

Игор Перишић  
Београд

## ЈЕДНО ВИЂЕЊЕ ОДНОСА ПАСТИША И ПАРОДИЈЕ

О томе да ли је у постмодернистичкој књижевности доминантна логика пастиша или пародије постоје расправе међу најпознатијим писцима и теоретичарима.

У *Књижевности исцрпљења*, „манифесту” постмодернистичке књижевности, Џон Барт се залаже за схватање књижевности које почива на опонашању, али не на подражавању стварности већ на опонашању других књижевних дела. Све би се то могло назвати и пастиширањем претходне књижевности. За себе изјављује да пише романе који опонашају жанр романа, те да је он сам аутор који опонаша улогу аутора. „Књижевност је већ одавно направљена”<sup>1</sup>, узвикује Барт, што доводи до закључка да је још једино могуће пастиширати постојеће књижевне обрасце.

А пастиширање у себи не садржи критичку оштрицу, сматра Фредерик Џејмсон. По њему, пародијски потенцијал књижевности је исцрпен, пародија је одживела своје, а на њено место долази „чудна нова ствар” – пастиш.

„Попут пародије, и пастиш је имитација посебне маске, говора, у мртвом језику; али, он је неутралан поступак такве мимикрије, без иједног од оностраних мотива пародије, одсечен од сатиричког импулса, лишен смеха и икаквог уверења да упоредо са абнормалним говором који сте тренутно посудили и даље егзистира нека здрава лингвистичка нормалност.”<sup>2</sup>

Све је то последица нестанка индивидуалности и оригиналности и, на формалном плану, схватања немогућности проналажења личног стила. Пастиш је, за Џејмсона, празна пародија, „кип слепих очију”.

1 John Bart, „Književnost iscrpljenja”, *Književna smotra*, Zagreb, 1980, br. 38/39, prevela Nada Šoljan, 102.

2 Frederic Jameson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd, KIZ „Art press”, 1995, preveli S. Ašanin i B. Dvornik, 31.

Тери Иглтон се слаже са Хејмсоновим закључком да је модалитет постмодерне културе пастиш, али ипак додаје да извесна мера пародије и даље постоји. Пародија се, пре свега, односи на уметност која хоће да буде ангажована, тј. да утиче на свет стварности у којем настаје. Постмодернизам, по Иглтону, пародира револуционарну уметност авангарде XX века. „Изгледа као да је постмодерна, између осталог, морбидна шала на рачун тог револуционарног духа авангарде”.<sup>3</sup>

Са Џејмсоновим и Иглтоновим ставовима одлучно полемише Линда Хачион говорећи да је преовладавајуће обележје постмодернизма пародија, а не пастиш. Поред начелних разлога, такве расправе су умногоме зависне од полазне теоријске или идеолошке поставке. (Као што и сам Џејмсон тврди: свака позиција у односу на постмодернизам, било апологија, било жигосање, јесте „нужно, имплицитно или експлицитно, политички став према природи данашњег мултинационалног капитализма”.<sup>4</sup>) Поједностављено речено, у одбрани постмодернизма Линда Хачион мора пронаћи да је он пародичан па самим тим и критичан. Док Џејмсон, критикујући га са левичарских позиција, говори да он само пастишира избегавајући критичку оштрицу. И поред полемичког контекста, ставови Хачионове су мање борбени и продубљенији су од можда поједностављујућих закључака оних који хоће да осуде постмодернизам. Она, наиме, тврди да Џејмсон погрешно схвата пародију као исмевајућу имитацију. Пародија је понављање одређеног модуса које у себи увек садржи критичку дистанцу. Таква дистанца омогућује „иронијско указивање на разлику у самом средишту сличности”.<sup>5</sup> У преиспитивању прошлости и прошлих уметничких образаца – што постмодернистичка уметност све време чини – не постоји ништа што је насумично, ништа што је без неког принципа, што би се могло окарактерисати као механизам пастиша.

