

Мина М. ЂУРИЋ
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
mina.m.djuric@gmail.com

ПАВИЋЕВСКО-УРОШЕВИЋЕВСКА ТЕТРАЛОГИЈА – ОСВОЈЕНА ЦЕЛОВИТОСТ¹

Апстракт: Синтагма *постмодерна приповедна тетралог*ија уведена је као одређење постмодерног павићевско-урошевићевског *комонвелта*. Књижевне везе и додире двојице стваралаца су вишеслојни, али у овом случају се разматра Павићева прича „Вечера у крчми ’Код знака питања’”, у коју се, по Павићевим упутствима у тексту, инкорпорирају Урошевићеве приче „Хотел ’Лисабон’” и „Догађај на летовању”, као и Павићева „Цветна грозница”. Начин на који поменуте приче чине *постмодерну приповедну тетралог*ију доводи у питање тумачење времена, простора и фантастике с обзиром на то да ли су читане фрагментарно или као део коауторске *освојене целовитости*.

Кључне речи: време, хронотоп, интертекст, постмодерна

If all things were *eternal*
And *nothing* their *end* bringing,
If this should be, than how could we
Here make an *end* of *singing*?
And how do we *conclude* that *Time is our own*?²
Ackroyd

¹ По својој форми, наслов рада је у дијалогичном односу према насловној синтагми истраживања друге књижевне целине: *Хеленска драмска трилогија – изгубљена целовитост* Лидије Делић (Бошковић). Ипак, иако су у питању анализе двеју књижевних традиција – античке и постмодерне, које подразумевају другачије литерарне поступке и подстичу различит методолошки, интерпретативни приступ, неки од закључака о целовитости значења дела, могућности и важности њиховог тумачења у контексту литерарне целине којој припадају, суштински су блиски (види Бошковић 2002–2003).

² Сва подвлачења у раду – М. Ђ.

Павићева прича „Вечера у крчми ’Код знака питања’” објављена је 1979. године у збирци *Руски хрт*. Да ова „моћна” прича, неким павићевским метатекстуалним фантастичним случајем, може да прочита претходну реченицу, која као библиографски податак у проучавањима и списковима референци следи текст приче и сведочи о спољашњој хронологији њеног настанка, вероватно би „вриснула” чувено павићевско *Истина је само један трик*. Пишући причу „Вечера у крчми ’Код знака питања’”, Павић се „поиграо” текстовима у времену и простору као познатим руским матрошкама – „гладна” *Вечера* је у себе инкорпорирала одломке трију прича са почетка седамдесетих година двадесетог века: две су дело Владе Урошевића, изашле у збирци *Ноћни фијакер* 1972. године – „Хотел ’Лисабон’” и „Догађај на летовању”, а трећа је Павићева прича „Цветна грозница” из збирке *Гвоздена завеса* и 1973. године, коју је превео Влада Урошевић. Оваквом Павићевом интертекстуалном имагинацијом и усмерењима читалачке рецепције „Вечера у крчми ’Код знака питања’” „надраста” оквира једне приче и, као део коауторског *комонвелта*, постаје основа *павићевско-урошевићевске приповедне тетралогije*. Фрагменти четири приче у тетралогiji комбинују се тако што се у оквир „Вечере у крчми ’Код знака питања’” умећу три одломка Урошевиће приче „Хотел ’Лисабон’”, а одломци „Цветне грознице” и „Догађаја на летовању” долазе као фаталистички расплет при крају тетралогije. Након завршетка тетралогije одломци усмеравају даље читање ка причама које су интертекстуално уведене, а чији се целовити подаци налазе на дну странице. С тим у вези усложњава се и план проучавања времена, простора и фантастике, који се сагледавају у спољашњем (генетичком) и у унутрашњем (иманентном) времену и простору,³ и то на два нивоа – појединачних прича и тетралогije као целине.

Павићевско-урошевићевској приповедној целини својствена је бахтиновска идеја *историјске инверзије*, према којој се „слика као већ прошло оно што, у ствари,

³ Упоредити рад Тање Поповић у овом зборнику.

може бити или мора бити остварено тек у будућности, што, у суштини, представља циљ, обавезу, а никако не стварност прошлости” (Бахтин 1989: 264). Урошевићеве приче „Хотел ’Лисабон” и „Догађај на летовању”, односно Павићева прича „Цветна грозница”, које чине интертекстуални контекст Павићеве приче о крчми „Код знака питања”, већ су написане, у књижевности су се већ „догодиле”, јунацима тетралогије су познате и они их се као читаоци донкихотовски сећају. Дакле, за тетралогију је особена „фикција у фикцији”. Спољашња хронологија писања делова тетралогије није аналогна унутрашњој хронологији збивања у причи – оно што у контексту тетралогије долази као последње, настало је заправо прво. Интертекстуално уведене приче у метакронотопу тетралогије представљају будућност јунака. Бахтин као пример историјске инверзије наводи топосе *златног доба* и *Аркадије*. У случају Хофмановог *Златног ћупа*, који се у каснијим разматрањима у раду узима као један од романтичарских пандана фантастике и пореди са елементима павићевско-урошевићевске приповедне тетралогије, одговарао би пример Атлантиде, у којој се на крају обрео и наратор да би могао на прави начин да доврши своју причу, као и причу свога јунака. Парадоксално у односу на Хофманову уметничку интерпретацију наведених топоса (појава ауторског приповедача у Аркадији значи развој приче) и Бахтинова теоријска разматрања (у којима будући топоси имају изузетно позитивне конотације), павићевским ироничним постмодерним интенцијама у представама смрти јунака-читаоца-приповедача, у властитом или туђем тексту, не слика се и смрт текста, већ његово претрајавање у новим читалачким комбинацијама познатих фрагмената.

Дефинишући хронотопе,⁴ при тумачењу неког књижевног остварења новијег времена, у којем се разазнаје

⁴ Одређени бахтиновски хронотопи су присутни и у павићевско-урошевићевској тетралогији: *хронотоп пута* (краћи – као што је долазак у крчму и одлазак из ње, пут до хотела, кроз и изван њега, односно дужи – кретање на летовање, без повратка), *хронотоп сусрета*, који се повезује са путем, *крчма*, као алтернатива за гостинску собу и салон, *праг*, граница двају светова, немогућност његовог преласка,

узајамно деловање приказаног и приказивачког света, Бахтин закључује:

„То узајамно деловање веома се јасно открива и у неким елементарним композиционим моментима: *свако дело има почетак и крај, догађај приказан у њему такође има почетак и крај*, али ти *почеци и крајеви налазе се у различитим световима, у разним хронотопима*, који се никада не могу стопити или поистоветити и који су у исто време корелативни и нераскидиво повезани једни са другим” (Бахтин 1989: 385).

Ако се претходна Бахтинова замисао усмери ка анализи поменутих приповедне целине, *приказани и приказивачки свет* може да се тумачи на два нивоа: 1. Приказано је неко збивање у причи/тетралогији, а прича/тетралогија је та која је приказивачка, 2. Приказани су ликови у причи/тетралогији, а ликови су ти који су приказивачки. Шта је у том случају са хронотопима почетака и крајева? На спољашњем нивоу уочава се да постоји време настанка сваког од делова тетралогије (време писања сваке од приказивачких прича), као и време Павићевог и Урошевићевог читања, односно превођења тих прича (време приказивачких ликова). На унутрашњем нивоу прича постоји време у свакој од прича (време приказаних збивања и време приказаних ликова у причи). Са аспекта целине, разликује се спољашње време „склапања” тетралогије (време приказивачке тетралогије) и време читалачке рецепције тетралогије, које се шири у односу на тренутак њеног завршетка. Унутрашње време приказаних збивања у тетралогији припада својеврсном метатекстуалном хронотопу, који, иако су актери и деловање, време и простор спољашњег, биографског и унутрашњег, фиктивног света тетралогије идентични, не одговара у потпуности реалном. Хронотоп појединачних прича⁵ не

активирање хтонских сила, тренуци и простори мистеријског и карневалског карактера...

