

Јелица А. Вељовић¹

Катедра за хисторијски
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА И ПОСТМОДЕРНА ДЕКОНСТРУКЦИЈА: БОРХЕС – БЕРТОЛУЧИ

Рад има за циљ да истражи пренос постмодернистичке идеје историографске метафикције кроз различите уметничке форме текста. Анализом текста Борхесове фантастичне приче, и Бертолучијевог филма, рад настоји указати на ауторске постмодернистичке тежње раскривања великог наратива историје. Модусима специфичним за сваку од уметности, аутори ће деконструисати историју као симулакрум, фикционализацијом исте, започињући реконструкцију потиснутих историјских истина. Крај коме ће одвести оба текста – књижевни и филмски – отвориће пут ка плуралности, на коме се велики наративи не потврђују едипалном идентификацијом, одбацујући сервиране и идеолошки контаминирани истине историје. Стога ћемо видети на који начин Борхес и Бертолучи својим метафикцијама о стварању историје постају и издајници и јунаци на различитим странама огледала колективног памћења и идентитета једне културолошке заједнице.

Кључне речи: постмодернизам, историографска метафикција, метанаратив, деконструкција, филм и књижевност, идентификација

Текст је чинилац човекове природе – начин постојања и учесовања у свету, и простор суделовања са свим његовим ентитетима. Како Porter Abot наводи (2009:24), ми смо свакодневно у процесу стварања наратива што би се могло допунити мишљу да наративом, или текстом, преоблачимо свет око нас. Уколико говоримо о тексту као језичкој конструкцији засниваној на односу између означитеља и означеног, да ли је стога природа текста скуп конвенција усвојених о значењу, о значењима? Овине смо на трагу постмодернистичког приступа великим друштвеним системима, на коме се свет се открива у својој дискурзивности као свет друштвено позиционираних значењских система. Могућности ка којима нас постмодерна отвара јесу вишеструки дијалози за свим социо-политичким контекстима (Наџон, 1988: 23), кроз које се можемо упознати са природом сваког текста. У оваквом светлу, књижевни текст, историја и филм као текст, доведени су на исти ступањ веродостојности – веродостојности која је перспективизиована и селективна.

1 jelica.veljovic@filoloski.rs

Стабилније везе књижевности и филма оформљене су управо у периоду постструктурализма, будући да се пред теоретичарима отворило море текста – не само књижевног, већ и оног који испољава сваки модус живљења кроз језик и општење. Тако је филм обележен као дискурзивна јединица која је актуелизована и ефективна, покрећући читаве процесе производње значења (Omon, Mari, 2007: 85). Овакво дефинисање отворено упућује на књижевни текст који се посматра једнако: као неограничена производња значења отворена ка читаоцу као месту свог конституисања (Bart, 1979: 177-179). Постструктуралистичко отварање структуре, и наредно повезивање и дијалектика текстова створили су простор за постмодернистички приступ свим наукама. Ипак, чини се да је специфична заснованост историје на процесу објективног записивања догађаја условила постмодернистичко пропитивање темеља управо ове науке. Стога постмодернизам представља почетак испитивања свих тоталитета и ревизије историје, који ће одвести ка ахисторичности (Наџион, 1988: 25). У овом процесу уједначени приступ тексту књижевности, филма и историје добија своје оправдање, при чему историја бива ревидирана управо кроз ова два уметничка фиктивна спектра.

Пропитивање историје какво је извршио прво Борхес у причи *Тема о издајнику и јунаку* 1944. године, а затим и Бертолучи у филму *Сирашегија наука*, 1970. године, прилагођено је различитим контекстима, будући да Бернардо Бертолучи свој филм није дословно засновао на Борхесовој причи. Легитимност њиховог испитивања историјских текстова у књижевности и на филму, читава се управо на овом месту, будући да је иста тема у књижевности прилагођена револуционарној Ирској 1824. године, а на филму пост-фашистичкој послератној Италији, те линија која спаја и Борхеса и Бертолучија јесте њихов однос према историји. Клајн (1994: 67) у Бертолучијевом филму налази тему двосмислености и дуалности историје (1994: 67), а Rigoletto (2012: 125) испитивање националног памћења кроз сучељавање са фигуром Оца, чему можемо придружити Борхесово промишљање (1985: 37) да је највећи грех човека превелика важност коју дајемо историји². Овакво усмерење ће нас одвести у анализу функције Борхесовог књижевног и Бертолучијевог филмског текста³, као историографских метафикција које воде ка деконструкцији историје и расветљавању њених механизма.

Постмодерни Борхес

На почетку овог рада намеће нам се питање да ли је Хорхе Луис Борхес постмодерни писац. Одговор не може бити јединствен и унифициран, будући да ово питање покреће расправе најугледнијих критичара

2 „Sí, quizás uno de los mayores pecados de nuestro siglo, es esa importancia que le damos a la historia“.

3 Термин филмски текст је као такав преузела филмолошка анализа од структуралне семиологије. За даље објашњење видети: Omon, Žak, Mari, Mišel, *Analiza film(ov)a*, Beograd, Clio, 2007, str. 85-95.

Борхесовог опуса попут Фокеме и Аласракија, који полемишу о Борхесовој модернистичкој природи, али и антиципаторској улози у постмодернистичкој књижевности (Alasraki, 1988b: 175-179). Будући да писац као што је Борхес настоји да се успостави као универзалан и многострук стваралац, одговор на проблематику природе његовог опуса се расипа у различитим смеровима. На један од ових смерова нас упућује прича *Тема о издајнику и јунаку*, објављена у збирци кратких прича фанстастичне прозе “Маштарије” из 1944. године.

Први мост који се успоставља између Борхеса и постмодернистичког посматрања света јесте конструисан на основама гностицизма, као сталног ишчитавања значења већ затворених текстова, и као начин отварања ка плуралитету и преливању традиционално разграничених опозиција. Управо гностицизам изазива Борхеса на стално испитивање различитих могућих верзија утврђених доктрина, и то управо оних које су од ње одбачене и изоловане (Flin, 2009: 71-72). Гностицизам је уско повезан са и кабалистичким тенденцијама у Борхесовим причама, које траже стално ишчитавање и реинтерпретацију текстова на различитим нивоима истог, како примећује Alasraki (1988a: 11). Управо ова тежња за реинтерпретацијом јесте поменута постмодернистичка жудња за сталним ревидирањем дискурса и пропитивањем, јер како наводи Наџион (1985: 35), постмодерна критика је парадоксална и испитујућа звер⁴. Борхес је залажењем у древне дисциплине мисли изродио ову звер кроз своје приче, будући да је реинтерпретација и посматрање текста кроз спектар плурала омогућио разоткривање историје управо кроз *Тему издајника и јунака*. Пишући своју историју о смрти једног револуционара, Борхес разоткрива услове под којима је револуционар прерастао у хероја, указујући управо на парадоксалност историје која производи себи преко потребну херојску фигуру, прикривајући сопствену реверзибилност. Издајник који се сакрио са друге стране огледала историје био је непожељан и стога дискурзивно трансформисан у јунака прилежног за памћење једног народа.

