

Мср Јелена Зеленовић Станић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У РОМАНУ СЛОБОДАНА ТИШМЕ *QUATTRO STAGIONI*

У раду ћемо дати кратак преглед појма интертекстуалности с теоријског аспекта, а затим ћемо покушати да метод интертекстуалности спроведемо на примеру романа Слободана Тишме *Quattro Stagioni*, служећи се и херменеутичком анализом. Показаћемо како интертекстуална читања доводе до идеје дела и откривају скривене смислове текста. Проблеми на које ћемо обратити највише пажње су проблем писања и читања, суштине и празнине, стварности и привида, хиперреалног, хиперпростора и хиперкултуре, трансценденције и Бога. У закључку ћемо покушати да доведемо у везу све наведене проблеме и из тога изведемо идеју дела која одговара на суштинска питања постављена у роману и нашем раду.

Кључне речи: интертекстуалност, постмодернизам, Слободан Тишма, уметност.

Мишко Шуваковић у књизи *Постмодерна* под одредницом „Интерпретација и херменеутички кругови језика уметности“ даје виђење уметности које се у великој мери може применити приликом описа многих текстова књижевне критике од почетка 21. века до данас. Иако се јављају тврдње да је време постмодернизма прошло, у овом раду ћемо показати да је писац о којем говоримо, а који у овом моменту још увек ствара, постмодернистички аутор, а његов роман о којем је реч, пример постмодернистичког романа и погодан тле за проучавање интертекстуалне мреже, или барем неких њених сегмената, будући да се тумачење текста никада не завршава, а питање његовог смисла остаје заувек отворено. О таквом читању (и дописивању текста) пише Шуваковић:

Знање шта уметност јесте није разумевање манифестне или латентне суштине већ могућност препознавања, описивања и објашњавања феномена који се називају уметност помоћу сличности, аналогија,

интерпретативних трагова, разлика, интертекстуалних или интерсликовних веза (ŠUVAKOVIĆ 1995: 54).

Из теорија Јулије Кристеве и Ролана Барта читамо да текст постаје отворена мрежа састављена од означитеља, која реферише на ону стварност коју читалац уочава, или бира да уочи, у зависности од тога на који начин је довео означитеље у међусобну везу. Они би тако здружени могли упутити на знак који би упутио на стварност, или по Бодријару, не на стварност, него на други знак, симулацију стварности (BODRIAR 1991). Из схватања знака као арбитарног следи да означено текстом произилази из различитих особености сваке индивидуе, те зависи од њених преференција на пољу књижевности, филозофије, уметности, њених моралних и политичких начела, психолошког и социјално-друштвеног профила и личног укуса који произилази из најдубље интимае, свесног и несвесног бића. Такође, зависи и од тога да ли је читање унапред мотивисано или није.¹ Идеју интертекстуалности Кристева изводи из Бахтинове идеје о дијалогичности речи/текста, те се 1968. година узима као званична година појављивања термина „интертекстуалност“ у књижевнотеоријском дискурсу (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 363). Уколико бирамо, свесно или несвесно, шта нам текст говори, лако је прихватити Бартову теорију задовољства у тексту која нам делује веома привлачна услед могућности и отворености коју пружа у свом крајње либералном приступу тумачењу књижевности. Следећи основне идеје интертекстуалности по којима је дело отворено и без средишта,² без унапред датог смисла, без аутора, чак и без читаоца као субјекта, већ са читаоцем који не представља особу већ „локацију у којој се укрштају цитати“ (JUVAN 2013: 94) како је то писао Барт, долазимо до схватања текста као отворене мреже означитеља која не реферише ни на шта ван текста. Задовољство пружа текст који се „сачињава, израђује вечитим плетењем“, а затим се „субјект ослобађа у њему попут паука“ (BART 1975: 86). Поједини читаоци (они којима задовољство причињава управо прогнани смисао) покушаће да нађу смисао, а управо простор смисла се може сместити у онај проред, пукотину о којој пише Барт. Ту бисмо имали места да допишемо смисао. Она је „најеротичније место на неком телу“ еротична је управо та „испрекиданост коже која светлуца између два дела“ (BART 1975: 12). За Кристеву је „Рађање смисла у

¹ „Показује се да смисао, значење и вредности књижевног текста нису узрочна или природна значења, већ арбитарне културолошке творевине које могу бити мотивисане или немотивисане“ (ŠUVAKOVIĆ 1995: 128).

