је први заробљеник човек. Отуда се у Павићевом роману напор којим се жели унети ред у живот путем разума претвара у пародичну бурлеску.

Естетика пародије у савременој Јоелшици

Ликом Леверкина Томас Ман остварује истовремено и лик савременог уметника. Откриће и иновација, два неизоставна постулата модерне уметности, део су и Адријановог уметничког creda. Уз све то, клица побуне, критичко и пародично мишљење у односу на већ створено, потресају дух Леверкина чи-нећи га симболом модерног уметника.

Према Томасу Ману, једна од основних потреба модерне уметности је да се ослободи утицаја традиције, да пресече сваку везу са прошлешћу и устављеним, провереним вредностима. Како то постићи, ако не изоштреним критичким погледом или још боље пародијом која ће све ставити у питање! И управо, Леверкин се ослобађа гвоздених окова традиције пародирајући музичка дела својих претходника³⁶ и то посебно Бетовена и његове *IX симфоније*.

Шта је резултат Адријанових иновација, то је други део питања на који Томас Ман такође даје одговор. Лични и уметнички пораз који доживљава главни лик у роману *Doktor Faustus*, на сликовит начин, износи Манов став о вредности и постигнућима модерне уметности. Критичко-пародични дух, идеја сталних и нових открића, за писца не представљају ништа друго до страсну освету модерног доба у односу на традицију; у том осветничком чину Ман види и велику опасност не само за уметност већ и за читаву јудео-хришћанску културу и цивилизацију. Ако поћемо од Манове поставке да је култура једино поље на коме човек изражава своју духовност и суштинску добруту, поље на коме се назире смисао нашег земаљског трајања, онда сумња у њену вредност и смисленост изречена постулатима модерне уметности, одражава почетак болести духа чија је жртва и сам Леверкин.

Но вратимо се нашем почетном питању: чиме пародија даје допринос савременој уметности? У том смислу, сложили

³⁶ Т. Ман, *Op. cit.*, 75: „Иста ствар је била с речју 'инспирација' коју је у његовом (Леверкиновом) друштву свакако ваљало избегавати и, ако је икако могуће, заменити речју 'домишљање'. Он је мрзео ону прву реч и подсмевао јој се — и ја не могу а да не подигнем руку с упијача што лежи пред мојим рукописом, како бих њоме покрио очи, сетивши се те мржње и тог подсмеха.”

бисмо се са Мановим виђењем: пародија доприноси ослобађању од традиције. Уз то, било би вредно додати да она изнад свега ослобађа уметника од притиска који традиција као колективно искуство врши на њега. На тај начин, пародија се показује као начин ослобађања од тежине којом култура и цивилизација притискују не само појединца већ читаво друштво.

С друге стране, једна од карактеристика модерног доба је и тежња ка индивидуализацији постојања. Сваки појединац је свет за себе и има пуно право на своју посебност. Џојсов *Уликс* управо изражава ту поставку: традиција, прошлост, Историја и те како су присутни у свакодневном животу његових јунака, али не као униформна колективна знања; они постоје једино као изломљене и, снагом унутрашњих живота сваког од протагониста, пресложене честице њихових свести.

Стога, захваљујући Џојсовом роману, модерна књижевност осваја једно посве ново место дешавања: свест, која постаје један својеврstan, јединствен свет. Џојсови ликови показују у којој мери се традиција као колективно искуство прилагођава у свакој појединачној свести, мењајући свој изглед, свој начин представљања, своја значења. На тај начин главни протагонисти Моли, Блум и Стивен представљају оригинална и различита ментална уобличења једне исте традиције и културе којима сви троје припадају. Оно по чему се они разликују у односу на своје античке претече је свакако одсуство униформности проузроковане колективним наслеђем. И управо пародирајући ту колективну једнообразност, Џојс ослобађа своје јунаке који постају јединствене и непоновљиве јединке у којима се колективно искуство, изражено у традицији и култури, остварује у контексту њихових појединачних приroda и карактера.

Сличан поступак ослобађања појединца путем пародирања културних облика налазимо и у Жидовом *Лоше окованом Прометеју*. Још експлицитнији него Џојс, Жид, захваљујући пародичном смеху, продубљује своју критичку анализу уврежених предрасуда које заробљавају људски дух. Не само да њоме жели отклонити сенку коју баца традиција на дух сваке јединке, већ пародијом писац жели указати на сву нелогичност тавог стања ствари: сваки човек је непоновљива целина за себе и има пуно право да брани своје право на јединственост и оригиналност.