Принудном хронотопизацијом ове приче у револуционарну Ирску: „Рецимо... због лакшег приповедања 1824. године“ (Borhes, 2006: 81), Борхес релативизира и простор и време, релативизирајући притом сваку националну историју и њене јунаке. Борхес је, према наводима Balderstona (2010: 40), своја историографска интересовања окренуо према илузорним херојима, те као велики поштовалац Карлајла, гаји својеврсни скептицизам према херојству и његовој улози у грађењу историје. Штавише, указује нам да су хероји неопходни производи справљени зарад манипулације народним сећањем и зарад конституисања културе самосталних држава. Стога можемо потврдити да су Борхесове рефлексije оправдано обележене ахисторичношћу (Borelo, 1977: 513), која руководи Борхесовим приповедачким стратегијама ширећи корене историје у ризом могућих представа.

4 „... the postmodern critique, in particular, is a paradoxical and questioning beast.“

Борхесово релативизовање хронотопа приче, и првобитно наговештавање принудног смештања, може се објаснити релативизмом који служи као заједнички именитељ многим Борхесовим темама (Alasraki, 1968: 177). Управо релативизам, начелно изникао из гностицизма, чини од Борхеса приповедача чији текст наводи читаоца на посматрање стварности у сталном покрету, заоденуту изнова новим вредностима и значењима. Изнова нам се открива скептик у Борхесовом стваралачком идентитету, који стварности у којој суделујемо не поклања вредност истинитога, већ увек дуалног, контрадикторног, илузорног. Оваква умножена визија стварности настоји обухватити све могуће верзије кроз свет фиктивног – књижевног, одбијајући легитимизовање само „једног од“. Управо ова страна Борхеса јесте потпора постмодернистичком разумевању његовог дела, будући да легитимизација једног конкретног знања које ће се уклопити у метанарацију јесте место неповерења, илити скептицизма постмодернизма, како наводи Liotar (2005: 57) у *Постмодерном стињању*.

Уколико разоткривамо метанарације као чинове онеспособљавања различитих верзија стварности, које прагматичко-политичком селекцијом доспевају у исте као легитимизоване, пред нама се отвара поље плуралитета. Могућности читања историје као плуралне стварности код Борхеса су оплодиле проблем раскривања историје као политички условљеног текста, који је управо из овог разлога неопходно поставити на метаисторијски ниво. На ово нас и наводи Horn (2009: 171) предочавајући Борхесове фантастичне приче као драматизацију историје на метаисторијском нивоу. Ово јесте метод на којем почива *Тема о издајнику у јунаку*, која разоткрива настанак јунака из издајника: у редовима револуционара налазимо издајника који бива уздигнут на ниво јунака путем пажљиво осмишљеног сценарија који функционише као интертекст Шекспирових драма, Цезаровог страдања које је претходило, и Линколновог страдања које ће уследити Борхесовом фокализованом ирском јунаку Фергусу Килпатрику. Притом, време са својом догађајности функционише као палимсест у аналептичном обличју – појављује се као траг садашњег, на разини Цезар-Килпатрик, који ће тек постати траг онога што долази, на разини Килпатрик-Линколн. Како увиђа Alasraki (1984: 281-285), књижевност и текст функционишу као палимсест за све наредне историјске догађаје и записе, који ће се наћи у интертекстуалним односима дијалектичког огледања. Најзад, овај поступак можемо окарактерисати као постмодерни, јер оплођује промишљање идентитета као дијалектичког преливања, при чему се идентитет као некада непроменљив јавља фрагментиран и не-једнообразан (Наџион, 1988: 89). Палимсест је на крају тај који не допушта структури текста да буде искључив, као што јесте случај са метанарацијама. Уколико палимсест посматрамо као темељ Борхесове концепције књижевности, утолико не можемо заобићи Борхесово уланчавање А које је различито од Б – који су увек представљени изједна, како то чита Alasraki (1968: 118). Ова формула асоцијативно призива формулу којом Наџион (1988: 62) прецизира пост-

модернистичка промишљања: ново „и – такође“ плуралитета и разлике, који стварају нове могућности⁵. Управо ово отварање путем рушења бинарних опонената, омогућава простор Борхесовог пантеистичког универзума (Alasraki, 1968: 67), у којем се руши сваки идентитет, у којем је сопство простор пресецања и сусрета са другим, у којем је парадокс могућ – у којем јунак јесте издајник сакривен стидљивошћу историје⁶.

Када Дерида позива на игру означитељима кроз дискурсе хуманитета, Борхес му се ретроактивно јавља. Признавши бескрајни диверзитет универзума полазећи од центра, Борхес показује исти у пропасти платоничарске метафизике. Принцип којим је једино могуће обухватити свет јесте принцип игре, те лудичко обележава и Борхесову фантастичну прозу, путем којег и кроз које обнавља знаке (Đordano, 1984: 344). Уколико додамо визију лавиринта као Борхесову алегорију света, јасно нам је да је стварност рачвање ка мноштву, јер у сваком његовом делу се налази центар као могуће решење. „За једно значење увек има више означених: одгонетање је увек избор“, налази Bart (1979: 127), што Борхес представља прибегавајући лавиринтској структури својих прича. Овиме се доприноси негацији тоталитета, и сваког покушаја метанаратива да се тотализује кроз текст, а историја се спознаје као „врт са стазама које се рачвају“. Лиотар сматра (2005: 102) да је тоталитет неупотребљив те да је неопходно делегитимизовати га. Уколико уграбимо историју као симулакрум симулакрума, позориште које се шири и умножава своје представе, једини начин њеног разумевања јесте деконструктивистички. Борхес стога у причи *Тема о издајнику и јунаку*, режира историју Фергуса Килпатрика као издајника који је услед неопходности одржавања револуције потписао себи смртну пресуду у представи изградње јунака... представи у којој његови саборци и сценариста његове смрти Нолан учествују као свесни глумци, читава нација тадашњег временског нивоа као несвесни глумци, а народ будућег временског нивоа, из којег долази његов праунук како би истражио мистериозне околности Килпатрикове смрти, предконтруисана публика која ће у миту о јунаку себе идентификовати. Пародирањем кроз дијалог са историјом и народним памћењем, Борхес разоткрива да не постоји неутрално и чисто (метанаративно) знање, нити *factum brutum* (Horn, 2009: 176), те да је свако *factum* заправо *factum*. Проблем је следећи: „Очи виде оно што су навикле да виде“ (Vorhes, 2008: 130). Управо стога и на тај начин треба сагледати постмодерни текст – књижевни, филмски.