Овакво схватање пародије код Хачионове приближава се ономе што се обично назива пастишем, показујући колико је тешко направити оштру границу између та два феномена. Из њених закључака произилази да је доминанта постмодерне културе пародија, а да је пастиш њена подврста. „У извесном смислу пародија је савршен постмодерни облик, пошто она на парадоксалан начин и укључује

3 Terry Eagleton, „Kapitalizam, moderna i postmoderna”, *Marksizam u svetlu*, Beograd, 1986, br. 10/11, prevela Vesna Tomović, 91.

4 F. Jameson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, 12.

5 Linda Načion, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, Svetovi, 1996, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, 55.

у себе и изазива оно што пародира”.<sup>6</sup> Ако се нешто укључује у себе а да остане непромењено то је онда механизам пастиша, а када је, и без икаквих формалних назнака, значење тога пародијско онда се може рећи да се у сваком формалном поступку пастиширања крије барем нека врста пародије.

Ова два феномена често су помешана, на истом месту се може говорити и о једном и о другом. Пастиш није неутралан као што ни пародија није увек исмевајућа. Пародија је у постмодернистичкој књижевности најпре друго име за интертекстуалност. Жанр може бити пастиширан а да значење таквог поступка буде пародијско. Другим речима, и када се жанр или стил пастиширају та чињеница, када се разматра у контексту целокупног дела, никада не може бити неутрална. Ако пастиш не би имао барем некакав пародијски потенцијал сасвим оправдано би се поставило питање смислености његове употребе. Када је значење пастиша на први поглед неутрално, и таква неутралност може се протумачити пародијски као одустајање од критике, што је опет само један став. А сваки став је, и ако привидно себе хоће да поништи, критика.

Да у роману, па и постмодернистичком роману, има и пастиша и пародије, и да су они често преплетени, може се показати позивајући се на схватања Михаила Бахтина. Велики руски теоретичар књижевности је много пре постмодернистичке расправе о овом проблему закључио да је улога пародије у историји европског романа веома велика. Најважнији представници жанра (као што су романи Сервантеса, Гримелсхаузена, Раблеа, Лесажа...) настали су кроз процес пародијског разарања претходних романа. То се пре свега односи на претходно формиране романескне жанрове које роман увек пародира тако што „разобличава условност њихових форми и језика, једне жанрове истискује а друге, преосмишљавајући их и поновно акцентујући, уводи у своју унутрашњу конструкцију”.<sup>7</sup>

Са друге стране, роман, осим што пародира претходне, има способност да у себе ,прими’ и разне друге жанрове а да они не буду промењени, већ да у новом романескном свету задрже своју самосталност. Бахтин ту појаву назива уметнутим жанровима:

„Роман дозвољава да се у његов састав укључе различити жанрови, како уметнички (уметнуте новеле, лирски комади, поеме, драмске сцене и сл.), тако и вануметнички (о свакодневици, реторички, научни, верски и сл.). У начелу, у конструкцију романа

6 Исто, 29.

7 Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, preveo Aleksandar Badnjarević, 437.

може бити укључен сваки жанр, и стварно је веома тешко наћи жанр који некад неко није укључио у роман. Жанрови уведени у роман обично у њему сачувају своју конструктивну чврстину и самосталност и своју језичку и стилску оригиналност.”<sup>8</sup>

Укључењем другог жанра у роман он не мора бити пародиран, већ може задржати сва своја обележја. А када писац пише у обрасцу жанра а да га не мења, он га пастишира. Чак и када би се пронашли елементи пародије жанра, опет би све могло бити схваћено као појава која остаје у оквиру датог жанра, па онда и названо пастишем.