⁵ Наслови трију прича које су саставни део павићево-урошевићевске тетралогије заправо су хронотопи. „Вечера у крчми ’Код знака питања’”, „Хотел ’Лисабон’”, „Догађај на летовању”, док је у причи „Цветна грозница” пролећна алергија повод да се крене на пут ка мору, али не уобичајено до Стона, већ ка јужнијој, егејској, обали. Фатални Стоби и римски амфитеатар су услут. Урошевићеви хроно-

може се поистоветити са метатекстуалним хронотопом. Метатекстуални фиктивни хронотоп је шири концентрични круг у односу на унутрашњи хронотоп приче, а подразумева хронотоп збивања у причи и причу као хронотоп, тј. хронотоп догађања реално написаних прича приповедачима тих прича, у интертекстуалном додиру четири приче у приповедној тетралогији.⁶

Прилагођавајући Бахтинову мисао о казу приповедној тетралогији, пред читаоцем се представљају најмање два догађаја – један који је испричан деловима тетралогије (унутрашњи, фикционални) и други, метадогађај настајања тих делова, који је спољашњи, генетички, али се у оквирима тетралогије третира као иманентни:

„Ти догађаји дешавају се у различитим временима (различити су по дужини), и на различитим местима, а у исти мах су нераскидиво повезани у јединственом, или сложеном догађају који можемо означити као дело у пуноћи његовог догађања, укључујући ту и његову спољашњу материјалну датост, и његов текст, и свет приказан у њему, и аутора-ствараоца, и слушаоца-читаоца. Притом опажамо ту пуноћу у њеној целовитости и у неразделивостима, али истовремено схватамо и сву разноликост њених саставних момената” (Бахтин 1989: 385).

Дакле, то дело у пуноћи његовог догађања јесте ново, пред читаоцем настало дело које изискује поштовање таквог облика и начина стварања. Спајање спољашњих и унутрашњих догађаја писања и исписаног, догађаја у различитим временима и местима, у новом контек-

топи у наслову такође садрже призвук мистичности и егзотичности – летовање, хотел „Лисабон”, асоцијације на далеки, егзотични град; промена имена хотела од „Лисабона” до „Напредка”, као назнака промене у времену, и односа фантастичног и реалног.

⁶ Иницијални хронотоп тетралогије је у времену и простору вечере, у крчми „Код знака питања”, а почетни сегмент метахронотопа је прича „Вечера у крчми 'Код знака питања'”. По изласку из крчме Павић јунак улази у Урошевићеву причу и налази се пред хотелом „Лисабон”. Када се за Павића јунака заврши Урошевићева прича, а за Урошевића Павићева, Урошевић и Павић налазе се поново у причи „Вечера у крчми 'Код знака питања'”, у истоименој крчми, из које ће изаћи у друге приче и у њима пронаћи свој крај, у римском амфитеатру, односно на улици. Догађаји из Урошевићеве приче, која је чекала на Павића, у метатекстуалном хронотопу тетралогије понављају се Мишићу.

сту захтева другачију анализу хронотопских функција, као и облика фантастике у сукцесивној, дијалогичној и динамичкој приповедној вези коауторске тетралогije, која активира свест о *новој поетици читања новог облика текстуалности* (Јерков 1992: 167).

Заокруживши деценију свога настајања (од 1972. до 1979. године), павићевско-урошевићевска приповедна тетралогija указује на извесне метатекстуалне елементе, и реалне, и фикционалне, експлицитно или имплицитно присутне у четвороделном остварењу двојице стваралаца. То су: време и деловање Павића писца, Павића читаоца, Урошевића писца, Урошевића преводиоца,⁷ Мишића, проучаваоца фантастике и антологичара остварења фантастичне књижевности,⁸ Вукадиновића, ствараоца *Антологije српске фантастике*⁹ и *Интерпретација*, Милорада Павића, Владе Урошевића, Зорана Мишића и Божа Вукадиновића, који се појављују као ликови тетралогije.¹⁰

Павић се од почетка приповедне тетралогije поиграва временом – фиксирање времена у иницијалној позицији уз јасну квалификацију (*последњи јануар ове деценије био је хладан као ретко кад*) открива се као делимично прецизно и само привидно стабилно и потпуно. Иако се поређењем година издавања приповедака и година живота стваралаца, односно ликова у тетралогiji, може закључити да је у питању седма деценија двадесетог века, естетска и логичка последи-

⁷ Влада Урошевић се спомиње у тексту „Вечере у крчми ’Код знака питања’” као прводаца Павићеве „Цветне грознице”.

⁸ Видети *Антологију француске фантастике*, приредио и предговор написао Зоран Мишић. Посебно обратити пажњу на критеријуме који су се уважавали при избору одломака, а с тим у вези и садржај *Антологije*. Важан за овај рад биће одломак из дела француске фантастичне приповетке „Аурелија” Жерара де Нервала, који улази у овај избор.

⁹ Обратити пажњу на садржај *Антологije* и Вукадиновићеве уводне напомене. У предговору *Антологije* налази се Вукадиновићев „Увод у читање ’Иконе која кија’” Милорада Павића, а у *Антологију* су уврштене Павићеве приче „Икона која кија” и „Бахус и Леопард”, као и одломак Грчићеве приповетке „У гостионици ’Код полувезде’ на имендан шантавог торбара”, чији се однос хронотопа и фантастике у овом раду пореди са оним из Павићеве приче „Вечера у крчми ’Код знака питања’”.

¹⁰ Божо Вукадиновић (1935–1974), Зоран Мишић (1921–1976), Милорад Павић (1929–2009), Влада Урошевић (1934).

ца таквог поступања није нараторово уверавање читаоца у веродостојност исказа и догађаја (што би одговарало законитостима реалистичке поетике). Напротив, у реченици или постоји логичка грешка, или још један доказ који указује на особеност поетике времена у Павићевим делима: *последњи јануар ове деценије* није јануар 1979, дакле, почетак оне године када се прича „Вечера у крчми ’Код знака питања’” објављује, већ јануар 1980. Што значи да постоји још једна недоследност спољашње и унутрашње хронологије у тетралогији. Наиме, пишући о смрти Павића и Урошевића, приповедача, ликова и читалаца, тај догађај Павић смешта у време после објављивања тетралогије, односно у неко будуће време. Дакле, у метатекстуалном хронотопу тетралогије приповедач умире, а прича се наставља. Ако се пак укрсте равни, спољашњег, генетичког и унутрашњег, фиктивног времена, то се све догађа 1980. године, једну годину након што је тетралогија објављена. Ипак, деиктичком речју *ова* (деценија) почетна временска одредница у контексту приче добија, уместо искључиве везаности за конкретну деценију, ниво универзалности. Додатним квалификацијама (*хладан као ретко кад*), тренутак је контекстуализован и истакнута је посебност околности, а посредно је најављена специфичност приче и привучена пажња читалаца. После иницијалне ситуације, временском формулом асоцира се почетак сличан оним у бајкама (*једне вечери*), који ће донети одређену промену у односу на претходно. Окупљени у причи славе тренутак у времену (рођендан, имендан, годишњицу), док се године живих и мртвих у супротним смеровима шире од тог заједничког тренутка, на аналоган начин на који се писање пројединачне приче везује за један тренутак, а склапање тетралогије за трајање и продужење приче. Дакле, својеврсна аналогија у односу тренутак и трајање запажа се на нивоима и спољашње и унутрашње хронологије.¹¹

¹¹ Као да је већ и спој лексема у синтагми *последњи јануар* наговестио апсурд и гротеску у многим сегментима и степенима до краја приче, односно њено продужење у временском и приповедачком смислу (после јануара следи читава година, тј. и у овој синтагми се уочава ритмичка смена тренутка и трајања).

Фикционално време приче „Вечера у крчми ’Код знака питања’” удружује живе и мртве пријатеље на заједничкој вечери. Синтаксичком анализом насловне синтагме „Вечера у крчми ’Код знака питања’” као главна реч и центар у синтаксичком и семантичком смислу издваја се лексема *вечера*, која бременитост свога значења баштини из дуге књижевне и културне традиције. Маркирана је као важан тренутак доношења одлуке међу окупљенима, постављања услова и предвиђања даљих догађаја значајних за заједницу и појединца („Тајна вечера”, „Кнежева вечера”), прекретница дана и ноћи, прелаз ка хтонски обележеном добу, у очекивању необичних, несвакидашњих појава, присуства нечистих сила, демонских фигура и утицаја (мрачни час у меморатама, фолклорним предањима, када се доживљавају сусрети на мостовима, раскршћима), простор и време виђења пролазника и путника, архетипска прилика настајања приче и развијања приповедања, са старијим, мудријим, искуснијим говорником и осталим знатижељним слушаоцима. *Вечера са мртвима* је као књижевни мотив присутна у претходним епохама, у бароку и класицизму – нпр. Молијеров *Дон Жуан* и вечера са Командировом статуом. Ритуалне вечере, које се обављају из заједничких посуда на поду или под столом, по народним веровањима важне су у одржавању, поштовању магијског култа мртвих и ишчекивању теофаније.¹² Фолклорна фантастика посебно се активира у спознаји да свој обед јунак дели са вампирима.