Фикционализација историје о издајнику и јунаку

Пишући биографију свога прадеде Фергуса Килпатрика, вође ирских револуционара, Рајан се налази пред задатком писања о трагичном убиству вође устанка и то дан уочи устанка, што је у историји резул-

5 „and the new and-also of multiplicity and difference opens up new possibilities”.

6 Видети: Vorhes, Horhe Luis, “Stidljivost istorije”, *Nova istraživanja*, Beograd, Paidea, 2008, str. 130-133.

тирало вечитим споменом и славом борца и јунака. Следећи елементе неразјашњеног страдања вође устаника Килпатрика, Рајан се налази у лавиринту загонетке. Истражујући убиство налази да се линије Килпатрикове историје преклапају са још једном историјом – историјом Јулија Цезара, услед аналогије околности под којима су обојица страдали са вековима размака. Да ли стога можемо рећи да историја не мења свој одраз, јер ликови који њој припадају деле исте судбине испред њеног огледала? Одговор о тајанственом облику и лавиринтској структури времена ће бити одложен увођењем још једног питања. У наредном наративном току ова историјска спирала бива проширена књижевном, јер сада у загонетку бивају уграђени сегменти Шекспирове трагедије *Маџбеш*. Сада Килпатрик бива изједначен не са стварним, већ са фиктивним ликом који постоји у Шекспировој трагедији. Питање које обогаћује Килпатриково страдање је следеће: да ли се сада у историји огледа књижевност? Ова мисао превазилази границе времена. Оно што сада постаје кључно јесте да питање ових одраза поставља питање копије: да историја копира саму себе, али да исто тако она сама може бити копија, и то чак копија књижевности. У овоме проналазимо константну игру преноса знакова и њихове сталне пермутације и трансформације из једне форме у другу. Притом, историја, стварност и књижевност бивају свезане као концепт и његов(и) одраз(и) у огледалу, питањем шта је оно што ми видимо, а што се отворило пред нама из различитих временских сфера. Временска инстанца се изнова превазилази, а Борхес нам даје посве постмодернистичко решење као прилог хијазму традиционално разграничених идеја о историји и књижевности које приповедају о издајнику и јунаку.

Историјска интрига погибије револуционара Фергуса Килпатрика налази своју истину у постмодерној идеји игре. Преузимајући на себе улогу истраживача, Рајан Килпатрик одгонета да је историјско знање његове земље и земље његовог прадеде резултат плагијата и фикције. Свет као симулакрум симулакрума, позориште које се шири и умножава своје представе, јесу фантастични мотиви у Борхесовом приповедаштву (Barenseca, 1956: 523), али са једним циљем – да се покажу као постојећи и да покажу другост оних научених истина. Зато Рајан као истраживач структуре историје пролази различите наративне нивое, прескачући из времена свог јуначног прадеде Фергуса, у историју Старог Рима, затим у Шекспирову трагедију, да би најзад ушао у круг историјске истине огољене од свих симулакрума, у којој његов јуначни прадеда, његово страдање и славна историја доживљавају трансформацију у своје опозите. Постојање друге стране истине покреће мисао о свим другим странама и световима могућих истина, које је писање историје ставило у посебан омот и сачувало од уласка у званичну историјску причу. Стога Борхесовим метафиктивним разматрањем истине, историја бива увучена у процес самопотврђивања своје дискурзивне онтологије, разоткривајући се као простор уграђен у наше знање. Тиме се да потврдити да је Борхесова прича својеврсна историографска метафикција, којом се

реконструишу записи о прошлости, и анализирају механизми њихове селекције и анализе (Наџион 1988: 92).

Истовремено, Борхес повлачи паралелу између историје и књижевности, као појмова који су у бинарној опозицији која се преноси даље на њихове парадигматске елементе стварност и фикцију, при чему се логоцентрични поредак у којем владају велики наративи спознаје као уистину парадоксалан, чија се граница крије у свођењу историјски видљивог на стварно, књижевног и нетранспарентног на фиктивно. Питање границе између историје и књижевности једно је од кључних у постмодернизму, који тежи њеном укидању приказујући наративну конструисаност историје (Наџион 1988: 24). Борхес овиме потврђује ахисторичност као нит која промиче кроз његов опус, јер управо овај постмодернистички став тражи од писца ревизију историје као тоталитарног и заокруженог дискурса. Стога је у причи од самог наслова најављена почетна бинарност књижевности и историје као појмова чије се граничне линије поступно преплићу да би на крају били замењени, будући да су два опозитна појма „издајник“ и „јунак“ скопчана поменутиим постмодерним „и – такође“. Чињеница да се ова амбивалентност урушава увиђа се у Борхесовом постављању ове опозиције у оквиру једне целине – у лик главног јунака, Фергуса Килпатрика, који у себи обједињује ове контрадикторне епитете, који је и издајник и јунак, само на различитим странама текстуалног огледала.

Рајанова антитетичка поставка историјског питања јунакове погибије полази од питања убиства, преко селидбе душа и тајанственог облика времена као њених нетачних одговора, до крајњег открића. У последњем степену ове антитетичке нарације, истина на крају говори да вођа револуционара, главни побуњеник Фергус Килпатрик јесте заправо издајник, који изнутра подрива револуцију за коју се бори и која је његово дело. Ова Килпатрикова амбивалентност је откривена од стране саборца Нолана, који ће постати писац Килпатрикове трагедије, а уједно и историје у покушају одржавања револуционарне идеје о отаџбини. Наставак приче јесте смерница ка размишљању о историји као о серији привида, и тексту чија суштаственост јесте спој имагинације и пристрасности. Овај део наратива буди нову истину и развејава историјски догађај пре његовог преноса у свет историјских чињеница. Донета је пресуда – издајник бива осуђен на смрт потписујући сопствену пресуду, играјући улогу сопственог судије. Притом, казна подразумева погибију издајника Фергуса Килпатрика у позоришту пред очима јавности, као жртве режима и као јунака револуције у Нолановој представи убаченој унутар друге представе коју кажњени глумац гледа играјући своју улогу. На тај начин револуција добија потребну митску фигуру да је одржи живом у свести народа – и на тај начин нам Борхес даје постмодерну историографску метафикцију о пореклу мита о јунаку. Онај који је разоткрио издајника, Нолан, пише сценарио Килпатрикове митске смрти, која ће га увести у историју као јунака који трагично гине наочиг-