² Марко Јуван у књизи *Интертекстуалност* даје преглед појма, употребе и развијања овог термина, а касније и његовог значења у оквиру теорије књижевности. Пишући о постструктурализму из којег ниче појам интертекстуалности, али и уметност постмодернизма, наводи и учење Жак Дерида: „Према Дерида (DERRIDA 1967) структуру више не организује неко значењско средиште односно спољашњи темељ, назван изразима из европске метафизике (archē, telos, eidos, ousia, aletheia, трансценденција, свест, Бог, човек, итд.)“ (JUVAN 2013: 96).

новом тексту ... пре свега представљало додиривање различитих значења и традиција и – што је најважније – тај процес се никада није завршавао“ (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 364). Коментаришући, са видљивом дозом ироније, Блумова проучавања сабрана у књизи *Анђијетичка кријтика*, Џонатан Калер примећује да је и за Блума интертекстуалност видљива у пажљивом проучавању односа који се успостављају између два текста, те је нови текст резултат енергије таквог суодноса. Слично „додиривању“ код Кристеве, овде се ради о „трљању“, јер се његова теорија у крајњој инстанци не односи на традицију, интертекстуалност и претпоставку, него на, како бих ја то назвао ‘апликацију’: међусобно трљање два текста да би се ослободила енергија“ (KALER 2011: 107). Дакле, херменеутичко трагање за идејом замењено је проучавањем „динамике стварања текстуалних значења“ (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 364). Оно најпривлачније што нам текст нуди је пукотина, застој у ткању мреже помоћу различитих дискурса, од којих сваки учествује са својим знаковима, а који су увек арбитарни. Оно што ће постмодернистичка књижевност покушати да уради, то је указивање на велике наративе као на доминантно наметнуте дискурсе с циљем да се обезбеди продор моћи у структуре друштва, или да би се већ постојеће поље моћи одржало и кроз књижевност, уметност и науку, те додатно оправдало. Одатле проистиче неповерење постмодерниста у велики наратив, који је увек резултат наметања истине одређеног дискурса.³ Пишући о концепту интертекстуалности, неки аутори су се ипак дотакли постојања смисла. Дубравка Ораић – Толић пише да „када ниједан текст нема семантичко првенство, јер су сви постали једнако вриједни, односно невриједни, нови смисао не настаје на начелу мимезе, аналогije и адекватације с познатим културним смисловима, него по начелу очуђења, контраста и креације ex nihilo, на рушевинама старих смислова“ (ORAĆ TOĆ 1990: 55).

Док ће Мишел Рифатер интертекстуалност видети управо као водич ка смислу. Пишући о Рифатеру, Марко Јуван ће рећи да за њега: „интертекстуалност није више слободна игра значења која се могу извући, већ чак присилно средство упоредиво са логиком несвесног (‘интертекстуални нагон’). Уз помоћ интертекстуалности књижевно дело надзире и усмерава читалачки одзив и води тумачење ка тачно одређеном смислу“ (JUVAN 2013: 135).

Да ли је онда простор Бартових пукотина, простор који бисмо могли испунити смислом, који се код неких аутора, попут Слободана Тишме, још увек може прочитати? А ако не прочитати, а онда макар дописати, будући да је свако читање истовремено и писање, које Блум види као „Песму коју пишемо као наше тумачење“ (BLUM 1980: 77).

³ Пишући о методама Јулије Кристеве, Марко Јуван закључује да је Кристева „осветила интеракцију између књижевног дискурса и друштвено-историјског окружења и отворила један од путева, на ком су се почеле афирмисати постмодерне концепције хетерогености, маргиналности и иредуктибилне различитости“ (JUVAN 2013: 122).