Крчма¹³ је истакнути топос реалистичке књижевности. Уводи се најчешће као тренутно свратиште и

¹² Иначе, колико Павићева прича свестрано ангажује ерудитног читаоца на свесно повезивање контекстивних и емпиријских способности увиђања и закључивања, на ралинама фикције и реалije, указује чињеница да и реалне карактеристике одабране београдске кафане „Код знака питања” као хронотопа могу бити важне за причу. Медитеранска клима, преовлађујућа у Османлијском царству, усмерила је формирање оријенталистичког, источњачког стила у изградњи намештаја, који је, због изузетно топлог ваздуха, подразумевао прављење ниских трпезаријских столова и столица, скоро подних, а такве се управо и налазе у поменутој крчми.

¹³ Име крчме „Код знака питања” као да алудира на име једне друге гостионице из историје српске књижевности. То је гостионица из

стајалиште на путевима у којем се може сусрести разноврстан свет свих народности, култура, сталежа, са својим разноликим доживљајима и причама. Механа, крчма, кафана, биргија, бар, ресторан, хотел, у својим метаморфозама и модификацијама од изгледа до функције у причи и мотивације увођења у прозу, од Венцловића до Андрића (нпр. код Игњатовића, Лазаревића, Милићевића), индикатор је реалистичног модела сликања, блиског фотографској, дагеротипској техници уочавања и бележења детаља, односно антиципатор је филмске методе кадрирања, по плану фокализатора, најчешће свезнајућег ока, које уметнички преобликује фокализовано из спољашње перспективе, по схеми ближе-даље, употребом сенчења, сменом крупног и глобалног плана, птичије и жабље перспективе. Каталог набројаних елемената у првој причи павићевско-урошевићевске тетралогије није присутан, што је назнака *изневереног очекивања* у жанровском и поетичком погледу које је наметнуто ишчитавањем наслова у традицијском кључу само једног тока реалистичке поетике.

Крчма/механа је, поред тога, и прворазредни фолклорни хронотоп. Иако супротставља одређене коментаре о свету кафане и њеном утицају на чин певавања,¹⁴ Лорд уз карактеристичну формулу са механом, наводи

Грчићеве приповетке „У гостионици ’Код полузвезде’ на имендан шантавог торбара: приповетка из народног живота, Сремска ружа”, чији се одломак налази у Вукадиновићевом антологијском избору.

¹⁴ Упоредити коментаре Алберта Б. Лорда о односу певача и кафане у поглављу *Певачи: извођење и обука*: „Свет кафане, неформалних окупљања и прослава свет је у који наш млади певач ступа кад једном савлада певање песме. Ту он учи нове песме. (...) Та публика и та друштвена средина утицале су на дужину песама његових претходника и оне ће имати сличан утицај и на дужину његових песама” (Лорд 1990: 59–60) и у поглављу *Писање и усмена традиција*: „Певача неће више тиранисати ограниченост времена извођења или ђудљивост присутне публике у кафани” (Лорд 1990: 241). Хронотоп *вечере у кафани* омогућује увођење приповедне ситуације и више приповедача. Публика утиче на чин приче, а правило је у фантастичном павићевском хронотопу као у Дантеовом „Паклу” – мртви постављају питања живима. Када приповедач одлучи да напусти услове хронотопа и његове ограничености, кршењем забране о начину изласка из хронотопа, доживљава смрт властитим оружјем – причом.

објашњење које нуди перспективу за тумачење Павићеве приче „Вечера у крчми ’Код знака питања’”:

„Јер извесно је да кад певач каже ’пијана механа’, површно гледано, он мисли на механу у којој мушкарци пију и опијају се, али би се такође могло устврдити да се тај епитет задржао у традицији зато што је био коришћен у повестима у којима је механа била симбол уласка у други свет, а пијење било испијање чаше заборавља, воде из Лете, те да опијеност о којој се говори није обично пијанчење, већ је и сама симбол свести о неком другом свету, можда чак и смрти. Ово значење потиче од нарочите, посебне сврхе усмене епске песме на њеном почетку, која је била магијска и ритуална пре него што је постала јуначка” (Јорд 1990: 123–124).

Издазак из хронотопа прве приче и улазак у метатекстуални хронотоп тетралогичке, односно хронотоп друге приче, симболички представља прелазак из једног света у други, а тиме, према претходно наведеном, и пут ка смрти. Везивање хронотопа за митско порекло једно је од полазишта за тумачење тетралогичке. Хронотопска ситуација из појединих прича што се кроз интертекст преображава у метатекстуалну хронотопичност која повезује свет фикционалног са светом стварања тог фикционалног, управо и омогућује више различитих приступа и сагледање из вишеструких перспектива тумачења времена и простора кроз „призму”¹⁵ епоха и поетика.

Призма медијеализма

Разматрајући одређење појма *време* кроз епохе, Жорж Пуле наводи да за хришћанина средњег века није постојала суштинска разлика између егзистенције и трајања, већ да је „осећати се *бити* значило не

¹⁵ Недвосмислено је да се принципом призме алудира на тумачење Павићевог дела интерпретативним моделом хазарске призме (*Хазарска призма. Тумачење прозе Милорада Павића*, Јован Делић). У раду се пак структура тростране призме не користи да би се представила три различита временска слоја, три просторне, наративне или неке друге целине, већ једна приповедна целина (приповедна тетралогичка), сагледана кроз три перспективе и могућа тумачења времена у односу на поетичке одлике епохе: средњег века, романтизма и постмодернизма.

мењати се, не постојати, не осећати се како следиш самом себи, већ осећати како *продужаваш да трајеш*" (Пуле 1974: 35). У овом Павићевом случају *бити прича* значи продужити своје трајање у контексту приповедне тетралогије, односно у другим Павићевим делима и у Урошевићевим текстовима. Даље Пуле за средњовековног хришћанина наводи да се „осећао, противречно, у исти мах и постојано и темпорално биће”, док „Време има свој смер” (ка Богу), а „трајање није било јединствено”, јер „средњовековни човек није осећао да живи *једино природним, већ и натприродним животом*” (Пуле 1974: 36–40). У павићевско-урошевићевској приповедној тетралогији сфере природног и натприродног уочавају се и на спољашњем и на унутрашњем нивоу. У унутрашњем, фиктивном слоју приче натприродно је спајање живих и мртвих за једним столом у крчми. Пресек реалних ликова, времена и простора са нестварним сижеом представља основни елемент фантастичног, који се у причи сврстава у сферу ониричког. Разрешење онирички фантастичног не тражи се у буђењу и стварности, већ у новом сну:

„Да би побегао из овога сна, мораћеш да заспиш још једном. Тек сан у сну може те спасити из оваквих снова какве сад сањаш. И тада ћеш бити на слободи, опет у животу, јер се два сна потиру као два минуса у математици: *минус пута минус даје плус*” (Павић 2008: 240).

Као и у бајци, јунак крши изречену забрану. Одустајући од сна и излазећи из крчме, Павић-приповедач-лик-читалац улази у причу „Хотел ’Лисабон”” Владе Урошевића, и то пред хотелом у којем се нешто необично већ догодило.¹⁶ Две приче се интертекстуално пресецају, а у простору између једне и друге, као у хронотопском интермецу међу матрошкама, лети једино гавран, који

¹⁶ Урошевићева прича о чудноватом хотелу „Лисабон”, који касније мења своје егзотично име у „Напредак”, у Павићевој причи је дата у три одломка из свог епилога, који је временски постављен након чудесних догађаја из ноћи проведене у зачараном хотелу. Епилог пак, графички одвојен од претходног, у Урошевићевој причи има функцију релативизатора, који враћа приповедање из домена *фантастичног* у домен *чудног* (одређења се дају према Тодоров 2010).