лед својих суграђана. Сценарио према којем ће Ноланова фикција бити одиграна као стварност, и на крају бити сама стварност у памћењу народа, узима цео град за своју позорницу, и све његове становнике за своју глумачку трупу која несвесно испуњава своју наметнуту улогу. Ово је пут који се протеже од *factum* ка *factum* и који их скупа веже у историјско знање; ово је представа којом спознајемо пут на коме фикција постаје историјска чињеница. Сви ће видети оно што им је предочено, и сви ће веровати у фикцију Нолановог ума, јер не знају за ону другу, стидљивију историју. У рефлексiji о енигматској природи света, Borhes (2008: 95) нас упућује да су људи, узевши чињенице Библије здраво за готово, „наслепо изводили тајну драму, одређену и унапред смишљену од стране Бога“. Управо то у причи чини народ следећи тајну и унапред смишљену Ноланову драму. Ако је свет представа, онда је то свакако увек нечија представа, која се увлачи у нашу стварност и формира је по свом обрасцу. Борхесовим одбијањем постављања ове приче у тачан временски оквир постиже се универзалност која упућује на њено можда садашње (тренутно?) догађање, чиме се утврђује историја као стратегија маскирања истине у складу са вољом свога креатора, историчара-демијурга. На овај начин Борхес се кроз причу игра не само са историјом прошлости, већ и са оном историјом у настајању: „... у некој угњетеној и жилавој земљи: у Пољској, Ирској, Републици Венецији, у некој од јужноамеричких или балканских земаља...“ (Borhes, 2006: 81).

Отац, Историја – Бернардо Бертолучи

Можда је својштина историја само историја другачије интениације неких метафора. (Хорхе Луис Борхес)

Постмодерна фикција изнова представља прошлост, отвара је ка садашњем тренутку улазећи у дијалог са њом, и не дозвољава јој да буде коначна. Стога постмодернизам уводи стратегију историографске метафикције као процеса поновног писања историје зарад њеног испитивања и зарад разоткривања њене текстуалне механике (Наџион, 1988: 110). Поред питања субјекта одређивања истине, и модуса семиотичких преноса историјског знања, те и модулације нације и друштва, постмодерни стваралац посматра велике наративе научних дисциплина као тоталитете који су епистемолошки ограничени. Liotar (2005: 42) сматра да постмодерна доводи метанаративе у стање пропадљивости управо услед њихове природе апсолутног и сведржећег. Уколико се у складу са овим пропозицијама, историја изједначава са романом (Наџион, 1988: 112), а можемо овоме додати и да се изједначава са сваким фиктивним текстом, конструкција фикције на основама великих наратива је легитимизирана, како кроз књижевност, тако и кроз филм.

У Бертолучијевим филмовима наилазимо на идеју патрицида као стожера који придржава и окупља све мотиве његових филмова (Rigoletto, 2012: 125-126). Уколико схватимо патрицид као елемент едиповске при-

че, која подразумева испитивање симболичког Оца и свих фигура испитаних у њему, можемо закључити да и потреба за деконструкцијом Историје налази свој почетак у корену „Оцеубиство“, које повезује Сина са владавином Оца дајући му улогу издајника или јунака (Klajn, 1994: 73). Да ли стога можемо рећи да прва стечена слобода јесте слобода од страха изневеравања ауторитета који је иконички представљен фигуром Оца, а који се може симболички пренети на све велике тоталитарне наративе? Чини се да је ово место додира Борхеса и Бертолучија, који једнако врше иницијацију у овај страх указујући на илузорност сваке унапред дате идентификације, решености и прихватања предкоструисаног сазнања. Једино индивидуално искуствено сазнање и идентификација могући су одбијањем намета у едиповској потрази, услед које је издаја Оца неизоставна. Сада се постмодерно разумевање издајника и јунака, као хијазамски скопчаних концепата који се огледају један у другом, разуме као оправдано. Стога са оправдањем можемо потврдити да Бертолучијев филм *Спратшеџија њаука* из 1970. године јесте успешна адаптација Борхесове приче *Тема о издајнику и јунаку*, будући да филмска адаптација значи кроз слике и дијалог – другачијом кодификацијом – постићи оно што се приповеда у причи (Savala, 2007: 13).

У складу са Борхесовом релативизацијом хронотопа, Бертолучи одабира за локализацију своје верзије теме град Тару у послератној Италији. Попут Килпатриковог праунака, који следи мистериозне разлоге атентата на свог прадеду, Бертолучи уводи Атоса Мањанија, сина градског јунака у борби против фашизма, који је погинуо као завереник у покушају атентата на Мусолинија. Дакле, у оба текста доминира фигура Оца који преноси јуначко наслеђе под велом мистериозне погибије. Бертолучи каже да филм *Спратшеџија њаука* представља почетак отварања филма ка дијалогу (Klajn, 1994:67), а присетимо се да постмодерна управо подразумева улазак у дијалог са прошлости и њеним семиотичким преносом. Kavalijere (2004: 12) нас додатно упућује на Бертолучијеву жељу за реконструисањем фашизма у периоду пост-фашизма, истражујући три најконтроверзније теме: мит о антифашистичком отпору, степен учешћа народа у одржавању фашистичког режима и дијалектичку природу ове борбе. Ако уочимо да је од '65. до '70. године 20. века у италијанском филму постојала тенденција реконструисања односа историје и свих других наратива (Ejzikman, 2002: 113), пред нама се склапа мозаик Бертолучијеве мотивације за транспонирањем Борхесове теме у постфашистичку Италију – како би се мит о ускрснућу и победи народа над фашизмом указао као још један конструкт неопходан зарад опстанка на цивилизацијској сцени. Поменимо на овом месту да је Борхесова прича (принудно) смештена на почетак века – период означен романтичарским борбама за ослобођење и њеним јунацима, који би обезбедили културолошко и политичко конституисање нације као заједнице (Balderston, 2010: 37). Дакле, парадоксалност историје јесте постављена у тачки у којој је она најпродуктивнија. Бертолучи уп-

раво на овој оси уочава паралелу са епохом постфашистичке Италије, која је у тренутку пораза стала пред неопходност поновне изградње националног идентитета, који би је одбранио и разграничио од Мусолинијеве фашистичке Италије. Ово хронотопско премошћење упућује на цикличност историје, која изнова употребљава своје стратегије у конструкцији знања и друштва, отварајући нам поглед на Борхесов и Бертолучијев текст као на још једну метафоризацију историје: Борхес је осликава тропом издајника и јунака – Бертолучи пауковом мрежом. Уз то, историја добија свој опис уметничко-стваралачким ресурсима.