И код Драгана Стојановића – који, опсежно анализирајући феномен ироније, у таквом контексту објашњава и феномен пародије – налазе се ставови који иду у прилог тези да је пастиш увек подврста пародије. Наиме, Стојановић експлицитно не говори о пастишу, али ако бисмо његово разлагање феномена пародије на 1) пародирање као акцију и 2) производ тог чина који ствара нову смисаону целину<sup>9</sup>, терминолошки пребацили у нови регистар, онда би се пародија у првом смислу могла означити као пастиш, нарочито зато што је у том случају пародија схваћена као „игра понављања садржаја неке културе”<sup>10</sup>. Ова синтагма, игра понављања, може се сматрати и једном дефиницијом пастиша. Стојановић мало ниже, и даље не употребљавајући термин пастиш, говори о посебном случају пародије када, у конфигурисању нове целине, не долази до измена семантичког материјала.<sup>11</sup> При томе анализира једну песму Станислава Винавера у којој је минималним или скоро никаквим изменама (пастиш) песме *О зашто* Вељка Петровића дошло до њене пародије. То показује да је просто немогуће стварањем једне нове књижевне целине по неком претексту – чак и када је текст у потпуности исти као ‚оригинал’ (у примеру који Стојановић наводи ипак долази до малих измена) – избећи замку нове контекстуалности, односно притиска другачијег контекста на разумевање новоформираног текста. Смисао никада не може бити дословно исти као у претексту, а ту онда већ имамо посла са феноменима ироније и пародије.

Као што показују Бахтин и Стојановић, а што, у ствари, говори и Линда Хачион, само што експлицитно не формулише своје ставове, пастиш и пародија се често налазе у истом. Или, јасније речено,

8 Исто, 81.

9 Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, 196.

10 Исто.

11 Исто, 207.

пастиш је специфичан случај пародије. Пародија се увек изводи контекстуално, док на нивоу стила и даље може бити говора о чистом пастишу, односно компилацији различитих стилова. Пастиш тако има уже и шире значење: на првом месту, он је техника компилације или стилска вежба, а на другом, кад се поступак постави у контекст целокупног дела, он је подврста пародије. На исти начин се, онда, може говорити и о две врсте пародије: чиста пародија и пародија путем пастиша. Све то је последица општег закључка да је значењски потенцијал формалног поступка неутралног пастиширања увек пародијски.

\* \* \*

На примерима из *Гробнице за Бориса Давидовича* Данила Киша и *Фаме о бициклистима* Светислава Басаре показале се како у делима егзистирају и две врсте пародије и две врсте пастиша, да би се, на основу запажања интертекстуалних веза ове две књиге, видело да та интертекстуалност, и када се формално формира у кључу пастиша, увек у себи садржи пародијски потенцијал.

Чиста пародија одређеног жанровског модела местимично се појављује у *Гробници за Бориса Давидовича*. Реч је о жанру психолошког романа или психолошке приповетке. Како је у Кишовом делу примењена техника приређивања докумената, самим тим простор за психолошко ‚понирање‘ у свест ликова је ограничен. Приповедач се, у појединим причама, често ‚вајка‘ како је због недостатка података немогуће поуздано реконструисати причу и мотивисати неки поступак јунака којим се она наставља. Пошто је оваква техника, наравно, и само, ‚свестан‘ ауторски избор, психолошка мотивисаност лика, управо одабиром технике приповедања, ставља се у заграде. Поред тога, психолошка мотивисаност се и пародира. У причи „Механички лавови“, пре него крене у извршење задатка, Чељустников сања један сан, чија садржина овде није битна; од интереса је начин на који приповедач тај сан уводи у сужејни ток приче: „Чељустников је сањао (ако му је веровати)...”<sup>12</sup> У овој парентези налази се трострука пародија. Пародира се, на првом месту, ‚поузданост‘ јунака о којем се приповеда јер му се не може веровати на реч. Таква пародија је подигнута на квадрат тиме што је информација која се јавља као непоуздана смештена у сан. Дакле, и када сања Чељуст-

12 Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича. Седам поглавља једне заједничке повести*, Београд, Књига-комерц, 1998, 48. (Прво издање: Загреб/Београд, Либер/БИГЗ, 1976.)