по алегорији из приче прати селице из једног у други свет.¹⁷ Када се заврши интертекст Урошевићеве приче, Павић, приповедач и јунак, осети ужас већ од сећања на следећу причу, која се не открива, као ни прича која је претходила Урошевићевом повратку у крчму. Дакле, ониричка фантастика, натприродно из приче „Вечера у крчми ’Код знака питања’” разрешава се натприродним за текст, на интертекстуалном нивоу. Натприродно је у метатекстуалном хронотопу – спајање прича и њихово трајање и после краја тетралогije, што представља својеврсну *фантастику постмодерног текста*, и то у одломцима других прича, које стварају метафикционални и метатекстуални хронотоп приповедне тетралогije, и продужују живот приче и после смрти приповедача.

Поред односа природног и натприродног за тетралогiju као метапричу уочава се и однос природног и натприродног за метачиталачку позицију, јер је неприродно да читалац заврши читање без остварења Павићевих упутстава, тј. да се заустави на првој причи. Стога се и претпоставља да ће он изабрати назначен пут и прочитати причу у смеру који је Павићевим текстом одређен: дакле, после „Вечере у крчми ’Код знака питања’”, уз коју упоредо листа „Хотел ’Лисабон’”, чита „Цветну грозницу”, не би ли открио шта се збило са Владом Урошевићем, а онда и „Догађај на летовању”, да би посредно сазнао шта се збило са Мишићем. Пошто, како Павић каже, *минус пута минус даје плус*, све што се догађа први пут Павићу лику, догађа се други пут Мишићу, који за првог страда, као гавран бранећи селицу, пред којом је (вангенепов-

¹⁷ Алегорија из Мишићевог сказа у причи „Вечера у крчми ’Код знака питања’” представља митске основе тетралогije: „Хоћу да вам кажем да гаврани нису обичне птице. Они не чују све док су им уста затворена. Чим гракну, отвара им се слух. Они, дакле, могу туђу реч чути само док се и сами оглашавају и зато је никад не чују. Па ипак, гаврани имају тренутака када их вреди видети. Када ласте и друге селице с јесени напуштају ове крајеве протеране мразом, гаврани их прате једно време и бране исцрпљеношћу. Те нападаче гаврани узимају на себе и боре се са њима одвраћајући их од селица све док оне саме не дају гавранима знак да оду. Тада се гаврани враћају. Они то чине само једном у години. Свако само једном у свом веку. Али селице тако стално имају пратњу и заштиту” (Павић 2008: 240).

ски) обред прелаза у други свет, дакле, укрштено поље природног и натприродног.

Пуле запажа да се током средњег века јављају и другачија схватања времена, и то у тумачењима Екхарта, који је спојио све трајање у *један тренутак који се вечно понавља и где се постанак бога и постанак света врше један помоћу другог, симултано* (Пуле 1974: 41). Такво понављање и удвајање јунака у простору и времену јесте особеност и неомитологизма XX века (Мелетински 1983: 296).¹⁸ У павићевско-урошевићевској приповедној тетралогији уочава се како се симултано одвијају живот приповедача и појединачне приче, али се дозвољава и превазилажење, пошто освојена приповедна целовитост доприноси опстанку приче и без приповедача или са више њих.

У вези са Павићевим схватањем времена и односом ка средњовековној традицији Јован Делић наводи:

„Свакако да и Павићев концепт времена, па и простора, дугује нешто *српсковизантијској*, а преко ње и *библијској традицији*. С једне стране, збивања у Павићевој прози су врло *конкретно*, и временски и просторно, лоцирана, у одговарајуће љето Господње и на одговарајуће мјесто. С друге, пак, стране *тежи се за поништавањем* – кроз својеврсну игру – *конкретног* времена и простора; *догађаји се понављају* не у детаљима, не у појавности, већ у *њиховој суштини, у другом времену, простору и облику*. Овај паралелизам *неког конкретног и општег* времена и простора одговара и мотивацијском – „*реалном*” и *митолошком* – паралелизму” (Делић 1991: 300).

У истом тексту Делић у бахтиновском регистру истиче Павићев хронотоп који има сличне карактеристике оном о којем је код Венцловића писао Павић-проучавалац књижевности:

„Несумњива је код Павића она тежња коју он сам приписује Венцловићевом дјелу, гдје је, као и у библијским текстовима, *нестало свих граница времена и просто-*

¹⁸ Упоредити однос мита и приче, као и контекста теме *удвајања*, у средњем веку и у постмодернизму, са оним који се ствара у романтизму, и то на примеру Хофманове „Принцезе Брамбиле” и „Златног ћупа”.

ра, гдје су се прошлост, садашњост и будућност слиле „у једно, непролазно и вечно ’откровење’. Конкретно постоји само ради илузије ’реалности’ и увјерљивости, ради индивидуализације појавног, да би се преобразило у опште, да би се показало као вид испољавања општости” (Делић 1991: 67).

Ако су за Павића важећи *принципи понављања*, и *сливања времена у једно*, то значи да је у оквирима приповедне тетралогије нестабилно тумачити статус фантастичног, ако се он, као што тврди Тодоров, везује за садашњи тренутак.

„Поређење није случајно – чудесно одговара непознатој, још невиђеној појави која ће се тек догодити – дакле, *будућем времену*; у *чудном*, напротив, необјашњиве ствари сводимо на познате чињенице, на претходно искуство, па тиме и у *прошло време*. Што се тиче самог *фантастичног*, неодлучност као његово својство, извесно се мора сместити у *садашњост*” (Тодоров 2010: 43).

Дакле, код Павића се и смисао фантастичног у времену шири тако да припадне дијахронијској трансверзали. Фантастично Тодоров дефинише као жанр у сталном нестајању, а структура и облик тетралогије омогућују продужење приповедања, па тиме и варијације фантастичног.

Један од Павићевих јунака из приче „Веџвудов’ прибор за чај” о мерама садашњег тренутка казује пак ово:

„Машине, летелице и возила, састављени на основу твојих квантитативних, математичких процена, ослањају се на три елемента, који су потпуно лишени *квантитативности*. То су: *једнина, тачка и садашњи тренутак*. (...) *Најмањи састојци времена пак, увек имају један заједнички именитељ; то је тренутак садашњости*, а он је такође *лишен квантитета и несамерљив*. Тако основни елементи твоје квантитативне науке представљају нешто чијој је самој природи туђ сваки квантитативан прилаз. Како да онда верујемо таквој науци?” (Павић 2008: 13).

Тиме као да се за тренутак призива Августиново тумачење садашњег времена. Свети Августин у својим *Исповестима* казује да се може са правом рећи да

постоје „три времена, садашње у прошлости, садашње у садашњости, садашње у будућности” (Августин 1983: 268). Ако је, како Августин даље наводи, садашњост у прошлости памћење, садашњост у садашњости гледање, а садашњост у будућности очекивање (по јунаку Павићеве приче, *најмањи састојци времена пак, увек имају заједнички именитељ; то је тренутак садашњости*), поетика времена у Павићевој постмодерној приповедној тетралогији може да буде читана и тако да се кроз мит, приказан у фантастичној садашњости (као код Хофмана у „Принцези Брамбили” и „Златном ћупу”), значи доживљај континуираног трајања, који не повезује Павића само са библијском и барокном већ и са романтичарском традицијом. Пуле бележи да се „осећање континуираног трајања јавља у веома различитим облицима од предромантизма до постромантизма” где „садашњи тренутак изгледа продужен”, што значи да се може присуствовати и догађајима који су се већ збили или онима који ће се тек догодити (Пуле 1974: 64–70).¹⁹ Пуле као важну разлику романтичарског у односу на средњовековно схватање времена представља тежњу деветнаестог века да се људско и космичко време споје у један континуум.²⁰

Призма романтизма

Павићев одсањани Београд заиста више личи на Гогољев Петроград, на Хофманов Бамберг и Дрезден или на Нервалове обале Рајне, што указује да Павић у свом односу ка фантастичном следи траг чије је упо-

¹⁹ С тим у вези, упоредити примере из Хофманове и Павићеве приче: „Ви знате, господо, да је мој отац умро недавно, *пре највише триста осамдесет пет година*, због чега сам ја и сад у жалости” (Хофман 1964: 278) и „Гледао је *кроз време, кроз овај дан у нешто друго иза тог дана*, из петка у суботу, назирући можда и крајчак недеље” (Павић 2008: 372).