У раду ћемо покушати да покажемо „места смисла“ у роману Слободана Тишме *Quattro Stagioni* који упућују на идеје овог дела. Једна од идеја дала је приказ постмодернистичке културе и једну врсту полемике и обрачунавања са њом. Оно што смо, помало метафорично, назвали местима смисла, односи се на одређене ставове јунака који су коментар постмодернистичке културе, или иронични осврти на њу. Приповедач се бави темом писања и читања, доживљаја и догађаја у уметности, онтолошким категоријама празнине, одсутности, суштине и трансценденције, те проблематиком учествовања читаоца у стварању књижевног дела. Улазећи у интертекстуални дијалог са претходницима и савременицима, јунак учествује у полемици, а и ми са њим препознајући различите цитате и дозивања. Различите интертекстове ћемо тумачити (илуминативне цитате, по терминологији Дубравке Ораић – Толић)⁴ у циљу сагледавања идеја утканих у наратив, а које се појављују праћене различитим стилским и формалним приступима, попут ироније, метанарације, фрагментарности, одлагања приповедања, сумње у моћ текста да представи било шта сем означитеља. Да ће и ово бити само једно од многих могућих читања, говоре нам и други теоретичари који су се бавили интертекстуалношћу. Дакле, када се пронађе смисао, он није јединствен и једини, већ како Јуван закључује читајући Ханс-Георг Гадамера и Јауса:

Разумети текст за њега је значило да га разумемо као одговор на неко имплицитно, битно обавезујуће питање, које упошљава тумачев духовни хоризонт. Из тога Јаус закључује да своје властито мишљење, гледиште или хоризонт проверавамо уз мишљење другог, и да и временски удаљена дела представљамо у ‘живој савремености разговора’, при чему се смисао текста увек изнова мења (JUVAN 2013: 109).

Позивајући се на овог и претходне ауторе ограђујемо се од сваког погрешног тумачења.

Када Слободан Тишма свој роман почне коментаром продукта концептуалне уметности Пјера Манцонија „MERDE“, јасно је да нас уводи у свет постмодернистичке културе. Конзерва на којој пише „MERDE“ али празна! Нема суштине! Јунак Тишминог романа каже:

⁴ „(...) цитатни текст креира нов и неочекиван смисао, узимајући туђи текст и његове цитате само као повод за стварање властитих непредвидивих значења, када је положај цитата унутар властитога текста небитан, када у културном саставу у цјелини нема строге хијерархијске лествице, па цитатни текст не поступа с културном традицијом и синхроним туђим текстовима као с посвећеном ризницом, него с њима води равноправан интелектуални дијалог (...)“ (ORAIC-TOLIC 1990: 45). Овако Ораић – Толић дефинише илуминативни тип цитатности, карактеристичан за авангарду. У овом роману то се може видети на примеру сликараства. Јунак не прихвата уметничко дело као дело неприкосновене вредности већ сумња у оно што званична историја или критика имају о њему да кажу, а његову сумњу прате коментари прожети иронијом: „Бацао сам сумњиве погледе на *Кујачице*, чак и на *Сиве руже*“ (TIŠMA 2009: 27).

Читао сам негде да је неки ловаран тип купио на аукцији чувену Манцонијеву конзерву са етикетом на којој пише „MERDE“. Када ју је са знатижељом отворио, угледао је унутра само два шрафа – ништа од говнета, ништа од смрада. Какав цинизам! Не, унутра није нашао ништа, тј. нашао је *Празнину*, одсутност говнета. Да ли је то могуће? (Tišma 2009: 9).

Управо то кореспондира са пређашњом расправом и потрагом за смислом. Ако ћемо се усудити да ужаснути помислимо да је означено испод означитеља, ако себе натерамо да изађемо из модернистичког (за постмодернисте превазиђеног, чак малограђанског) схватања уметности и прихватимо да је испод лименке оно њоме означено и да се то налази у галерији и продаје на аукцији, следи нови шок. Као да већ читава ситуација није довољно опсцена, означеног нема. Можда ћемо се чак осећати кривима, можда бити и себи мало одвратни што смо и помислили да га има, поново ћемо преиспитивати наш однос према уметности. То је одличан приказ продукта постмодернистичке културе којим Слободан Тишма испуњава прве редове романа. Коментаришући авангардна уметничка дела оваквог типа, Кристофер Батлер сматра да је њихов циљ био да спрече: „потрошача да се као субјект осећа лагодно у свету, јер би то узроковало његово конзервативно и прагматично прилагођавање свету“ (BATLER 2012: 80). Приметићемо да је и размишљање јунака над Манцонијевом конзервом и читавом постмодернистичком ситуацијом, само једно произвољно читање уметничког дела. О томе, такође, пише Батлер, осврћући се и на интертекстуалност:

Значења су постала власништво онога ко интерпретира, онога ко је имао слободу да се, деконструктивно, њима игра. Сматрало се да је покушај да се значење текста или било ког другог семиотичког система одреди у складу са неком сврхом филозофски погрешно, а политички ретроградно. Сада су сви текстови са својим лингвистичким или књижевним или генеричким сапутницама могли слободно да плове морем интертекстуалности... (BATLER 2012: 33–34).