никову се не може веровати.<sup>13</sup> Када се, затим, овај исказ повеже с тим да приповедач у овом случају никако није свезнајући, већ се декларише као приповедач са суженом компетенцијом, компетенцијом која је ограничена документима које истражује, „ако му је веровати” постаје сасвим апсурдно. Приповедач свакако, у границама одабране приповедне технике, не може знати шта је радио његов јунак у периодима где нема историјских извора, а поготово не може знати шта је његов јунак сањао. Овим „ако му је веровати”, приповедач, на први поглед, преноси нешто што постоји као документ. Међутим, историјски извори на које се ослања су усмене Чељустниковљеве приче које су посредоване разним писаним документима, те су на основу тога недовољно веродостојне. И не само то. Метафикционално прочитано, пошто је у питању фиктивни лик – и да је историјски заснован, ствар се не би променила, јер писац увек ствара лик и кад полази од историјског извора, те је тако сваки лик: фиктиван лик (рецимо и Толстојеви Наполеон и Кутузов из *Рата и мира* су фиктивни упркос томе што су историјски постојали)<sup>14</sup>, а приповедач каже да не може да му верује, из тога произилази да је приповедач неспособан да „прочита” психолошку мотивисаност лика којег је сам створио. Пародија „психологизма” у књижевности тако постаје очигледна.

У истој Кишовој причи – „Механичким лавовима” – приповедач се пита да ли је оно што је испричано фикција или есеј:

„Можда је било паметније да сам се определио за неки други облик саопштавања, есеј или студију, где бих сва ова документа могао да употребим на уобичајени начин.”<sup>15</sup>

Јован Делић пише како су код Киша, не само у овом делу, честа жанровска колебања између есејистичке и наративне прозе, што указује на жанровску хибридноћ његових прича које би се у том смислу могле жанровски окарактерисати као „полуновеле-полуесеји”.<sup>16</sup> Све то значи да у *Гробници* има и пастиширања жанра. Жанр есеја је пастиширан ако прича пређе, а то је у Кишовој збирци чест случај, из наративног представљања догађаја у есејистички екскурс

13 Уп: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша. Ка поетници Кишове прозе II*, Београд, БИГЗ, 1997, 344.

14 Увођењем историјских личности у фикцију оне подлежу законима књижевности која је засебно онтолошко подручје и има своју логику. „Толстојев Наполеон није ништа мање фикционалан од Пјера Безухова”. Лубомир Долежел, „Мимезис и могући светови”, *Реч*, Београд, 1997, бр. 30, превела Брана Миладинов, 76.

15 Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, 47.

16 Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, 449.

а да у томе нема пародијске интенције (иако нема интенције, некаквог пародијског резултата свакако ће бити), већ је у питању само промена приповедачке технике.

Чисто пастиширање драме постоји у „Крмачи” која прождире свој окот. У њој долази до жанровског колебања које није аутопoетичко објашњење жанра у целости, већ представља жанровско позиционирање конкретне приче. Карактеристично је да се већ у њеној првој реченици поставља питање жанра:

„Први чин трагедије или комедије (у сколастичком значењу те речи), чија је средишња личност извесни Гоулд Верскојлс, започиње као свака земна трагедија: рођењем.”<sup>17</sup>

Пошто не може да се одлучи између трагедије и комедије, приповедач, у трећој реченици, закључује да је, у сваком случају, у питању драма: „Први чин ове драме започиње, дакле, у Ирској...”<sup>18</sup> Одређивање сопственог текста као драме има и своје нежанровско значење: указује се на велику фреквентност догађаја и драмску напетост збивања. Али, све то се постиже и ослањањем на репертоар поступака драмске књижевности.

Као неиронизована употреба драмских средстава појављује се коришћење паузе у приповедању. Оне су и обележене као у драми: уместо експликативног приповедања, у загради се то време празног хода директно именује као „пауза”.<sup>19</sup> У таквим моментима долази до застоја и у времену приче и у времену фабуле. Наратолошки усмерени теоретичари, проучавајући ритам приповедања, развили су типологију врста приповедања на основу подударана, односно неподударана, времена приче<sup>20</sup> и времена фабуле.<sup>21</sup> На основу тога, пауза настаје када време фабуле стоји, а време приче је неограничено, тј. може се рећи да пауза, у ствари, настаје када дође до дигресије у приповедању. Оваква пауза која се налази у *Гробници*, дакле, не може се подвести под категорију паузе у смислу у којем се она појављује у наративним текстовима. Време приче и време фабуле

17 Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, 33.