Едиповска потрага у процесу самоконституисања, у филму *Стирањегија њаука* представљена је преплитањем прошлости и садашњости, у цикличној форми губљења границе између Атоса Мањанија – оца, убијеног јунака, и Атоса Мањанија – сина. Доласком у град Тару, Атос почиње свој пут у прошлост свог оца и Мусолинијеве владавине, при чему читав град бива затечен у ванвременском стању сличном сну, како то примећује Клајн (1994: 68) објашњавајући своју тезу визуелним контрадикцијама, логичким недоследностима и техником јукстапонирања контрапунктских елемената. На самом доласку у град, железничка станица је пуста – доласци у прошлост су ретки, што би означило да је ретроактивно испитивање прошлости табу. Фокализовањем преко младог Атоса Мањанија, срећемо се са спомен местима означеним именом његовог оца – улица, трг, споменик. Уједно, као да читав град препознаје ново страно, а истовремено старо и познато лице придошлице. Читав град затечен на оси прошлости, без младих житеља, подиже копља у знак позорности ради чувања своје јуначке антифашистичке позиције док страх од дијалога прераста у застрашивање госта.

Поред ових рекурентних филмских синтагми, намећу нам се нове филмске семантичке функције предмета који су кадровски учестали, попут огледала. Борхес има страх пред огледалом услед његове фантастичне моћи удвајања и стапања истог и различитог, услед чега огледало у његовом опусу преузима функцију структурације текста и алудира на одраз невидљивог (Alasraki, 1984: 9). Уколико пренесемо овакво виђење огледала, увидећемо семантичку истоветност коју Бертолучи у свом филму транспонује на овај предмет. Наиме, млади Атос се сусреће са именом свога оца, али и својим, са бистом свога оца, на којој препознаје сопствене црте лица, да би у кући очеве љубавнице Драјфе коначно спознао себе као истог илити удвојеног Оца гледајући његов портрет и себе самог у огледалу. Сцене препознавања у сликама оца, и кадрови огледања преплићу се са Атосовом потрагом за убицама свога оца. Ступивши у контакт са њему најближим особама, Атос све дубље пада у кружне рушевине његове/очеве истине. Очеви пријатељи, Разори, Коста и Гајбаци, својим наративима о прошлости воде младог Атоса кроз својеврсни лавиринт историјског знања, преко странпутица до стварних околности: Атос Мањани, отац, убијен је у позоришту уз Вердијеву оперу Риголето! Ипак, откривање истине бива праћено Атосовим тумарањем

кроз град, анонимним порукама, закључавањем у непознате просторе, шетње кроз мрак, чиме Бертолучи ствара ониричну атмосферу потраге за истином. Чини се да Драјфина сећања која се одмотавају пред сином Атоса Мањанија служе његовом сину као нит која га води ка средишту лавиринта. На овај начин изграђен је готово митски простор лавиринта и заробљеног Минотаура, до којег долази ослободилац-убица праћен руком једне жене. Још једна кружна рушевина је откривена у археолошком слоју Таре, а Борхесова прича живи управо кроз ову синтаксичку функцију коју на филму омогућава монтажа (Omon, Mari, 2006: 60).

Ритам приближавања истини једнак је ритму изједначавања са Оцем – Драјфа Атосу облачи очеву јакну, у кадру коме следи одраз у огледалу изједначен са очевим портретом на зиду. У сцени трчања кроз шуму, која одаје утисак бескрајног и ванвременског услед репетитивности покрета и наглим прекидом истих, напоредно су монтиране сцене оца и сцене сина како трче. При самом разрешењу, када се Атос син приближава централној просторији лавиринта историје која чини њену референцу, резонанца атавистичке Истости је на врхунцу – син Атос се налази у позоришту на извођењу опере Риголето. Тада, у одразу огледала види три очева пријатеља и енигма бива решена – отац није пружао отпор услед познатог сценарија који ће уследити и препознавања управо оних лица која ће у њему учествовати. Након тога син Атос открива да је у предумишљају убиства отац учествовао и као жртва и као судија, да је свесно преузео казну и одигравши жртву испунио задату функцију у историјском, јер „многа је кориснији један херој“ (Бертолучи, *Страшежија наука*).

Алегоризовани дијалог са оцем, цикличност времена и антиципација прихватања великог наративног конструкта у наставку бивају визуелно прецизирани кружним кадром у коме је фокусирана статуа оца Атоса Мањанија, са повезом преко очију. Ови антиципацијски елементи руководе изградњу пута ка историјској истини, и налазе се у одражавањима два Атоса, истоименошћу и истоветним изгледом, тако да на крају филма *Страшежија наука* схватамо да надреално – огледало – јесте било једино поље указивања на истинито, при чему и сан и илузија и одраз преузимају место стварносног (Клајн, 1994: 75). Како се читава Тара показује као лавиринт, а на крају и као позориште (Dal Pos, 2002: 122-127), подсвесна игра у поретку симболичког јесте она која ће сачувати стварност, супротну од симулакрума који је на њено место ступио услед погодности историјског тренутка.

Приступом Борхесовој и Бертолучијевој теми кроз едиповску ситуацију, увиђамо и оправдање за завршетак филма – скривање истине. Уколико су оба аутора користила историографску метафикцију о већ постојећем историјском знању како би склонли завесу иза које се налази апарат који покреће фигуре на сцени историје, утолико су остали верни свом скептицизму. Ejzikman (2002: 117) примећује да протагонисти створени у оквиру ове теме, Бертолучијев Атос Мањани и Борхесов Рајан Килпатрик, јесу приказани у светлу едиповских механизма који не доз-

вољавају супротстављање Оцу и силама атавизма, па ни историји која их је дискурзивно сачинила. Стога: „Након бројних недоумица решава да своје откриће прећути. Објављује књигу посвећену јунаковој слави; тако је, можда, и било предвиђено“ (Borhes, 2006: 84). Анатомија времена Борхесове приче је рачваста и отворена, сходно улози коју прошлост добија у временском раму садашњости. Након разоткривања плана о грађењу јуначне историје његовог оца, Атос Мањани наставља спектакл, изједначавајући још једном своје сопство са очевим – одиграва улогу у драмском тексту историје. Пред грађанима Таре поводом обележавања тридесет година од очеве смрти, Атос говори: „Један човек је сачињен од свих других... исти као и сви, и сви исти као и он“ (Бертолучи, *Стирашегија њаука*)⁷. Понављајући Борхесову идеју једног и мноштва, Бертолучи трансвалоризује исту кроз метафоричку употребу паукове мреже, у којој је свака идентификација унапред дата, свака нит јесте унапред ухваћена и надовезује се на претходну. Притом, и књижевни и филмски текст нам откривају истину као институционализовану, и осигурану историјом као пауком који плете своје фигуре. У таквом контексту, историографској метафикцији јесте дато место истражитеља вишесмерних веза између социо-политичких јединки и идеологије, скептично нам приповедајући о неизбежности идеолошке контаминације (Наџион, 1988: 180).