Као другу карактеристику, можемо навести чињеницу да пародија у модерној поетици представља једно својеврсно виђење света: она изражава један посебан и оригиналан поглед на живот. Захваљујући свом критичком гледању на традицију и усташе моралне и естетске вредности, пародија разголићује

и рашчињава свет стварајући услове за настанак нових облика виђења и промишљања стварности. Негирајући важност колективног искуства у процесу спознавања света, модерни уметници освајају толико жељену слободу и прилазе свету као нечим управо насталом, нечим потпуно новом и до тад невиђеном. Такав приступ, ослобођен културног наслеђа и традиције, доприноси настанку својеврсне поетске оригиналности.

Анализирајући пародије Џојса, Мана, Жида и Павића уочили смо да пародија у њиховим делима остварује и трећу функцију која се састоји у одбацивању стварности. Павићев роман у потпуности илуструје такву употребу пародијског жанра. Као прво аутор *Хазарској речници* негира било какву могућност когнитивног сагледавања света. Не само да људска свест није у стању да оствари једну такву духовну операцију, већ она није предодређена да то учини. Према Павићу, свест је уроњена у несвесно, у слику и сан, и они у потпуности управљају њеним начином функционисања. Отуда, идеја стварности у *Хазарском речнику* одговара самој природи човековог доживљавања света: стварност је стварност сна и снивања. А сан, сам по себи, већ је једна врста пародије реалног света. Сликовна перцепција света остварена у несвесном као и логика сна су елементи на којима се заснива Павићева пародија чији је задатак да одбаци уврежено и уобичајено виђење света одређено постулатима когнитивне свести. На тај начин Павић остварује не само ново и оригинално поетско виђење света, већ износи и сумње у заснованост наших усталјених перцепција и знања која можда нису ништа друго до слика-одблесак у нашој свести.

Три кључне тачке које смо навели и које пародија носи сама по себи чине да у модерној поетици пародија буде виђена као један од делотворних естетских кључева. У том смислу, пародија се манифестијује као стање духа које у потпуности осликова модерну епоху. Њен у основи критички тон угрожава самозадовољну арганцију типично за савременог човека; истовремено путем ње се изражава осећање трагичне слободе и метафизичке самоће, осећања толико карактеристичних за сензибилитет модерне епохе: управо осећање празнице, безизлазја, одсуства смисла (елементи који изражавају високу свесност модерног човека), захваљујући пародији прераста у свесни само-смех, у духовну снагу спремну да изведе биће човека из егистенцијалне тескобе.

Све три наведене функције пародије у модерном стваралаштву — пародија као начин ослобађања, пародија као својеврstan поглед на свет и пародија као облик порицања и одбијања реалног света — поседују један заједнички, обједињујући

именитель присутан како на културолошком плану тако и на плану конкретне стварности. У првом случају, наведене функције пародијског приступа су у служби категоричног одбијања сваког наметања уврежених и распострањених колективних представа којима обилује традиционално виђење света. На плану конкретног и реалног, отпор стандардизованој перцепцији стварности се одражава одбијањем реалистичне слике материјалног света. Можемо рећи да се у основи овог општег одбијања налази уврежено модернистичко осећање ствари према којем ни традиција, ни васпитање, а ни конкретни свет немају више никакву посебну важност. Оно што је неизоставно и нужно за сваку појединачну егзистенцију је свакако доживљај, и то доживљај доживљен и одживљен у свести. Јер свест је једина енергија која ствара, изграђује и управља животом, енергија која моделира сваку конкретну слику како културног, духовног света тако и слику материјалне, опипљиве стварности. Будући да је свест слободна и по себи критична, она је dakле, истовремено, револуционарна и оригинална. Отуда пародија постаје начин мишљења који у потпуности одговара очекивањима и захтевима модерне свести, њеној потреби да на слободан и оригиналан начин искаже своје критичко виђење како духовног наслеђа тако и материјалног света.