18 Исто, 33.

19 Исто, 26. и 49.

20 „Прича” је синоним за оно што су руски формалисти називали сижеом. У истом значењу понекад се, нарочито код Ролана Барта, употребљава термин дискурс.

21 Мике Бал, на основу тога, разликује елипсу, сажето приповедање, сцену, успорено приповедање и паузу. (Види: Мике Бал, *Наратологија. Теорија приче и приповедања*, Београд, Народна књига, 2000, превела Растислава Мирковић.) Цветан Тодоров има 4 члана у свом систему ритма приповедања: паузу, елипсу, сцену и резиме. (Види: Цветан Тодоров, *Поетика*, Београд, Филип Вишњић, 1986, превео Бранко Јелић.)

стоје – наратолошка теорија не предвиђа такав случај – савршено се поклапајући у ,белој’ празнини приповедања. Стилско средство драмског књижевног рода употребљено је, дакле, у прози, преносећи и ефекат који производи: ефекат идентичан оном који се обично подразумева када се говори о Чеховљевим ,речитим’ паузама.

За разлику од *Гробнице за Бориса Давидовича*, у којој се чисти пастиш појављује само местимично, у Басариној *Фами о бициклистима* преовладава формална логика пастиша приликом коришћења различитих жанровских модела. У исповест краља Карла Ружног унет је и спис Књига Јавана сина Нахоровог, у којем се успешно преноси библијски стил којим би требало да буде написана једна таква књига. Детективска прича, у стилу Артура Конана Дојла, такође се налази у овом роману. Поред тога, у *Фами* се могу пронаћи и други жанровски модели у којима је пастиширана техника приповедања која припада дотичним жанровима: психоаналитичка студија чији је ,аутор’ Зигмунд Фројд – *Случај Ернеста М.*; преписка између госпође Мајер и Фројда која припада жанру епистоларног романа; *Фама о бициклистима* ,аутора’ Јургиса Балтрушаитиса је научна студија; ту су и новинске анализе, чланци и реплике у одељцима *Анализа идеолошке оријентације Часописа „Видици”* и листа „Студент” и *Историја једне лажи*; у оваквом роману има места и за сабрана дела фиктивног јунака – Јозефа Ковалског – која су подељена на песме и прозу, уз његову биографију; поред тога у роману има и: исповести, ходочашћа (жанр који започиње Чосеровим Кентерберјским причама), прогласа, говора, фантастичких дневника, есеја, путописа. Уз све то се користи и невербална грађа: скице, пројекти, цртежи, фотографије, делови географске карте, или факсимили вербалне грађе: штампаног текста и рукописа. Разни жанровски модели, а нарочито механизми популарне, тривијалне књижевности, овде су ревитализовани, не да би били пародирани, већ да би у својеврсном литерарном аксиолошком релативизму постали равноправан књижевни поступак.

Аутопоетички сигнал који усмерава текст ка чистом пастишу налази се у томе што аутор *Фаме* делове у којима доноси образац једног жанра насловљава именима парадигматичним за тај жанр. Детективска прича о Шерлоку Холмсу, потписана је оригиналним аутором овог лика. Психоанализу у роману спроводи Зигмунд Фројд, а не неки приповедач који се пародијски поставља према таквом поступку. У другом делу *Фаме* – роману *На Граловом трагу* – имамо и фрагмент чији је ,аутор’ Умберто Еко који тако постаје



персонификована ознака постмодернистичке књижевности, књижевности којој припада и наведени роман.

Спис чији је ‚аутор‘ Карло Ружни названа је „Повест о мом краљевству”, а у загради стоји апокриф. У наслову и поднаслову садржана је основна обликотворна опозиција *Фаме*. „Повест” овде није схваћена у смислу жанровске ознаке већ као синоним за историју. И један други фрагмент, у којем мајордом Гросман доноси историју појаве бицикла, назван је повест. Дакле, успостављена је опозиција историја – апокриф. Међутим, иако овакво супротстављање носи у себи пародијски потенцијал, он се у тексту не реализује. Како је у целом роману спроведена логика апокрифног приказа историје, пародијска оштрица таквог поступка се, на микроплану, губи. Свеопштом релативизацијом делатна димензија, или интендирана ангажованост, раствара се у хуморном изједначавању светова који се могу схватити као привидно супротстављени.