Након коментара Манцонијеве конзерве и сусрета са празнином, јунак наставља да се интересује за празнину, одсутност коју уочава контемплирајући о другим уметничким делима, најпре сликама, да би је касније увео и у мисао о књижевности, а коначно и у контемплације о могућности спознаје себе и света. Овакву филозофску праксу Батлер препознаје као „онтолошку неизвесност“⁵ карактеристичну за уметност постмодернизма (BATLER 2012). Поступак који аутор романа примењује приликом коментарисања

⁵ Пишући о постмодернистичком делу, Шуваковић примећује да је оно: „са становишта хуманизма ‘онтолошки празно’, релативистички произвољно и без субјекта (субјект је само хипотеза у и о језику уметности). Са становишта постмодернизма хуманистичка традиционална и високо модернистичка дела су илузија (привид) целовитости израза и субјекта“ (ŠUVAKOVIĆ 1995: 71).

уметности, сликарства, музике, књижевности и концептуалне уметности, одређује се као метапроза (ŠUVAKOVIĆ 1995), а цитати који се успостављају преко подтекста који припада књижевној критици и есејистици, по терминологији Дубравке Ораић – Толић, припадају метацититима (ORAIC – TOLIC 1990). Јунак романа покушава да нам исприча причу у којој се преплићу различити наративни токови: убиство полицајца и потрага за осмуњиченим; судбина његовог деде Стевана Нерејлића (Нереј, морски бог из грчке митологије – ово је једна од многих цитатних релација која је успостављена на микронивоу) и његове илегалне лекарске праксе у којој је вршио абортусе; судбина дединог помоћника доктора Коста и његове свастике; крађа Рембрантовог *Портрета старијег човека* и питање његове оригиналности, те јунаково скривање у тајној просторији у подруму и његов однос са Shmitz. Набројани су само већи, или главни наративни токови, јер је приповедање испуњено екскурсима, реминисценцијама и коментарима различитог типа, од којих су неки читаве нове приче. Јунак *покушава* да нам исприча причу, јер је стално растрзан у невери да се прича може испричати и да је начин на који то чини добар. Поред тога, странице су прожете поменутим контекстима о уметности и књижевности. Шуваковић сматра да овакав поступак који називамо метапрозом: „разрађује парадоксе приказивања који произилазе из уверења да се историја сазнаје као историја дискурса. Ауторефлексивни аспекти сугеришу да ‘реалистичност наратива’ није изведена из реалности коју приказује, већ из конвенција које дефинишу смисленост наратива и фантазма који друштво прихвата за актуелну и историјску реалност“ (ŠUVAKOVIĆ 1995: 76).

Јунак се често осврће ка проблематици схватања реалности, стварности и привида, суштине и њеног коначног онтолошког облика који назива трансценденцијом. Јунак проблематизује и писање. У збирци прича *Урвидек* истог аутора, налази се приповетка *Уиџа које* писана, можда, по узору на причу Џона Барта *Изгубљен у луна-парку*. У оба дела приповедач је писац који пише причу у којој је он главни јунак и описује потешкоће приликом писања уз метанаративне коментаре, а код Тишме је дата и ситуација неодлучности приликом објављивања те приче. Тишмин јунак, пре него што је домислио до краја да ли жели да објави причу и да ли жели да се бави писањем уопште, поново одлази у луна-парк где ће замало изгубити сина. Они одлазе тамо, где се на неки начин *гођа* нека друга прича у луна-парку, док је прва она за коју се двоумио да је објави, а у којој је изгубио из вида жену и сина у луна-парку. Сличне осврте на тематику писања и књижевности налазимо и у роману *Quattro Stagioni*. Приповедач на више места, као да узима предах од писања приче, коментарише саму причу и уопште чин писања:

Уопште ме не привлаче овакви типови и овакве приче. Зашто говорим о доктору Косту? Да ли морам да живим по сваку цену? Али боље је да је он под мојим третманом него ја под његовим. Иако, јачи је то

третман, текстуални пресинг! (...) Зашто опет почињеш, згубиданчићу, зашто? Пишући само изазиваш сујету других људи. Сви су људи писци, сви пишу, баш сви, чак и најпростији, најнаивнији, као и најлукавији. Колико ликова само у 'Злим дусима' покушава да пише (...) (Тишма 2009: 30).