Пародирајући митове, књижевне жанрове, хероје, остварена књижевна дела, или конкретну стварност, уметник се ослобађа не само клишеа наметнутих традицијом већ и увреженог конвенционалног начина гледања на материјалну појавност света. Ослобођен, он је у прилици да изгради своју оригиналну слику, свој јединствени и изворни доживљај збиље: његово уметничко виђење заснива се на непоновљивости виђења његове свести, која ослобођена посматра културно наслеђе као културолошку чињеницу истовремену са конкретним постојањем уметника. Разумевање света није условљено познавањем историје његове рецепције; оно је извorno, непосредно и директно. На тај начин се остварује неопходна слобода у суштрету појединца и света, слобода која ствара услове за критичко сагледавање, културе, историје, прошлости. У том смислу пародијски приступ као облик критичког промишљања света ослобађа перцепцију и тиме омогућава потпуно нови доживљај како духовног наслеђа тако и непосредне збиље. Уметник је у могућности не само да се издвоји оригиналношћу свог виђења стања ствари већ и да критичким, пародичким начином сагледавања света изнова *отвараје* вредности традиције, културе, цивилизације.

Разматрајући место пародије у естетици савремене књижевности, поставља се питање да ли се модерност сама по се-

би приказања једној карикатуралној визији не само традиције већ и конкретног света? Да ли пародија, у том смислу, задовољава модерни сензибилитет посебно изражен у потреби да се свему смеје, да се изругује и игра са озбиљношћу на којој су се вековима развијале европска култура и цивилизација? Стиче се утисак (и то не само на основу ишчитавања дела писаца наведених у нашој студији) да су наслеђа традиције и васпитања постала и сувише тешка за савременог човека који, уморан и преоптерећен, одлучује да се ослободи не само терета памћења већ и притиска који на њега врше историја, порекло, култура. Одбијајући безусловно прихватање духовних тековина својих предака, модерни човек, кроз смех, покушава да се ослободи традиционалних модела постојања и виђења света: право да буде свој, јединствен и непоновљив постаје једно од нових естетских и етичких постулата у модерној уметности.

С друге стране, поставља се питање ако и напусти све, ако и прекине везе са духовним наслеђем својих предака, шта је то што модерном човеку остаје као упориште неопходно у изградњи његовог сопственог доживљаја света? Одговор је једноставан: једино што му преостаје је смех. И то пародијски смех који, играјући се са озбиљношћу постојања, животу враћа и даје метафизички смисао. Иако у расцепу и празнини која дели традиционални свет од модерног, иако заточеник сопствене свести, модерни човек путем смеха потврђује своје право на слободу, право на своју истину.

Стога можемо рећи да пародија као својеврстан облик мишљења игра важну улогу у савременој уметности: она је један од основних естетских кључева модерности. Како смо се већ могли уверити, у сваком од наведених дела наше студије, уз помоћ пародије, писац изражава своје виђење света. Код Џојса доминира комични тон којим аутор модерног Уликса жели подврžи раскорак између идеалног цивилизацијског модела постојања (не треба заборавити да антички Одисеј инкарнира цивилизацијски модел постојања) који наслеђујемо путем васпитања и његове конкретне материјалне реализације остварене у ликовима Леополда Блума, Стивена и Моли. Џојсови јунаци илуструју сву трагикомичност положаја модерног човека: његову тежњу да својим животом реинкарнира идеалне моделе традиције на којима је васпитаван његов дух, и његову суштинску немогућност изречену у конкретности његовог физичког постојања. Јер само тело издаје и онемогућава остварење духовног идеала; оно поседује сопствену стварност и сопствену логику постојања, оно је издајник и одступник, основна запрека због које троугао Блум—Моли—Стивен није налик античком или хришћанском узору. У том смислу, сликајући за-

мршени живот својих јунака, њихово право да сваки од њих живи своју истину, свој део духовног и конкретног света, Џојс прави и неку врсту карикатуре нашег традиционалног виђења главних духовних модела на којима почива европска цивилизација: мит о Одисеју, мит о Тројству.

За разлику од Џојса, Жид у *Лоше окованом Прометеју* анализира инерцију у којој човеков дух вековима обитава не сумњајући у логичност основних начела традиционалног васпитања. Пародијски приступ у осликовању уврежених представа у односу између човека и врховних сила, омогућио је Жиду да своју филозофску бајку развије у метафору о беспотребном страдању човека који је, у ствари, сâм себе затворио у тамницу сопствених предрасуда. Смрт Дамоклеса, начин на који се он самокажњава, нездрава љубав коју Прометеј гаји према свом мучитељу орлу-савести, управо одсликају понашање које писац подвргава критици. Жидов пародијско-иронични тон израста у бурлескну сотију у којој ослобођени Гитан позива човечанство да окуша сласти са богате трпезе слободе: треба појести свог орла, треба се наслејати свом мучитељу, треба се наругати сопственој глупости трпљења. У том смислу, Жидова филозофска бајка открива у смеху неопходну снагу и виталност које ће извести модерног човека на светлост слободе и самоупознавања.