У „Предговору приређивача”, *Фама о бициклистима* је аутопоетички обележена као зборник и „обимни алманах”.<sup>22</sup> Таквим одређењем које је недидејетичко – право приповедања, ако би се дословно пратиле аутопоетичке ознаке у њему, у овом роману и нема – текст се позиционира као афикционалан, тј. мимикријска интенција приређивача је постављање текста у контекст нечега што би се имало пре посматрати као научна студија а не као роман. Такав роман – пошто је, ипак, у питању роман, како и гласи аутопоетички поднаслов *Фаме* у којем нема мистификаторске интенције – мора имати и апаратуру којом се опрема научна студија. Он дакле има *Appendix*, где се налази и додатни материјал који накнадно осветљава неке аспекте хињеног проучавања главног дела ове студије. Као *Index*, који је такође део апарата научне студије, у *Фами* фигурира „Тајни списак чланова Еванђеоских бициклиста група Југоисток”. Да би образац једног жанра био доследно спроведен, научна студија на крају мора имати и „Садржај”. Ово се на први поглед не препознаје као део наративне целине *Фаме о бициклистима*. Међутим, постављање садржаја на крај романа није уобичајени књижевни поступак. Уобичајен је када је део издавачке опреме књиге, што овде није случај јер је у питању равноправни фрагмент који садржи и накнадне мистификације које се не налазе у тексту романа. Тако су неке фрагменте који су унети у роман наводно превели, рецимо, Давид Албахари и Дринка Гојковић.

22 Светислав Басара, *Фама о бициклистима*. Роман, Београд, Дерета, 1996, 8. (Прво издање: Београд/Загреб, Просвета/Глобус, 1988).

Још једно жанровско самоодређење *Фаме*, налази се у њеном наставку – роману *На граловом трагу* који се може сматрати њеним интегралним делом. У фрагменту „Посета госпође Гловацки” открива се двоструко жанровско преламање исприповеданог текста. Прво је постављање самог одломка у жанровски контекст, а затим, друго, жанровско одређење целог текста романа *На Граловом трагу*, што имплицира и одређење *Фаме о бициклистима*. Ево, како приповедач, метапрозним указивањем, уводи госпођу Гловацки у наративни свет дела:

„Има ли бизарнијег сижеа од непознате жене која се појављује на вратима, а ипак на мојим се вратима појавила дама средњих година и упитала да ли ту станујем.”<sup>23</sup>

Следи убацивање у жанровски контекст:

„Очито под утицајем претераног гледања америчких мелодрама из педесетих година овог века, села је на ивицу кревета не скидајући капут и не испуштајући торбицу из руке. Онда се поправила. Схвативши да ће **села је на ивицу кревета** изазвати одређене асоцијације код читаоца, устаде и премести се у фотељу у коју сам ја хтео да седнем, па сам остао да стојим. Онда је, по свим правилима жанра, запалила дугачку ментол цигарету...”<sup>24</sup>

Овакво експлицитно указивање на одређени жанр овде је, за разлику од претходних примера из *Фаме*, у чисто пародијској функцији. Управо експлицитношћу се постиже ефекат пародије. Када је реч о пастишу експлицитно жанровско самоодређење не може бити употребљено јер би тиме био подривен жанр који се пастишира. У крајњој линији, свако самосвесно жанровско одређење тежи иронији, а од тога је мали корак ка пародији. У таквој иронизованој жанровској атмосфери, приповедач објашњава госпођи Гловацки жанровски контекст целог романа:

„...ово је, условно говорећи, роман који се сврстава у фантастику и можете говорити све што вам падне на памет. Заправо, он и постоји да би био азил за невероватне ствари.”<sup>25</sup>

Иако овакав исказ поседује иронијску боју, жанровско аутопоетичко одређење, баш због тога што се јавља у иронијском контексту, механизмом негације негације, појављује се овде као обликотворно.