У овом истом метапоетском одломку у којем је приповедач дао коментар хиперпродукције, осврнуће се и на хиперкултуру која је још једна од одлика постмодерне. Овде можемо уочити интертекстуални поступак – коментарисање хиперпродукције и хиперкултуре дозива⁶ Бодријара и хиперреалност, и Џејмсона и хиперпростор. Бодријар пише о Дизниленду као о једном од најпознатијих примера хиперреалности (види BODRIAR 1991). Стварна нестварност, привид Америке, сакрива се Дизнилендом који као очигледна симулација треба да представља контраст Америци која би требало да буде знак реалног и стварног, али није, па се Дизнилендом прикрива да стварности нема.⁷ Џејмсон постмодернистички хиперпростор (говорећи о хотелу „Бонавентура“) види као мутацију која је: „на крају успела да превазиђе могућности човековог тела да себи пронађе место, да организује своју непосредну околину и да, на основу спознаје, одреди свој положај у спољном свету“ (DŽELMSON 2008: 502).

Дакле, свега има превише и изгледа нападно и надстварно како би се сакрила чињеница да стварност не постоји, а самим тим ни суштина, па нема потребе ни за трансценденцијом или Богом. То је свет који је потонуо на кулисама вечне вечери, како то пише Слободан Тишма о Новом Саду⁸ (који ће касније прекрстити у Урвидек, Ујвидек, Шурвидек, Пурвидек, у неку од симулација). Све то прати и хипер-обавештеност у свим сферама, а приповедач то види овако:

На Западу⁹ је писање постало сурово такмичење (...) Али технологија писања је стравично напредовала, макар неки тврдили како је Џими Џојс све већ измислио, мислим на наративне стратегије. Пре свега, на Западу се увећало знање. Људи приступају писању са огромним знањем, са неизмерном обавештеношћу, и аутоматски су у предности, испадаш смешан кад се поредиш, плус прави урбани миље – пакао мегалополиса (Тишма 2009: 31).

⁶ Дозивање кореспондира са *додиривањем* код Кристеве и са *иђрљањем* код Калеровог коментара Блума.

⁷ Приповедач у роману *Quattro Stagioni* ће стварност на неколико места у роману означити са „матора стварност“ (Тишма 2009: 174) алудирајући управо на Бодријарову филозофију по којој живимо у свету у којем је стварност превазиђена. Код Тишме придев „матора“ као да је ту да пробуди носталгичне осећаје према старој доброј *мајорој* стварности.

⁸ „Нови Сад није нестao, он је само потонуо на кулисама вечне вечери, вечери која је највише људско време“ (Тишма 2014: 235).

⁹ Истицање Запада видимо као коментар војно-политичке моћи САД-а и Западне Европе, те њихове супремације над остатком света.

Приповедач оваквим коментарима учествује у дијалогу са многим теоретичарима постмодернистичке уметности и постмодерне културе, а један од њих, велики филозоф привида, привида који опседа и нашег приповедача, овако види мегаломанску културу којој припадамо:

Да се све произведе, да се све прочита, да се све догоди као стварно, као видљиво и с монограмом ефикасности, да се све преведе у односу снага, у појмовне системе или израчунљиву енергију, да све буде изречено, акумулирано, регистровано, пописано – то је секс у порнографији, али такво је и цело предузеће наше културе, чега је опсценост природно стање. Култура показивања, доказивања, продуктивне монструозности (Бодријар 2001: 46).