²⁰ Самерити ово Пулеово разматрање о односу људског и космолошког са типологијом времена из књиге *Постмодерни хронотоп*, која се наводи у поглављу *Призма постмодернизма* овог рада. Тетралогија ангажује фикционално понављање мита или одјека прошлих векова, збивања у реалности и збивања у књижевности, које захтева адекватан приступ из перспективе све три епохе.

риште назначено у епоси романтизма, а развија се даље кроз *магијски реализам*, до надреализма, неонадреализма и постмодернизма. Уколико би се са Павићевом експозицијом упоредио почетак Хофманове фантастичне приче „Златни ћуп”,²¹ бајке из новог доба, писане у дванаест вигилија, које означавају ноћна бдења, учила би се сличност у реалистичком одређењу хронотопа, али и гротескном споју који следи, уз инкорпорирање наизглед потпуно немотивисаних елемената, који изазивају изненађење, језу и страх.

„*На Спасовдан у три часа по подне, кроз Црну капију у Дрездену, пројури неки млади човек и налете право на корпу с јабукама и колачима које је продавала матора и ружна жена, те се оно што је срећом остало незгњечено разлете на све стране, и улични мангупи весело се бацише на плен који им је добацио ужурбани господин.(...) Уски круг око њега тад се отвори; али кад је младић из њега изашао, стара му довикну: – Јури, само ти јури, ђавољи сине! Дабогда главу изгубио у кристалу, да! У кристалу!*”

Женин пискави, крештави глас имао је страшан призвук, и пролазници застadoше зачуђени; смех који се ширио наједанпут умукну. Студента Анзелма (јер тај младић је био он) обузе језа, мада никако није разумео чудновате женине речи” (Хофман 1964: 263).

„*Последњи јануар ове деценије био је хладан као ретко кад. Длаке су пуниле уши јежећи се, а мом псу снег се топио у сузама. Једне вечери седели смо у крчми ’Код знака питања’ масних обрва које смо гладили прстима после јела и неки од нас носили су на леђима јастук као ранац. Било је ту за нашим столом пет-шест особа са угојеним краватама, од оних, што се зими не брију и другују у мокрој одећи по кафанама, а ја сам међу њима познавао само Божу Вукадиновића, Владу Урошевића и Зорана Мишића. (...) Зоран Мишић је дошао са мојим псом, али се пас односио према њему као према власнику, тачно онако, како се по*

²¹ У свет филистарске стварности дрезденских чиновника, писара, студената, архивара, регистратора и конректора Хофман кроз мит уводи причу о љубави Серпентине, зелене змије која потиче из доба змајева и лилија, и Анзелма, студента, који у њу верује чистотом искрене љубави, а заузврат добија снагу за креативност, рад и успех. Преплитање елемената фантастике и реалија, поготову кад је у питању топос, као и карактеристичан однос ка митском, уочава се и у Павићевој и у Хофмановој причи.

дану односио према мени. Мене пак, *није препознао*. По набраној њушци закључио сам да је *страховито уплашен*” (Павић 2008: 239).

Иако је Павићева прича у домену ониричке фантастике, а Хофманова представља бајку новог доба, заједнички им је почетни ефекат изненађења изазваног преплитањем реалног и фантастичног у хронотопу и догађајима, који наговештавају необичности и у даљем тексту. И Урошевић у својим експозицијама поред хронотопа уводи и главног јунака са слутњом нечег необичног, несвакидашњег, чудног. У Урошевићевој причи *Догађај на летовању* запажа се удео кафкијанске филозофије апсурдности људског постојања. Тако је Урошевићев Н. С. по имену које се означава иницијалом, годинама живота и догађањима парњак Кафкиног Јозефа К.-а. Промена се код Урошевићевог Н. С.-а уочава у простору – уобичајена пространства града замењена су скученошћу приморског градића, док је код Кафкиног Јозефа К.-а поремећена временска рутина, темпорална регуларност дана. У оба примера, иако по суштини супротна (из природног нерета градске гужве Н. С. се уводи у временски ред и, углавном неуобичајену, мучну прецизност летовалишта, а Јозеф К. из предвидљивог чиновничког распореда дана упада у катастрофу изненадног процеса и промена), излазак из очекиваних навика води до фаталног исхода:

„Већ првих дана свога летовања у малом, спрженом градићу, између мора и ауто-пута, тридесетогодишњи Н. С. осећао се као ухваћен у некакву клопку. Заправо, простор у којем се нашао личио му је на нешто између клопке и некаквог механизма за мерење времена: у градићу је све време било измерено, подељено на ситне делове, јасно омеђено међусобно, и те међе су га затварале, спречавале, заробљавале. Црквено звоно, довикивање жена из суседних кућа, пролазак поштоноше, дечије игре, долазак и одлазак бродова, поподневни одмор, одлазак у хотел – све је било распоређено у времену некаквим невидљивим, али неумољивим правилима. Навикнут на гужву и слободу великог града, Н. С. се осећао окружен, стешњен и онемогућен” (Урошевић 1972: 171).

„Тог пролећа К. је обично проводио вечери тако што би после рада, ако још није било сувише касно – седео већином

до девет часова у канцеларији – одлазио мало у шетњу, сам или са чиновницима, а затим би свраћао у пивницу где би за својим *сталним столом*, махом у друштву старије господе, *седео до једанаест часова*. (...) *Али те вечери* – дан је у напорном раду и уз много ласкавих и пријатних жеља о рођендану протекао брзо – *К. хтеде одмах да оде кући*. У свим кратким паузама за време дневног рада мислио је на то; чинило му се, а да ни сам није знао зашто, *да је јутрошњим догађајима у целом стану госпође Грубах настао велики неред* и да је баш он потребан да *поново доведе све у ред*. А кад се једном све доведе у ред, биће збрисан и сваки траг о оним догађајима и *све ће опет поћи старим током*. Нарочито није требало *да се плаши* она три чиновника, они су се поново утопили у масу банчиних чиновника и на њима се није примећивала никаква промена” (Кафка 2001: 48).

Интертекстом, у тетралогiji је постигнуто да и јунаци у причама „Вечера у крчми ’Код знака питања’” и „Цветна грозница” откривају осећај страхоте промена и ограничености временом и простором који је Урошевићевим јунацима познат (*део велике временске клопке у коју је све било затворено; ухваћеност свега у тесни процеп измереног времена; правилности њиховог јављања и њихова неумољива тачност; разбијени часовник без казальки*). Сродност јунака у причи „Вечера у крчми ’Код знака питања’” са јунацима приче „Догађај на летовању” читава се у томе што деле осећај ухваћености у клопку неумољиве тачности и детерминисаности (*Све је унапред предвиђено, прорачунато, одређено*). Символична антиципација догађаја очитује се у мотиву замене јунака-приповедача у причама, у заменљивим навикама ликова, у присвајању туђег часовника без казальки, чије поседовање неумитно значи и пресликавање судбине претходног власника.²² То је веза двојника, преиначена у број – годину рођења или смрти, поклапање година живота као подударане начина живљења и трпљења. Дакле, приче на које Павићев текст

²² Сат, часовник као детаљ снажне симболике јавља се нпр. код Стерна (*Тристрам Шенди*), Гогоља (*Коробочкин сат, Мртве душе*), Грчића Миленка („У гостионици ’Код полувезде’ на имендан шантавог торбара”), Сремца (*Поп Ђура и поп Спира*).

рачуна садрже мотиве *двојности* и *двострукости*, архетип и копију. У Урошевићевој причи „Хотел ’Лисабон’”, исприповеданој у првом лицу (као што су и две Павићеве – „Вечера у крчми ’Код знака питања’” и „Цветна грозница”), мотив метаморфозе *вечитог женског* (од младе рођаке до плесачице у покрету и непомериве статуе), који се сусреће у карактеристичном хронотопу – замку, кући уклетости, у ноћи при необичној месечини, која привлачи главног јунака, паралелан је мотиву мермерног кипа из Ајхендорфове приче.²³

У павићевско-урошевићевској тетралогичји налази се још један хронотоп уобичајен за репертоар фантастике женске романтичарске школе. То је *позориште*, са мотивима *маске*, улоге која се игра у карневалу у којем је све дозвољено, када се и личност удвостручава. Урошевићева Емилија у својој игри у приповеци „Хотел ’Лисабон’” подсећа на Хофманову принцезу Брамбилу и њен (односно Ђаћинтин) карневалски плес, док приповедач „Цветне грознице” постаје један од ликова у античком театру. Ко је заправо особа, које је основно име, који архетип у исходишту, а која копија и шта се на ком нивоу онтолошки одређује као стварно, поставља се као загоњетно у причама из крчме „?”. Тиме Павић уводи у жижу приповедања тему двојништва, која је сликовито дефинисана код Нервала:²⁴

„Чинило ми се да *тај глас одјекује у мојим грудима* и да *ми се душа такорећи удвостручава* – да је *јасно подељена између привиђења и стварности*. У једном тренутку хтедох с напором да се окренем ономе о коме је реч, али се *најежих сетивши се добро познатог веровања које влада у Немачкој по коме сваки човек има свог двојника, и којег када угледа значи да је смрт близу*” (Мишић 1968: 34–60).