23 Исто, 99.

24 Исто.

25 Исто, 101.

На тај начин овај исказ постаје део аутопоетике и овог романа и романа *Фама о бициклистима*. Да се Басарин роман може сврстати у жанр фантастике не треба посебно доказивати.

Како пастиширање на нивоу поступка увек, на нивоу значења, прелази у пародију, најбоље се види на примеру Басариног пастиширања Кишовог приповедачког поступка. Одељак „Јубилеј” из *Фаме о бициклистима* потписан је са „А. Т. Дармолатов”. У питању је на први поглед реалистичка приповетка из логорског живота. Миметичка доследност нарушена је аутопоетичким исказима унутар ње. Међутим, процес дестабилизације њене реалистичке садржине започиње тек када се, преко имена ‚аутора’, ова прича интертекстуално повеже с *Гробницом за Бориса Давидовича* и јунаком њене последње приче А. А. Дармолатовом. Разлика у имену Кишовог јунака и Басариног ‚аутора’ је само у ‚средњем слову’ тако да се може рећи да је то довољан знак за читање ове две приче у интертекстуалном односу: Кишов Дармолатов има се сматрати ‚аутором’ приче „Јубилеј” из *Фаме о бициклистима*. Да би потцртао тај однос Басара наводи и иницијале преводиоца (М. Л) који је ту причу наводно превео с руског.

Какав је писац Дармолатов у Кишовој збирци прича? Он је иронизован и представљен као медиокритет и у литератури и у животу. Користећи наводни приказ из једног књижевног часописа, приповедач цитира оцену његових стихова, и у тој реченици сажет је опис његове просечности: у Дармолатовљевој збирци нема „ни правог жара, ни правог мајсторства, ни искрених осећања, па ни изразито слабих места”.<sup>26</sup> Из његове поезије приповедач извлачи емпиријске податке,<sup>27</sup> што довољно говори о њеној поетској вредности. Када умре Дармолатов у руској литератури остаје забележен не као књижевни, већ као медицински феномен.<sup>28</sup> Поред песничког медиокритетства и његова животна судбина у временима стаљинистичког терора ни по чему није изузетна. Довољан доказ за ово је тај што је преживео (умро је ‚од смрти’): када ипак ‚изузетни’ Борис Давидович буде ухапшен, његовог штићеника Дармолатова, мимо обичаја, неће задесити слична судбина. Уместо одласка у затвор, постаће нека врста званичног песника, што се симболички показује његовим

26 Д. Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, 136.

27 Исто, 137.

28 Исто, 142.

преласком, на једној полуфантастичној забави, од стола Ане Ахматове ка столици једног пролетерског писца.<sup>29</sup>

Ако је такав писац ,аутор' Басарине приповетке, онда пастиширање ,лошег' писца увек мора имати пародијски потенцијал. У Басариној логорској причи дешавају се ,чудне' ствари (интертекстуално мотивисано: као последица невештине ,аутора', метафикционално: као депатетизација изабране теме) које онемогућују да се фрагмент „Јубилеј” схвати само као пастиш Кишовог модела приче. Јосиф Вартоломејич Грибоједов, један од јунака овог фрагмента, ухапшен је због бицикла. С једне стране, ова чињеница се може објаснити по логици пастиша: у ,реалистичком' контексту хапшење због бицикла је само опис бесмислености разлога за хапшење у стаљинистичким процесима; та бесмисленост је овде буквализована навођењем да је разлог за хапшење – бицикл. Али са друге стране, на тај начин се карневализује и озбиљност стаљинистичког система прогона. То не значи да се због тога мање осуђује, али ипак разлика у поступку осуде је очигледна, и баш због разлике у поступку не може се говорити о пастишу, као понављању већ готове матрице, већ о њеној измени и пародији.