Ипак, приповедач инсистира на писању, или како често каже, пискарању. Разлози због којих не може без писања су различити и не увек јасни, макар не у овом моменту нашег тумачења. Стално се уз проблем писања јавља и проблем привида и одсутности. Одсутност је оно што су теоретичари препознали као проблем онтолошки празног света текста и субјекта који у том тексту говори и борава. Приповедач непрестано тежи да испуни своје онтолошко биће и трага за суштином.¹⁰ Ако упоредимо његова размишљања о две слике које се, међу другима, појављују у овом роману, приметимо да његове симпатије припадају Рембрантовој слици *Порићреј сѣарој човека*, док у *Мона Лизи* тврди да није видео ништа: „Све је транспарентно“ (Тишма 2009: 27). Све је транспарентно наспрам суштине коју су стари мајстори у ренесанси тражили у шифри, потпису, или некој лозинки за које се веровало да су уметници уграђивали у слику. Подробном анализом слоја по слоја¹¹ долазили су, каже приповедач до *ујражњеној месѣи*, јер: „Превејана госпа Суштина увек би се на време преместила“ (Тишма 2009: 26). Међутим, Рембрантова слика *Порићреј сѣарој човека* приповедачу неизмерно значи. Лионело Вентури у књизи *Како разумети слику* пише нешто интересантно, за шта можемо помислити да је јунак такође уочио у поменутој слици. Пишући о употреби светла и ефекту сенке, те бирању физички ружних модела за портрете, Вентури објашњава доживљај који на нас остављају Рембрантови портрети: „Тај ефекат је био идеални вид реализма јер је управо захваљујући њему ослобођена имагинација могла да открије људску душу независно од материјалности тела, с дубином понирања какву ретко налазимо у читавом развоју сликарства“ (VENTURI 2008: 120).

Ова слика ће јунаку бити изузетно важна, она се појављује на многим местима у роману која су кључна и за причу коју покушава да исприча, али

¹⁰ „Ипак, оно најбитније што је спајало мене и Жера, као што сам већ рекао, биле су Трансценденција и Музика. Били смо опседнути *Одсујиношћу*, заправ, идејом о *скривеном Боју*“ (Тишма 2009: 96–97).

¹¹ Ово се може читати и као коментар структуралистичког приступа анализи књижевног дела.

и за његову потрагу за суштином, а игра и велику улогу приликом самоодређивања, изградње идентитета главног јунака, будући да је патио од неке врсте поремећаја личности. Када је ишао код психијатра (како он пише „врача“), психијатар је био исти као човек са Рембрантове слике. Тако је успео да преболи крају *Пориђења старог човека*: стари човек се преселио у (привид) стварност(и). Међутим када излази из подрума (сам крај романа и приче коју нам приповедач прича) осећа да га неко посматра, приближи се и угледа Рембрантову слику. Али копију? Мисао о копијама и оригиналима ће га неко време заокупљивати, а затим ће одустати, будући да је све копија копије, ако се поново позовемо на Бодријара. Како каже јунак: „Шта вреди оригинал у доба техничке репродукције?“ (Тишма 2009: 150).

Можемо пратити контраст двојца празнина-суштина који се јавља кроз читав роман, на различитим приповедним тачкама, док пратимо причу или док смо на метапоетским пасажима. Празна Манцонијева конзерва и *ујражњено месито* код *Мона Лизе* означавају празнину, а Рембрантова слика јунаку лично значи, јер постоји одређени доживљај те слике који је интиман, те онда представља суштину.¹² Доживљај и догађај приповедач види као контрастни пар, где фаворизује доживљај, управо као и Бодријар критикујући „предузеће наше културе“ у којој се цени једино догађај, делање, учествовање у монструозној хиперпроизводњи потрошачког друштва касног капитализма. Да ли је онда приповедач у човеку на Рембрантовој слици видео суштину која се показала као душа? Можда је он у тој слици смиривао своју онтолошку неизвесност.

Шта је приповедач мислио под „стварном историјом“ до које би могла довести узајамност, истовременост доживљаја и догађаја? Будући да је став постмодерниста да је историја увек историја дискурса, те не може бити и истина сваког појединца, историја појединца је нешто што недостаје, нема *доживљаја* историје. Ђорђе Деспих је проучавајући поезију Миодрага Павловића, упутио друге читаоце на Павловићево дописивање историје и мита у виду доживљаја појединих учесника, назвавши овакав поступак *анти-сликом*.¹³ Овакво Павловићево третирање историје касније радикализују постмодернисти одбијајући да прихвате било какав центар и могућност спознавања великих термина попут истине, правде, Бога, па и љубави. То ће прокоментарисати и наш приповедач: „То што ови пост-офис модернисти причају како више нема центра, како је центар свугде и нигде, за жаљење је“

¹² „Уметност постоји само као мој, лично мој доживљај, који не може нико да ми украде“ (Тишма 2009: 151). И на другом месту: „У ствари, не постоји, нема га. Нема догађаја, постоји само мој, твој, његов доживљај *Нечеј*, што је и Бркати тврдио“ (Тишма 2009: 185). Интересантна је мисао, а у вези са привидом и стварношћу да ипак: „постоји тај срећни трен када догађај и доживљај коинцидирају, то би могла бити стварност, она права историја“ (Тишма 2009: 68).