Нелагодна питања прекривена су још нелагоднијим решењима у питању субјекта представе коју несвесно одигравамо, као народ Ирске или грађани Таре, или као архитекта који гради лавиринт чију потку чинимо. Код Борхеса је то Нолан, који од стварности успева да начини палимсест, осмишљавајући сценарио Килпатрикове смрти на основу Шекспирових трагедија. Код Бертолучија су то Разори, Коста и Гајбаци који понављају сценарио славне Цезарове погибије, копирајући из историје. На странама *Теме о издајнику и јунаку* и платну које приказује *Стирашегију њаука* историја је ухваћена као фикција, књижевност или визуелна представа, што јесте постмодернистичко расветљавање ума... и то оног ума који види *per speculum in aenigmate*⁸, идентификујући се са великим наративима. Наша историографска метафикција огледа се у метанаративу, и даје нам његов реверзибилни изокренути, деконструисани и реконструисани одраз постмодернизма.

Деконструкција колективног преко историјског

Само да нисам ја свако, сви и на свим местима.
(Песоа)

Уколико постмодернизам стреми ка рекреирању историје, као походан корак као овоме циљу предузима њену деконструкцију, разоткривањем путева механизма исте (Наџион, 1988: 94). Спознавши историју

7 „Un huomo é fatto di tutti gli homini... uguale a tutti e tutti uguale a lui“.

8 Видети: Borhes, Horhe Luis, „Ogledalo zagonetki“, *Nova istraživanja*, Beograd, Paidea, 2008., str. 95-98.

као још један дискурзивни конструктор, који семиотички преноси стварност коју перцепирамо, и коме смо стога изложени, постмодернистичке стратегије воде ка крајњој демитологизацији на коју позива Барт, указујући нам на парадоксалност сваког наратива јер је он: „истовремено знак једне историје и опирање тој историји“ (Bart, 1979: 115). Стога можемо на почетку истаћи парадокс као руководећу стратегију у деконструисању историјског, услед чега одгонетање увек постаје избор. Деноминација теме о издајнику и јунаку стога јесте први постмодернистички корак ка разградњи историје коју ствара, при чему њени аутори одабирају разградњу приказујући нам протагонисте који одабирају ћутање и приклањање сенци великог наратива историје. Тема почиње повратком на место на којем је историја настала. И код Борхеса и код Бертолучија ради се о путовању ка колективном несвесном и ка колективном памћењу (Kozarinski, 2000: 146), који се налазе на месту погибије Фергуса Килпатрика одн. Атоса Мањанија.

Према Kozarinskom (2000: 145), Бертолучијева адаптација Борхесове приче говори о континуитету прошлости која је у интеракцији са садашњим тренутком. Стално преплитање оца и сина, аналептични кадрови и сцене везане за Драјфина сећања пресецају потрагу за истином сина Атоса Мањанија. Оваквим временским скоковима у причи и филму, ствара се утисак континуитета, зарад стварања модуса путем којих ће историја и памћење бити постављени под знак питања. Као и у Рајановој потрази, долази до отварања капије минулог света који је оплодио сећање садашњости и памћење које је обележило једну културу (Asman, 2011: 282). Алеида Асман упућује управо на овај образац као на могућност истраживања историјског и културног памћења. Уколико је садашњост обележена траговима прошлости и раскрсницама са прошлости, утолико Рајан и Атос син лакше допиру до „минулог света“ у лавиринтском простору сећања народа. Као што Кирка пружа помоћ Одисеју улазак у царство мртвих, тако Драјфа на филму наслеђује њену митолошку функцију, наводећи Атоса сина путевима којима је пре њега прошао отац. У Борхесовој причи не постоји верзија Кирке, али смо упознати са сценаристом који је Килпатриковој трагедији прилагодио Шекспирове драме, те помаже Рајану у ишчитавању истине. Оваква фикционализација објашњава се Борхесовим разматрањима техника изградње националне свести као основе за „имагинарне заједнице“, указујући на улогу дату, не само великим наративима, већ и књижевности и филму (Savaleta, 2010: 119). У складу са Борхесовом идејом, коју Бертолучи прихвата, филм транспонује интерпретацију историје како би урушио дистанцу креирану између периода Мусолинијеве фашистичке владавине, и пост-фашистичког периода који је означен траумом у односу на свог претходника, а управо политичка траума јесте постала корен из којег је расла културна меморија послератне Италије (Kavaliјере, 2004: 16).

За претраживање места сусрета колективног памћења садашњости и њеног корена у прошлости, аутори стварају индивидуе које функцио-

нишу попут двојника – истих и различитих у односу на националне јунаке. На овом месту књижевног и филмског двојника, Рајана и Атоса сина, можемо разумети као „дијакхроне двојнике“, који су као и њихови претходници у времену, друштвено грундирани. Према Aleidi Asman (2011: 267), свака индивидуа заправо јесте „друштвено грундирана“ јер почива на заједници и њеном поретку колективног памћења и знања. Уколимо сматрамо да је: „... свако ‘ја’ повезано са једним ‘ми’ које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета“ (Asman, 2011: 19), омогућено нам је разумевање Рајана и Атоса као неизбежно затворених у лавиринту националног колектива, или ухваћених у мрежу паука историје. Аргументацију за овакав закључак налазимо на крају приче када Рајан схвата: „... да и он сам чини део Ноланове потке“ (Borhes, 2006: 84), или када Атос син говори да је један човек сачињен од свих других. Њихов идентитет постаје довршен овим завршним огледањем о колективно памћење, које даје темељ сваког сопства (Asman, 2011: 23).