И док Џојс и Жид у пародији виде покретачку снагу којом се изнова и на посве оригиналан начин поново освајају тековине духовног наслеђа, Томас Ман остаје резервисан у односу на критичко-пародијски елан савременог погледа на свет. Његова сумња је свакако изражена у лицу Адријана Леверкина, композитора с почетка XX века, чије је стварање управо било засновано на критичком ишчитавању већ створених музичких дела. Имамо утисак да је писац *Doktora Faustusa*, стварајући портрет модерног уметника, желео истаћи сву своју сумњу, своје неповерење и страх које у њему изазива модернистичко виђење уметности и стварања. Исмевати се већ створеном, што у великој мери чини његов главни јунак, растакати и рушити основне постулате хармоније (а хармонија је према речима аутора једно од врхунских постигнућа хришћанске цивилизације) за Томаса Мана значи не само рушити темеље хришћанске културе и цивилизације, већ и суновратити човечанство у време дивљаштва, у време када је сваки звук (па чак и крик хорде) представљао примитивни облик музике. У критичко-пародијском духу модерне уметности чији је пуноправни носилац Адријан Леверкин, писац види превасходно велику опасност за културне тековине човечанства. Оригиналност по сваку цену се изједначава са фаустовским претензијама изра-

женим у легенди. Стога није без разлога што се нова инкарнација великог мађионичара остварила у лицу композитора и уметника. Фаустовска воља за доминирањем, за освајањем неосвојивог — тајне уметничког стварања, тајне музике — овога пута се манифестије на пољу духовног стварања. Леверкин је оболели Фауст и његово ментално растројство је, истовремено, Манов одговор на тежње и очекивања модерног человека. Сигуран у себе и у своју снагу, толико да му ни Бог више није неопходан, истовремено суштински слаб и усамљен, модерни Фауст ће потражити помоћ на истом месту и код истог господара где и његов легендарни двојник. Но, овога пута, његова неутажива радозналост пред неспознатљивим неће се зауставити у жељи за откривањем тајне живота, већ у вољи за растањем, за уништењем створеног како би се на основу разбијене целине открио механизам њеног функционисања.

Ако упоредимо Павићево виђење пародије са виђењима претходна три аутора, уочићемо неку врсту додатне оригиналности. И код Џојса, и код Жида, и код Мана пародијски приступ је у контексту њиховог критичког погледа на свет, културу и традицију. Пародија представља начин промишљања стварности, она је облик мишљења којим когнитивна свест изражава своју сумњу у односу на њене устаљене поставке о животу и свету. У том смислу су Жид, Џојс и Ман, иако критички расположени према увреженим духовним постулатима и схватањима, у сталном дијалогу са традицијом и културом којима припадају. Свет когнитивне свести, заснован на Аристотеловим и Кантовим категоријама, није доведен у питање. У његову логичност и оправданост се сумња, његова ефикасност и истинитост се проверава. Но ни у ком случају нема речи о укидању когнитивне перцепције света.

Што, наравно, није случај са Павићевим поетиком.

У ствари, за *Хазарски речник* можемо рећи да је замишљен као једна бурлескна пародија нашег увреженог и конвенционалног погледа на свет. У својој поетској структури, у самом начину промишљања живота и постојања, Павићев роман је негација свих тековина које је когнитивна свест постигла у напору сагледавања и дефинисања стварности и њених односа. Живот је сан, живот је слика. У начину његовог постојања нема каузалитета формалне логике. На делу је логика несвесног, логика сликовности која је истовремено врховни покретач збијања у *Хазарском речнику*. У метафизичком смислу, слика-сан одређује и природу и границе човекове спознаје. Нема ничега изван слике која трепери на екрану свести и ирационалних сила несвесног које попут невидљивих честица преносе поруке и искуства у времену. Стога све метаморфозе које пролазе Пави-

ћеви ликови представљају осликовљавање човековог проласка кроз свет, проласка који научници покушавају довести у логички след чињеница: Историју. Такво метафизичко и поетско виђење света изражено је у оквиру историјске енигме Хазара; упркос бројним писаним изворима, о судбини хазарског царства се мало шта зна. Попут њихових несталих градова који лебде изнад река, историја Хазара лебди у забележеним сећањима учесника хазарске полемике на Кагановом двору. То сећање се мења и трансформише у складу са временом које пролази.*

* Одломак из студије *Поетика мишта у савременој књижевности*.