¹³ „Павловићеву *анти-слику* и третирање историје заправо треба схватити као вид *одважног сећања*, као вид поетског враћања дуга угушеним и изгубљеним безбројним догађајима из прошлости, и то кроз певање које функционише као поетска *рехабилитација* појединачног искуства, његове драме и истине“ (Деспих 2008: 35).

(Tišma 2009: 72). За приповедача и његов свет, центар, у којем би могле бити суштина и трансценденција, постоји иако је невидљив, тј. скривен је у стварном свету и замагљен привидом. Једино доживљајем слике, музике, борављењем у Шумици, певањем, дружењем са Schmitz, може се прићи стварности и трансценденцији, оној стварности која је нестала на кулисама вечне вечери. Да ли је онда и поменуто писање, пискарање, ту због приближавања трансценденцији или вечности („вечност“ је такође реч коју приповедач често употребљава)? Он каже:

Ипак, писање мора бити инструмент надања, искреност бар као намера (захтев), као полазна тачка, мора постојати, то је та добронамерност о којој сам већ нешто натукнуо. Рећи велико „Да!“ животу, чак и самој одсутности, непостојању које је највећа потврда живота (Tišma 2009: 33).

Овај цитат нас уводи у још једну од опсесивних тема приповедача, а то је читање и писање, или проблем текста, његовог значења, рецепције, тумачења па и његове истине и смисла, те можемо рећи да је и сама интертекстуалност једна од тема коју приповедач развија. Метафора коју најчешће призива, када је у питању писање, јесте Роршахова мрља: „Већ сам говорио о томе да је свака прича у ствари Роршахова мрља, иако је то чувена Нађ Киш Даниелова метафора, да не испадне да се китим туђим перјем, да се заогрћем мрљом“ (Tišma 2009: 169).

А када каже да је писање романа: „Роршахова мрља која се шири, али без отровног трна, кастрирана“ (Tišma 2009: 108) писац говори вероватно о немогућности кулминације приче у оном значењу како је то био обичај у традиционалној књижевности (традиционалној, наспрам авангардне и постмодерне књижевности). Оно што видимо и колико можемо да видимо у причи, зависи од нас, зато ће се често појављивати и мисао да је свако писање самочитање¹⁴ и да је читање писање, о чему је било речи у уводу. Размишљајући о причи једног свог пријатеља, поставиће питање да ли је то што је прочитао и на основу тога почео да изводи закључке о писцу, заправо оно што види у себи? Оно што нам прича говори је оно што носимо у себи: „Како се ја приказујем у односу на Rieslingovu причу, ја као читалац Rieslingove приче, као његов бивши пријатељ? Да ли ја у својој подсвести видим себе као његов пимпек, или сам ја његов унутрашњи женски лик, његова изгубљена невеста?“ (Tišma 2009: 112).

То је теорија која у себи здружује постструктуралистичку теорију и теорију интертекстуалности, психоанализу, феминистичку критику и различита учења о диктату дискурса. Ипак, вечито сумњајући иронични приповедач неколико редова касније све одбацује, називајући овакве теорије баналностима, упетљавањем и глупостима.

¹⁴ „Нема стварања, све је читање“ (Tišma 2009: 72).