Ипак, треба додати Борхесово и Бертолучијево искорачење из тезе о динамици колективног памћења. Asman (2011: 27) сматра да је динамика колективног памћења обележена сменом генерација, која уноси знатне промене у профил памћења једног друштва после периода од тридесет година. Смена генерација предочена поверавањем фокуса наследницама јуначких историја, у причи *Тема о издајнику и јунаку* и филму *Спиритиста* наука се одржава само провизорно. Иако Рајан истражује елементе убиства Фергуса Килпатрика на стогодишњицу његове смрти, а Атос Мањани се враћа у Тару поводом обележавања тридесет година од очевог убиства, дата промена се није одиграла. Оно што се ипак јесте одиграло је откривање истине које бива прећутана, и која самим тим указује на истоветност и континуитет колективног памћења. Ступајући у контакт са светом прошлости, ни Рајан ни Атос не започињу процес измене народног сећања, јер јесу део тог премреженог цикличног лавиринта. Уколико осим о деконструкцији историје и, њом започетог, процеса деконструисања колективног и националног, можемо говорити о критици друштва коју имплицитно нуде аутори, онда можемо назначити да се она налази у овом слоју књижевног, одн. филмског текста, будући да људи настављају да наслепо „изводе тајну драму унапред смишљену“ (Borhes, 2008: 95).

Balderston (2010: 37) примећује да је Борхесово принудно временско смештање *Теме о издајнику и јунаку* у 1824. годину везано за годину великих Боливарових борби за ослобођење колонија у Хиспанској Америци. Боливар и сви јунаци пали под његовом заставом Велике Колумбије чине базу сећања целе хиспаноамеричке заједнице, услед чега Борхес метафорички разграђује колективно наслеђе које је и њега самог обликовало и кроз које се и сам идентификовао. Борбе за деколонизацију јесу везивно ткиво свих хиспаноамеричких нација, које их као цивилизацију чине историјски и културолошки јединственим. Узевши управо ову историјску грађу за почетак своје фикционализације, Борхес деконструи-

ше сакралност Ратова за независност хиспаноамеричких земаља, на челу са Боливаром и Сан Мартином. Кренемо ли даље у степен укључености текста Борхесовог живота, увидећемо да ова прича представља његов едипални раскид са поретком атаквистичког. Наиме, услед податка да је његов прадеда погинуо у борби код Ајакућа 6. августа 1824. године, на дан погибије Фергуса Килпатрика у причи, и назнаке да Борхес задатак откривања парадоксалности историје поверава фигури праунука, Рајану Килпатрику, (Balderston, 2010: 38), Борхес проговара постмодернистичким текстом о легитимизованом колективном памћењу Хиспанске Америке. Иза Рајановог праунучког ћутања, Борхес јесте проговорио.

Као и његов идејни претходник, Бертолучи заснива тему о издајнику и јунаку са референцом на пост-фашизам као реакцију на његов легитимитет. Увидевши да савремено друштво измишља прошлост коју сматра да заслужује, Бертолучи показује на живост фашистичких структура унутар антифашистичког, које је послужило као основ културног памћења пост-фашизма. Стога, према Rigoletu (2012: 130) филм испитује метанаратив Италије након Мусолинијевог режима, указујући на парадоксално учешће истог у колективном памћењу које је му је бинарно опозитно. Посматрајући као о и Пјер Паоло Пазолини поредак буржоазије као симболички продужетак фашизма (Rigoletu, 2012: 128), Бертолучи једнако упућује критику садашњем тренутку свог колектива. Метафорички елемент који Бертолучи користи зарад исказивања историјске дуалности народног памћења јесте укључење Вердијеве опере *Риголетто*, као кључне асоцијације на народни италијански отпор (Krisp, Nilman, 2001: 251). Управо за време извођења ове опере у позоришту, Атос Мањани бива кажњен и предодређен на јунаштво и учешће у националном памћењу, будући да и опера *Риголетто* сама има статус иконе италијанског идентитета (Krisp, Nilman, 2001: 254).

Коришћењем културалолошкох митова својих заједница, чији су и они сами наследници, Борхес и Бертолучи откривају митомоторику истих, будући да реч мит значи кривотворење историјских чињеница (Asman, 2011: 44). Указујући нам на процес историзације, а затим и њену митолошку природу, Борхес и Бертолучи изједначавају историју и мит. Штавише, мит се отвара као простор плоднији од историје у процесу изградње имагинарних националних заједница. И Рајан Килпатрик и Атос Мањани син афективно усвајају историје властитих колектива учествујући у ритуалном обележавању годишњица смрти националних јунака, ојачавајући тиме културно-историјску конструкцију. Истовремено, потврђују се као едипална бића исто као и њихови генеалолошки претходници – очеви, дедови, прадедови. Ejzikman (2002: 117) увиђа да је порука њиховог текста следећа: да смо управо услед едиповског одређења политички слабе индивидуе стално укључене у стратегије или унапред дате наративе. На дистанци од својих издајника-јунака, аутори ових текстова стоје ослобођени од Очевог и метанаративног ауторитета, на ивици тоталитета паукове мреже, супротстављајући историји као колективном

сингулару (Asman, 2011: 48) постмодернистички плуралитет и историје (Наџион, 1988: 109).

* * *

Попут потомака парадоксалних националних јунака Атоса Мањанија и Рајана Килпатрика, који репетицијом јачају зидове тврђаве колективног памћења и историје, Бернардо Бертолучи учествује у ритуалном потврђивању уметности као раскривања природе које је Борхес започео. Дијахроним двојништвом протагониста на плану приче и филма, открили смо још једно – на ивици лавиринта, мреже – између књижевности и филма. Да филм јесте велики савремени двојник и аватар књижевности, како је Борхес сматрао (Savaleta, 2010: 113), потврђено је Бертолучијевим учешћем у преношењу наслеђа фиктивног уметничког текста, и утврђивању зидина трансартистичког постмодерног колективног сећања уметника-демијурга. Овом потврдом, деконструкција историографских игара је озакоњена.

Како је огледало структурални кључ откривања истине стварности, тако можемо рећи да Бертолучи предлаже раскривање историјских симулакрума кроз надреално или метареално (Klajn, 1994: 69), тамо где сан замењује стварност. Освежење уметничког колективног на овај начин, замењује Борхесово разматрање света око нас кроз свет фантастике, која нуди реконструкцију света симулакрума и отвара у нашем уму свест о постојању још једног од могућих позоришта. Да ли су стога Бертолучијево надреално, Борхесово фантастично, и њихова тачка преплета у сну једини начини приступа оном стварносном, које као огледало треба посматрати изокренуто фикцијом? Чини се да ова два текста стога могу представљати Бартово „бело писмо“, будући ослобођени од једног одређеног поретка језика (Bart, 1979: 97), илити дискурса. Ово непристрасно писање стварности од стране фикције такво је јер раскида са ауторитарним субјектом великих наратива, и не прекрива мисао ангажованом формом једне Историје, проговарајући нам белом побуном ефектнијом од сваког јавног говора (Asman, 2011: 230).