У павићевско-урошевићевској тетралогичји двојничке везе у простору и времену су вишеструке: парови прича су у ближим везама („Вечера у крчми ’Код знака питања’” и „Хотел ’Лисабон’”, односно „Цветна грозница” и

²³ Одломци приче „Мермерни кип” улазе у изборе немачке фантастичке романтичарске прозе.

²⁴ Одломци из Нервала „Аурелије” улазе у Мишићев антологијски избор француске фантастике.

„Догађај на летовању”), двојници су Мишић и Павић, као јунаци дана и ноћи, живи и мртви, у алегоријском кључу Павић и селица, Мишић и гавран, у загробном животу Божо и Мишић, у стваралачком коду Урошевић и Павић, у „Догађају на летовању” туриста Н. С. и покојник. У тетралогiji се до краја еклектички нижу мотиви *вечере, позоришта, слутње која се обистињује, трагичног краја, питања обрта, статуса фантастике, хронотопа пута, прецизне временске и просторне локализације, одредишта референцијалности, симболичне назнаке у бројевима, приповедачког ја, тема двојника, супституиране личности нараторског ја*. Између интерпункцијског знака три тачке и епилошке констатације у „Цветној грозници” смештена је потврда и живота и *смрти приповедача*, који својим приповедањем шармантно заварава, а по годинама (1973. има 43) представља се као Павић. Иако се тиме сва претходно грађена поузданост и задобијено поверење у наратора губи, јер више нико није сигуран у његов прави идентитет, Павић постиже да се читалац врати на почетак приче и у целини, изнова чита текст, сада из перспективе знања његовог краја. У оквирима тетралогije у „Цветну грозницу” Павић-приповедач није послао себе, већ Урошевића, да се на нивоу тетралогije не би директно поновило неодгонетнуто питање шта се и како збило са приповедачем који нестаје и причом која је ипак написана.

Мишић, као Павићев двојник и уведени приповедач у првој причи тетралогije, доноси нови фоклорни микрожанр – сказ. Њиме остварује својеврсну алегорију, те орнитолошким алузијама на готику, романтизам и митску свест ужлебљену у народну традицију, али и „позитивистичким информацијама” о врстама птица и њиховим односима, текст доводи у нове интертекстуалне односе који дају одговоре на метаморфозе ликова у делу. Да у историји фантастичне књижевности овај мотив није непознат, сведочи одељак из Нервалове „Аурелије”, дела које је у одломку ушло у Мишићев антологијски избор француске фантастике:

„Познадох да је то оно исто биће које је говорило гласом птице, и било да ми је стварно говорио, или да сам

га ја тако разумео, мени је постајало јасно да наши преци узимају на себе облике извесних животиња да би нас посетили на земљи, и да тако присуствују, као неми посматрачи појединим раздобљима нашег живота” (Мишић 1968: 34–60).

Атмосфера језе, хладноће, одвајања сенки од ликова, типично је готска и фантастична, а у тетралогији одговара разрешењу алегоричне слике о гаврану и селици, која је протерана мразом и исцрпљена нападима непријатеља (таква осећања дели и ауторско ја при изласку из крчме, што указује на смер разрешења алегорије).

Детаљи из оквира павићевско-урошевићевске приповедне тетралогије, попут оних из приповетке Грчића Миленка, приближавају приповедање филмском медијуму. У оба дела постоји својеврсно прелажење „из дијегезе у којој се опажа у дијегезу у којој се прича” (Вукићевић 2003: 72). Наратор у Грчићевој причи „У гостионици ’Код полувезде’ на имендан шантавог торбара” има очи које не трепћу, а наратор Павићеве приче, који је истовремено и њен лик, ствара дистанцу у односу на истинитост и веродостојност свога казивања, пошто се, иако је *те вечери располагао погледом тврђим и бржим него иначе*, није сећао имена, нити је могао разазнати лице једне од особа за столом из старог друштва (овако сведочи и Грчићев приповедач Јоца за Циганина Ливана). Сусрет са неким ко се јунаку чини познатим, али је немогуће идентификовати од када и одакле, повезује се са фројдовски дефинисаном чудном нелагодношћу (*Unheimlich, uncanny*), и стрепњом пред некада блиским, а потиснутим:

„Знам да сам га осећао као некога *с ким сам појео шаку соли и коме сам годинама поливао сваког јутра да се умије. Али му се нисам сећао имена*” (Павић 2008: 239).

„Тај додир му се учини познатим и блиским; осети као да их је већ некада додиривао” (Урошевић 1972: 176).

А слично је и код Јоце, приповедача Грчића Миленка из приповетке чији се одломак налази и у *Антологији српске фантастике* Божа Вукадиновића:

„Но покрај свега тога, онај издрпани већма ме занимаше. Што га више посматрах, све ме више забављаше та мисао, да га од некуд знадем, и то баш добро. Нешто ми неправо беше што га опазих, а не знадох сам зашто! Он се међутим загледао у боцу са вином које им крчмарица дотле донесе, и изгледаше ми као да га се ми сви баш ни у длаку не тичемо, или да баш не сме у нас да погледи. Ово последње учини ми се прече и ја одмах помислим да се баш лицем од мене крије. Ово ме још већма узбуни. Неки хандрак јесте, ма не могу да се довијем. Све на далеко помишљам, а овамо ми се опет чини као да ми је нешто баш пред очима. Све којешта прође ми кроз главу. (...) Тол’ко тек знадем да ми у сећању није право записан. Но да не затрчим у сумњи, ил’ шта ли је?” (Грчић 1928).

Још један фолклорни мотив из народног предања, познат и у немачкој и француској романтичарској интерпретацији двојничких варијација, инкорпориран је у Павићеву причу. То је народно знање о вампиру као оживљеном мртвацу без сенке.²⁵ Непостојаност човекове сенке код Павића везује се за тренутак његове постхумне иницијације. Овакав одабир тема могао би се довести у везу са Вукадиновићевом анализом стваралаштва Милована Глишића. Управо у својим *Интерпретацијама* Вукадиновић разрађује етнолошке студије које се тичу вампира и култа крви.²⁶ Разлика између позиција Вукадиновића и Мишића може се интерпретирати у кључу Ван Генепових фаза обреда иницијације и прелаза. Према том моделу, Мишић би још увек био у простору лиминалних сфера, у којима се налазе скорије преминули, они који су још увек у стању *и-и*, *ни-ни* и имају ближе додире са живима, а по алегорији о гаврану и селици, штите их, сваки само једном у свом веку.

Ипак, нису сви јунаци-двојници павићевско-урошевићевске приповедне тетралогije измештени у удаљене крајеве, какве нуди прилика леговања у „Цветној грозни-

²⁵ Његов далеки одјек је и Шамисоова уметничка обрада мотива *одвајања и продаје властите сенке*. У „Чудноватој повести Петра Шлемила”, човека који је за живота остао без своје сенке, због уговора са ђаволом, Шамисо се опредељује за варијацију фаустовске легенде о продаји душе, односно сенке ђаволу.

²⁶ Вукадиновић у своју *Антологију* укључује и Глишићеву причу „После деведесет година”, са овим мотивима.