Теоретичари интертекстуалности нису били увек до краја јасни поводом свог става у вези са могућношћу извођења некаквог смисла дела. Да ли се смисао одриче као недодирљив, немогућ, или чак непотребан? Или је смисао дела произвољан попут читања, дочитавања и учитавања и да ли постоји граница преко које би било неукусно прелазити? Веровање у интенцију дела и подразумевање идеје дела може се сматрати анахроним, немодерним и превазиђеним, а код неких других проучавалаца идеја дела је оно кључно у Роршаховој мрљи, њена осовина, те како год да видимо мрљу, не можемо промаштити средишњу тачку. У раду смо покушали да укажемо на неке идеје дела које нису популарне у теоријама интертекстуалности и код постмодерниста. Стичемо утисак да приповедач у пренатрпаности постмодернистичке културе тежи рашчишћавању ствари. Њега привлачи одсутност, празнина, суштина и трансценденција, а понегде у тексту се појављује и Бог. У једном поетском одломку који сведочи и о лепоти реченице Слободана Тишме, помиње се и *прелаз*. Присутна је тежња да се преброди симулакрум, те да се исконструисане слике свакодневице замене стварношћу, да се допре до надискусивног света. Поступком ироније и трагањем за суштином у сликарству, лепотом израза у музици, свакодневним измештањем у шумицу и неповерењем у дискурзивни језик да исприча нешто што није лаж¹⁵, приповедач се приближава идеји оностраног и вечног, а израз којим то покрива је Трансценденција: „Вечита непојамна разлика између постајања-нестајања и постојања-непостојања, дијахронија и синхронија, разлика, она чувена пукотина на којој Трансценденција свира највеличанственију музику која ће се на крају претворити у какофонију, у буку и бруку, због неприпремљености за прелаз“ (Тишма 2009: 161).

Оваква апокалиптична визија дозива Библију и сценарио краја, а на више места у роману, описаних и неописаних у овом раду, просијава Бог. У раду тврдимо да је једна од идеја романа *Quattro Stagioni* потрага за Богом. То се чини кроз прочишћавање свести, инсистирање на снази уметности да сведочи истину и пробијање кроз слике симулакрума у (матору) стварност.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бодријар, Жан. *О завођењу* (прев. Дејан Илић). Подгорица: Октоих, 2001.

Деспит, Ђорђе. *Порекло ђесме*. Зрењанин: Агора, 2008.

BART, Rolan. *Zadovoljstvo u tekstu* (prev. Jovica Aćin). Niš: Izdavačka ustanova „Gradina“, 1975.

BATLER, Kristofer. *Postmodernizam: sasvim kratak uvod* (prev. Predrag Mirčetić). Beograd: Službeni glasnik, 2012.

¹⁵ „Али, ево ипак мало презенте, да видимо како то изгледа, та лаж. Како се завршила докторска каријера Стеве Нерејлића?“ (Тишма 2009: 124).

- BLUM, Harold. *Antitetička kritika* (prev. Maja Herman – Sekulić). Beograd: Slovo ljubve, 1980.
- BODRIJAR, Žan. *Simulakrumi i simulacija* (prev. Frida Filipović). Novi Sad: Svetovi, 1991.
- BUŽINJSKA A, MARKOVSKI M. *Književne teorije XX veka* (prev. Ivana Đokić). Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- DŽEJMSON, Frederik. Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma. U: Đorđević J. [ur.] *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- JUVAN, Marko. *Intertekstualnost* (prev. Bojana Stojanović Pantović). Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- KALER, Džonatan. Pretpostavka i intertekstualnost (prev. Predrag Šaponja). *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LVI/467 (2011): 102–114.
- ORAIC-TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- TIŠMA, Slobodan. *Quattro Stagioni*. Beograd: Laguna, 2009.
- TIŠMA, Slobodan. *Velike misli malog Tišme*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, 2014.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Postmoderna*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.
- VENTURI, Lionelo. *Kako razumeti sliku* (prev. Dolores Kalodera – Petrović). Beograd: Ne & Bo, 2008.

Jelena Zelenović Stanić

INTERTEXTUALITY IN SLOBODAN TIŠMA'S NOVEL *QUATTRO STAGIONI*

Summary

This paper offers a theoretical overview of intertextuality and applies this perspective to an analysis of Slobodan Tišma's novel *Quattro Stagioni*, incorporating a hermeneutic approach. By examining Tišma's use of intertextual references, we seek to demonstrate how this approach enhances interpretive depth, revealing multiple layers of meaning within the narrative. Key themes discussed include the relationship between writing and reading, the tension between presence and absence, and the boundary between reality and illusion. The analysis situates *Quattro Stagioni* within a wider literary and cultural context, showing how Tišma's work engages with both tradition and modern cultural dialogues. The study highlights the ways intertextuality can expand and transform textual interpretation, offering readers a complex, multi-dimensional reading experience.

Keywords: intertextuality, postmodernism, Slobodan Tišma, art.

Мр Јелена Зеленовић Станић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Докторске студије
jelenazekazelenovic@gmail.com