У Басарином фрагменту дешава се и смрт једног од јунака и због тога он не сме бити посматран као пародија ,на прву лопту'. Јосиф Вартоломејич ће бити убијен у логору, и то је сасвим конкретна и неиронизована трагедија. Тако је и схвата Јосифов пријатељ, Павле Кузмич Грибоједов, чијим се доживљајем и завршава овај фрагмент:

„Док је опрезно савијао цигарету у мраку претрпаном дисањем и хркањем, низ образе Павла Кузмича, после много година, сливале су се две крупне, вреле сузе.”<sup>30</sup>

Овај завршетак је, независно прочитан, полупатетичан: не можемо се одлучити да ли да га узмемо за озбиљно, или не. Али када се цела прича од почетка чита у контексту њеног ,аутора', Дармолатова, ,просечног писца', онда свакако завршетак морамо схватити у иронијском кључу (извесна мера трагичности је ипак, на метафикционалном нивоу, последица ,пишчеве' недовољне вештине), што значи да имамо посла с пародијом.

Поред тога што се пародија уводи у дело преко имена ,аутора', постоје још очигледнији разлози за пародијско читање ове приче. Као на пример, када се трагичност представљених збивања ,раствара' оваквим пасажом:

29 Исто, 139.

30 С. Басара, *Фама о бициклистима*, 154.

- „- Ух, ух – уздисао је Фома Иљич.
- Ух, ух – уздисале су поцрнеле греде на таваници.
- Ух, ух – уздисао је ветар.
- Ух, ух – уздисала је тајга.”<sup>31</sup>

Пре тога страшна судбина јунака, овом хиперболом у којој се патња хуморно космички шири, јасно је иронизована. Међутим, најважнији разлог за пародијско читање је, пре свега, у контексту целог романа. Сви, на први поглед, ‚реалистички описи‘ патњи у логорима, на основу контекста у којем се налазе, бивају дестабилизовани. У претходном фрагменту јунаци ове приче налазе се у сновима бициклиста, чак се и пола странице текста, којим је у одељку „Ходочашће у дарамсалу” описан онирички доживљај једног припадника Реда мале браће, дословно понавља у Јубилеју као део ‚реалистичке‘ приповетке. Ако се, барем једним делом, логораши из Јубилеја доживе као производ ониричке халуцинације бициклиста, они на тај начин постају само унапред детерминисане фигуре. Пошто је њихова логорска позиција одређена сном, детерминисаност је тако дестабилована сугеришући да и логорски удес не сме бити посматран као нешто, ма како историјски страшно то било, што је унапред одређено као добро или лоше.

Овај Басарин фрагмент није пастиш и због тога што се у причу уводи и расправа о времену (један од логораша Павле Кузмич наставља у мислима да пише трактат започет док је био на слободи) која наставља општу спацио-темпоралну расправу *Фаме о бициклистима*. Поред тога, јунаци дискутују и о идеји ‚велике луднице‘, што такође не може бити реалистички схваћено, већ само као део општег пројекта који се провлачи кроз целу *Фаму*, а врхуни у последњим фрагментима романа.

Басарино коришћење матрице жанра реалистичке приповетке из логорског живота показује како пастиш и пародија никада не иду једно без другог. Односно, како је предложено, пастиш је увек подврста пародије. И када се чини да је у питању неутрално пастиширање, поступак посматран у контексту увек има пародијско дејство. Пастиш је техника, пародија је концепт. Због тога, ако се не жели говорити о концептуалној целини, могуће је посматрати поступке приповедања у кључу пастиша (као што код Басаре има безброј примера), али када се размотри начин на који пастиширани одломак функционише у делу, не може бити речи о неутралности таквог поступка. Он увек мора имати некакво значење – па и кад

31 Исто, 149.

нема никакво значење, оно постоји у његовом одсуству – као што и сваки други поступак књижевног обликовања има своје значење. Ако не би било тако, форма књижевног дела била би плод случајности, а то није могуће, или, ако је могуће, дешава се само у неуспелим делима. Пастиш је пародијски и онда када на први поглед није пародијски.