ци” и „Догађају на летовању”. Са једне стране, хронотопи приповедака „Цветна грозница” и „Догађај на летовању” блиски су оном из Андрићеве приповетке „Летовање на југу”, која се завршава необјашњивим нестанком страног туристе у атмосфери поетско-фантастичког.²⁷ Кроз лорњоне тумачења времена и простора може се разматрати колико на овај начин изабрани хронотопи код Павића и Урошевића призивају атмосферу у којој су уобичајени закони неважећи, а присутно карневалско превредновање и измештање времена и простора стварности. Хронотопи „Вечере у крчми ’Код знака питања’” и „Хотела ’Лисабон’” идентификовани су са центром урбаног града, што је случај и код Хофмана у „Златном ћупу” и „Принцези Брамбили”, када се формулом *Мисао је уништила гледање* и предсказањем *За тринаест пута тринаест месеци опет ћеш ме видети* (код Павића формулом *минус пута минус даје плус*), пребацује из једног типа наратива у други, а мит се уводи унутар приче (у „Принцези Брамбили” мит о краљу Офијоху и краљици Лирис, у „Златном ћупу” о породици архиваријуса Линтхорста, у „Вечери у крчми ’Код знака питања’” о гаврану и селици), која треба да опстане као оквир и обезбеди метаморфозе и повратке јунака. Ипак, у причама о летовању („Догађај на летовању”, „Цветна грозница”) пут је без повратка.

Призма постмодернизма

У књизи *Постмодерни хронотон* Пол Сметхурст (Paul Smethurst) на примерима постмодерних романа британске књижевности, закључује следеће:

„У хронотопима постмодерног романа уобичајено је да се појави више различитих формула времена: у питању је употреба времена као *метафоре*, као *регулатора тока приче*, а некад и као *експлицитног проблематизовања реалности*” (Smethurst 2000: 175; прев. М. Ђ.).²⁸

²⁷ Хронотон летовања на југу јавља се у делима Томаса Мана „Смрт у Венецији” и „Марио и мађионичар”, те Иве Андрића „Летовање на југу” и „Жена на камену” (види Вујновић 2004).

²⁸ „In the chronotopes of the postmodern novel it is common to find multiple forms of time being used, something as *metaphor*, sometimes to *organize the story-line*, and sometimes as *explicit problematisation of real*.”

У сусрету са павићевско-урошевићевском тетралогijом налазе се сва три примера поменутих временских формула. Јован Делић запажа да је представљањем времена простором, као што је у примерима просторно-временских метафора *подруми прошлости* и *тавани будућности*, начињен један од извора фантастике (Делић 1991: 98). Тодоров пак у *Уводу у фантастичну књижевност* напомиње једну другу нараторову недоумицу у односу према времену приповедања и фантастичном у тексту, а то је да ли да се приповедање прекине и остане у фантастичном коду или да се настави, па да се напусти оквир фантастике. У павићевско-урошевићевској тетралогiji ситуација је јединствена, пошто се фантастично из текста не разрешава у равни стварног у тексту, већ се наставља на хоризонту фантастике интертекстуалности, у стваралаштву истог и блиског писца, и то према наративном принципу из сижеа: *минус пута минус даје плус*, што на унутрашњем нивоу приче значи да тек сан пута сан даје јаву, а у метатекстуалном смислу симболично значи да прича пута прича даје нову освојену целовитост. Повезивањем Павићевих и Урошевићевих прича и јунака време се шири и вертикално, кроз двојништва, и хоризонтално, унапред и уназад, унутар структуре прича, односно надовезујући се новом причом на крај претходне приче. Парадоксално пак, тзв. *отворени завршетак* (иначе стран и миту, у којем је будуће познато као прошло) не постоји, а елементи реалног света посредством удвајања препознају се као део митологеме. Прича се надовезује на причу, али крај није отворен, пошто ни време није линеарно, већ циклично у оквирима тетралогije, те се догађаји прича и метадогађај тетралогije уланчавају попут концентричних кругова.

Двоструке или троструке временске равни такође су уочене у Павићевом делу (Делић 1991: 306). Поступак који Питер Акројд користи у своме постмодерном роману *Хоксмур*, уводећи два дисконтинуирана временска оквира, а којим Сметхурст поткрепљује своју теорију о постмодерном хронотопу, поклапа се са поступком који је код Павића дат у бинарној структури *Малог ноћног романа*, или у *Хазарском речнику*, на три временске равни. Док код Павића алтернирају средњовековни, барокни

и слој из двадесетог века, код Акројда се у везу доводе рани осамнаести и двадесети век, а мотивске и тематске паралеле уочавају се као веза ових нивоа. Стога је и у овом постмодерном остварењу због карактеристичног временског плана наратива тема двојништва врло актуелна и заступљена.

У Сметхурстовој типологији одлика постмодерних романа налази се и класификација форми времена које се могу јавити у постмодерној фикцији. Од понуђених (међу којима су еколошко, геолошко, биолошко, историјско, термодинамичко, космолошко, социјално, психолошко време) посебно се издвајају следећа одређења:

„*Еколошко време* – циклично и непрекидно, одговара природним циклусима, ритмовима и пулсу; *време природе*;

Биолошко време – омеђено рођењем и смрћу, време напретка, уз неизбежност евентуалног опадања у краћим временским распонима (у зависности од геолошког или космогонијског времена); код људи: иререверзибилно време старења које изазива носталгију, подстиче снове о подмлађивању или заустављању процеса старења;

Историјско време – хронологија, протекло и заокружено време, *записи из прошлости*, хронолошки подаци су често забележени и прилагођени тако да одговарају захтевима актуелне заједнице; *као наратив*, више не представља време историје, већ време *писања историје* – *историографско време*;

Космолошко време – време створено експанзијом космоса, нераскидиво повезано са простором; простор и време су у овом случају међусобно заменљиви;

Социјално време – *реално време одређене друштвене групе*, чије је установљење и трајно очување условљено варирањем и сукобљавањем захтева припадника те групе; стварање и умножавање друштвеног простора социјалним интеракцијама; организовано кроз укорењеност, стратификацију и синхронизацију, које кореспондирају месту, класи и техници;

Психолошко време – доживљајно време неког искуства, време бивствовања и постајања, али и сећања, време у којем се окрећемо прошлости, а не будућности, време снове, имагинације” (Smethurst 2000: 175–176; прев. М. Ђ.).²⁹

²⁹ „*Ecological time* – cyclical and continuous, and corresponding to natural cycles, rhythms and pulses; *the time of nature*

Када се поменуће Павићеве и Урошевићеве приче посматрају у контексту заједничке постмодерне приповедне тетралогije, на начин на који је сугерисано у причи „Вечера у крчми ’Код знака питања’”, уочава се карактеристични циклус еколошког времена, који одговара ритмичком смењивању годишњих доба: „Вечера у ’Крчми код знака питања’” догађа се у зиму, „Цветна грозница” у пролеће, „Догађај на летовању” у лето, а „Хотел ’Лисабон’” у јесен. На тај начин је обезбеђен симболични временски круг у оквирима којег је могућа репетитивност и удвајање ликова и улога.

Биолошко време је у фокусу у Павићевој причи „Вечера у крчми ’Код знака питања’”. Уочава се у начину бројања година, које је дато као обрнута оријентација између два света:

„Наиме, неки од нас су *навршавали године* које су Божа Вукадиновић и Зоран Мишић имали када су *престали бројати своје*, а њих двојица су опет били *обележени некаквим другим бројањем година*, јер је Божа Вукадиновић био *старији* од Зорана Мишића, *управо супротно од онога како је било у животу*, с обзиром да су им *године сада текле од смрти надаље, а не од рођења*” (Павић 2008: 239).³⁰

Biological time – delimited by birth and death, a time of growth, but of eventual and inevitable decline in a short time-scale (relative to geological or cosmogonical time); in humans, the irreversible time of ageing that breeds nostalgia and fosters age-old dreams of reversing or halting the ageing process

Historical time – a chronology, elapsed and completed time, and records of the past, but chronological data is often recorded and reformed to suit demands of present-day society; as narrative, no longer the time of history, but of writing history – historiographic time

Cosmological time – the time created by the universe expanding, and so inextricably linked to space; space and time are interchangeable here

Social time – the real time of a given social group, constituted and perpetuated by varying and conflicting requirements of members of that group; plural and like social space produced through social interaction; organized as embeddedness, stratification and synchronisation, which correspond to place, class and technique

Psychological time – the lived time of experience, the time of being and becoming, but also of memory; the time in which we remember the past but not the future; dream time, imagination.”

³⁰ Упоредити принцип бројања година код Павића и у стиховима Костићеве чувене познице: „Старија она сад је од мене, тамо ћу бити доста доста јој млад, где свих времена разлике хуће”.