Борхесова и Бертолучијева побуна јесу одговорна ћутања, учествујући у секундарној идентификацији читаоца/гледаоца. Ако се присетимо Лаканове фазе огледала, у којој се јединка први пут идентификује кроз слику и кроз Друго, рећићемо да је књижевност добила једну од својих могућих идентификација кроз филм. Међутим, уколико схватимо филм као репродукцију услова раног детињства у тренуцима имагинарног конституисања ега (Omon, Maro, 2006: 226), где платно замењује огледало, увидећемо изградњу одговорне идентификације субјекта у фиктивном. Его је тако осуђен на имагинарну и симболичку изградњу сопства и читање колектива, а роман, позориште и филм скупа имају повлашћено место у његовим културолошким идентификацијама кроз папир/платно, чувајући му место у критичком расуђивању на које је позвао постмодернизам.

Листа референци:**Извори:**

- Bertolucci, B. (1970): *Strategia del ragno* [film], Radiotelevisione Italiana.
- Borhes, H. L. (2006): *Maštarije*, preveo Aleksandar Grujičić, Beograd: Paidea.
- Alazraki (1968): J. Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Editorial Gredos.
- (1988a): J. Alazraki, *Borges and the Kabbalah*, Nju Jork: Cambridge University Press.
- (1988b): J. Alazraki, „Borges: entre la modernidad y la postmodernidad”, *Revista Hispánica moderna*, 41, 175-179.
- (1984): J. Alazraki, “El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges”, *Hispanic Review*, 52/3, 281-302.
- Asman (2011): A. Asman, *Duga senka prošlosti: kultura sećanja politika povesti*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Biblioteka XX vek; Čigoja štampa.
- Balderston (2010): D. Balderstone, “Digamos Irlanda, digamos 1824”: para repensar la historia en Borges”, u: Alfonso del Toro (ur.), *Jorge Luis Borges: Traslación e Historia*, Hildešajm: Georg Olms Verlag, 35-45.
- Barenećea (1956): A. M. Barrenechea, “El infinito en la obra de Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10/1, 13-35.
- Bart (1979): R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Borelo (1977): A. Borelo, „Evangelio según Borges”, u: *Revista iberoamericana: Inquisiciones sobre Borges*, Monegal Roggiano (ured.), 48, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 503-516.
- Borhes (1985): J. L. Borhes, *Borges en diálogo: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Barcelona: Grijalbo.
- (2008): H. L. Borhes, *Nova istraživanja*, prevela Biljana Bukvić Isailović, Beograd: Paidea.
- Dal Pos (2002): C. Dal Pos, „‘Strategia del ragno’ sulle tracce della perdita”, *La Valle dell’Eden*, 4/10, Torino: Lindau, 119-130.
- Đordano (1984): E. A. Giordano, „El juego de la creación en Borges”, *Hispanic Review*, 52/3, 343-366.
- Ejzikman (2002): C. Eizykman, „La jouissance-cinéma dans ‘La stratégie de l’araignée’”, *La Valle dell’Eden*, 4/10, Torino: Lindau, 113-118.
- Flin (2009): A. U. Flynn, “Beyond the Mirror of Self”, u: *Quest for God in the work of Borges*, London: Continuum Literary Studies, 125-135.
- Haćion (1988): L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: history, theor, fiction*, Nju Jork – London: Routledge.
- Horn (2009): E. Horn, “Borges’s Duels: Friends, Enemies, and the Fictions of History”, u: *Thinking with Borges*, William Eggington, David Johnson (ured.), Aurora: The Davis Group Publishers, 161-182.
- Kavalijere (2004): P. A. Cavaliere, „Contemporary Italian Cinema and Fascism: Memory, History and Politics in the Films of Bernardo Bertolucci”, *L’Europe au Cinema*, <www.post-scriptum.org/.../art_2004_04_002.pdf> (20.04.2013).
- Klajn (1994): T. J. Kline, *I film di Bernardo Bertolucci: cinema e psicoanalisi*, Roma: Gremese Editore.
- Kozarinski (2000): E. Kozarinsky, *Borges em/e/sobre cinema*, Sao Paulo: Iluminuras.

Krisp, D., Hilam R. (2001): D. Crisp, R. Hillman, „Verdi and Schoenberg in Bertolucci’s ‘Spider’s stratagem’“, *Music and Letters*, 82/2, 251-267.

Liotar (2005): Ž. F. *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*, prevela Tatiana Tadić, Zagreb: Ibis grafika.

Omon, Mari (2006): Ž. Omon, M. Mari *i dr., Estetika filma*, prevela Jasna Vidić, Beograd: Clio.

----- (2007): Ž. Omon, M. Mari, *Analiza film(ov)a*, prevela Jasna Vidić, Beograd: Clio.

Rigoletto (2012): S. Rigoletto, “Contesting National Memory: Masculine Dilemmas and Oedipal Scenarios in Bernardo Bertolucci’s ‘Strategia del ragno’ and ‘Il conformista’”, *Italian Studies*, 67/1, London: Maney Publishing, 124-146.

Savaleta, J.B. (2010): J. B. Zavaleta, „Borges y el cine: imaginería visual y estrategia creativa“, *Mester*, 39/1. <<http://www.escholarship.org/uc/item/25z3t02m>> (12.05.2013).

Jelica Veljović

HISTORIOGRAPHIC METAFICTION AND POSMODERNIST DECONSTRUCTION: BORGES – BERTOLUCCI

Summary

The present article aims to investigate the transmission of the postmodernist notion of historiographic metafiction through different forms of narrative. Analysing Borges’s short story on one side – “Theme of the Traitor and the Hero” – and Bertolucci’s film on the other side – The Spider’s Stratagem – we will demonstrate the postmodernist urge of both authors regarding the disclosure of the Grand narrative of history. The end of this analysis and comparison of the two differently modulated small narratives, Borges’s and Bertolucci’s, the literary and cinematic, will bring us closer to the posmodernist notion of the plurality of truth. This way we will observe the deconstruction of the mere Oedipal identification with grand narratives, and the rejection of historical and cultural truths that are ideologically contaminated, yet served as natural. Furthermore we will perceive how Borges and Bertolucci, through their respective metafictional works of art, get to become both traitors and heroes on different sides of the historical mirror, collective memory and cultural identity.

Key words: postmodernism, historiographic metafiction, metanarrative, deconstruction, cinema and literature, identification

*Примљен 8. децембра 2014. године
Прихваћен 28. маја. 2015. године*