У хронологији приповедања присутна је ремитологизација основне приче у удвајањима и понављањима, тако да се чини да се у постмодерној техници приповедања све више нагиње ка циклусу, који Сметхурст везује за еколошку или космолошку форму времена. Историја писања, приповедања о написаном и живљења написаног постају нова врста књижевне форме, која собом доноси и нове облике наративних метахронотопа, у двострукој фикционалности. Амбивалентном сменом потврђивања и негирања постојаности истине и збиље у причи, као и приче у стварности, Павићева проза се поиграва и *илузијом писања* и *илузијом приповедања*, представљајући читаоцу стихију догађаја склапања тетралогије који се, наизглед, остварују овде и сада.

Социјално време се препознаје у избору протагониста заједничких интересовања – сва четири лика тетралогије су из области књижевности и деле интересовање према фантастичном.

Најзаступљеније је у приповедној тетралогији психолошко време, које подразумева време сна и имагинације, па је субјективно доживљавано код сваког од протагониста у делу. У свом предговору *Антологији српске фантастике*, која се у Павићевој причи „Вечера у крчми ’Код знака питања’” имплицитно подразумева, Божо Вукадиновић, уз упутство да се *из сна излази кроз сан*, односно из уметности кроз уметност, у „Уводу у читање ’Иконе која кија’” закључује:

„Сневање је повратак очију, исцељење. Повратак вида се доводи директно у везу са могућношћу да се *виде унутрашње слике*, да се очи изнутра оживе. Ако је могуће наћи очи за унутрашњи свет, *ако је могуће да се унутрашњи свет учини заједничким призором*, *вид ће се вратити и за спољни свет*. (...) Оно што се сања је слично виду” (Вукадиновић 1980: XIV).

Хофманов Анзелмо кроз сан о Серпентининој идеалној љубави доживљава преображај и од преписивача постаје писац, тако да Хофманов ауторски приповедач, када остане без инспирације, ураћа у причу и понавља већ обликован и изведен модел, одиграну улогу свога јунака. Сном се радња премешта у домен *ониричке фантасти-*

ке, јер може да се оправда психичком нестабилношћу, односно посебним стањем јунака (*Осећам се као да сам већ заспао*), у којем је могуће да се јаве различите халуцинације (да би се то оправдало код Нервала у „Аурелији”, употребљава се релативизатор, речца *можда*; код Урошевића честа је употреба аориста у причи „Хотел ’Лисабон””, док се у „Догађају на летовању” дистанца у односу на догађаје повећава изузимањем дијалога и давањем приче у облику извештаја).

Статус ониричке фантастике, која се везује за психолошко време сна, у Павићевој причи одговара одређењу из трећег поглавља Нервалове „Аурелије”:

„Овде је почело за мене оно што ћу звати *изливање сна у стварни живот*. Почевши од тога тренутка све је добијало *некад двоструки вид* – расуђивање је при том увек остајало доследно, а памћење ни у једном тренутку није изгубило ниједну појединост од онога што ми се догађало. Једино што су моји поступци, безумни наизглед, били подвргнути ономе што се, сходно људском разуму, назива опсеном...” (Мишић 1968: 38).

Функција епилога анализира се у вези са иманентном хронологијом тетралогије и статусом фантастике. Код Урошевића, у причи „Хотел ’Лисабон””, епилог је графички издвојен, амплитуда од претходних догађања је минимална, а актери су исти. Догађаји у епилогу Урошевићеве приче утичу на степен афирмисања исприповеданог, од којег се аутор, било да приповеда као персонални или свезнајући, у првом или трећем лицу, не дистанцира, већ, напротив, прихвата га, па утиче на читалачку рецепцију да доказ о „реалности” фантастичног прихвати у конотацији *чудног*. Степен фантастичног се на поменути начин код Урошевића релативизује, све до његовог понављања реалним, прототипским ликовима-читаоцима у метатекстуалном хронотопу тетралогије, када је неопходно употребити друге квалификаторе да би се дефинисало *фантастично*, које настаје у пољу интертекстуалности, и то „прекрајањем” епилошког *чудног*. Могуће тумачење приче „Вечера у крчми ’Код знака питања”” као фрагмента тетралогије јесте да је све само сан, али читања павићевско-урошевићевске тетралогије

у целини у којој је и прича као таква својеврсни јунак интертекста, излазе из оквира ониричког дејства и опсене и изискују тумачење у метанаративној околности.

Без обзира на то из које се перспективе посматра (из перспективе епохе, поетике, кроз компаративни приступ, анализу мотива, теме, приповедача, фантастике, хронотопа), свако од наведених остварења Павића и Урошевића указује на други *вишак у значењу* ако је интерпретирано у оквиру приповедне тетралогије, коауторске целине двоструке фикционалности. У том смислу интеграциони парови интерпретације спољашње/унутрашње, реално/фантастично, чудно/чудесно, конкретно/универзално, опште/појединачно, тренутно/трајно, приказано/приказивачко представљају чиниоце за тумачење приче и приповедача у времену и простору дела, које има хронотоп збивања у причи и метахронотоп збивања приче у тетралогији.

ЛИТЕРАТУРА

- Ackroyd, Peter (1993). *Hawkmoor*. London: Penguin Books.
- Августин, Аурелије (1983). *Исповести*. Загреб: Кршћанска садашњост.
- Андрић, Иво (1965). *Летовање на југу*. У: *Жеђ*. Београд: Просвета.
- Бахтин, Михаил (1989). *О роману*. Београд: Полит.
- Бошковић, Лидија (2002–2003). „Хеленска драмска трилогија – изгубљена целовитост”. У: *Зборник Матице српске за класичне студије*, бр. 4–5. 175–184.
- Вујновић, Станислава (2004). „Хронотоп летовања на југу код Андрића и Мана (на примеру: *Смрт у Венецији* и *Летовање на југу*)”. У: *Књижевна историја*, вол. 36, бр. 122–123. 229–242.
- Вукадиновић, Божо (1980). *Антологија српске фантастике*. Врњачка Бања: Замак културе.
- Вукадиновић, Божо (1985). *Интерпретације II*. Београд: Просвета.
- Вукићевић, Драгана (2003). *Огледи о српском реализму*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Грчић Миленко, Јован (1928). *Целокупна дела*. Београд: Народна просвета.

- Делић, Јован (1991). *Хазарска призма. Тумачење прозе Мило-рада Павића*. Београд: Просвета.
- Јерков, Александар (1992). *Нова текстуалност. Огледи о српској прози постмодерног доба*. Београд: Просвета.
- Кафка, Франц (2001). *Процес*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Lord, Albert V. (1990). *Ревач прича (1). Теорија*. Београд: Idea.
- Мишић, Зоран (1968). *Антологија француске фантастике*. Приредио Зоран Мишић. Београд: Нолит.
- Мелетински, Е. М. (1983). *Поетика мита*. Превод Јован Јанићијевић. Београд: Нолит.
- Павић, Милорад (2008). *Све приче*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Пуле, Жорж (1974). *Човек, време, књижевност*. Београд: Нолит.
- Sentov, Ana (2009). „The Postmodern Perspective of Time in Peter Ackroyd’s *Hawksmoor*”. In: *Facta Universitatis, series: Linguistics and Literature*, Vol. 7, No 1, 2009. 123–134.
- Smethurst, Paul (2000). *The postmodern chronotope*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
- Тодоров, Цветан (2010). *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Службени гласник.
- Урошевић, Влада (1972). *Ноћни фијакер*. Нови Сад: Раднички универзитет „Радивој Ћирпанов”.
- Хачион, Линда (1996). *Поетика постмодернизма*. Нови Сад: Светови.
- Хофман, Е. Т. А. (1964). *Принцеза Брамбила*. Београд: Нолит.

Mina Đurić

PAVIC-UROSEVIC TETRALOGY – WON INTEGRITY

Summary

The phrase *postmodern narrative tetralogy* was introduced as the definition of postmodern Pavic-Urosevic commonwealth. The literary connections and contacts of the two artists are multilayered, but in this very case, they consider Pavic’s story *Dinner at the Inn „?”*, which, according to Pavic’s instructions in the text, incorporates Urosevic’s stories *Hotel „Lisbon”* and *Summer Vacation Event*, as well as Pavic’s *Flower Fever*. The manner in which mentioned stories make the *postmodern narrative tetralogy* questioned the interpretation of time, space and fantasy, in occasion weather they are read in fragments or as a part of the co-author *won integrity*.