

KATALOGIZACIJE SEĆANJA KAO TEHNIKE PRIPOVEDANJA SOPSTVA¹

(Dž. D. Selindžer, *Simor: uvod* i Vladimir Tasić, *Oproštajni dar*)

SAŽETAK: Rad se bavi uporednom analizom dvaju prozних tekstova nastalih u različitom vremenskom razdoblju koji su analoški veoma bliski: kraćim proznim sastavom *Simor: uvod* (1959) Dejvida Dž. Selindžera i romanom *Oproštajni dar* (2001) Vladimira Tasića. Pripovedni sastavi su tematski i tehnički veoma bliski: naratori koriste komemorativni ton kako bi razrešili misteriozne biografije svoje preminule braće. U radu se koriste slični citati iz tekstova kako bi se pokazalo na koji način izabrani naratori koriste tehnike katalogizovanja sećanja u cilju formiranja izvesnog novog sopstva u svetu posle smrti bliske osobe. Ide se putem reprezentacije s jedne strane sličnih, ali pripovednih metoda sa jedinstvenim obeležjima kojim se sećanja uređuju prema izgradnji sopstva a ne eksplikaciji suštine neodređene drugosti koja bi se mogla iščekivati u toku razvijanja radnje. Uživanje u pisanju sopstva, u katalogizovanju i uređivanju sećanja postaje srž teksta umesto potencijalno očekivanog narativnog razrešenja zapleta.

Ključne reči: sećanje, katalogizacija, sopstvo, pisanje, pseudomemoar, narativno znanje

Simor: uvod je poslednji prozni sastav koji je Selindžer objavio. Izašao je u *Njujorkeru* juna meseca 1959. godine. Kasnije je ponovo objavljen zajedno sa pričom sa kojom je tematski izuzetno blizak, *Podignite visoko krovnu gredu, tesari*. Obično se smatra da ovaj Selindžerov književni zamah završava sagu o Glasovima, porodici koja ponosno pripada visokoj srednjoj klasi sa Menhentna. Pojedini kritičari su diskvalifikovali ovu prozu kao pokazatelj piščevog umora od lika kojim je vremenom postao opsednut. Voren Frenč je čak išao toliko daleko da je ovoj priči u svom kritičkom eseju odrekao svaku ozbiljnost koju bi umetničko delo trebalo da nosi sa sobom (French 1963: 160). S druge strane, Ihab Hasan je istakao princip tišine kao pokretača formalnih tendencija (Hasan 1963: 19–20) u poznim Selindžerovim novelama, naročito u *Podignite visoko krovnu gredu, tesari* i *Simor: uvod*, koje su fabularno usko povezane. Kritičarska očekivanja su bila apsolutno izneverena i čak nasilno

¹ Rad je proizašao iz istoimenog seminarskog rada nastalog u okviru kursa Postmoderna književnost i teorija na masterskim studijama Komparativne književnosti sa teorijom književnosti u školskoj 2012/2013. godini pod mentorstvom doc. dr Vladimira Gvozdena.

dekonstruisana poslednjom pričom o Simoru. Selindžer je prvo ubio Simora (odnosno, ovaj je izvršio samoubistvo) u priči *Savršen dan za banana-ribe* (1948), da bi ga potom u pričama o Freni (1955), Zuiju (1957) oživeo u razgovorima drugih. U priči *Visoko podignite krovnu gredu, tesari* (1955, 1963) ovaj lik doživljava vrhunac antidramatičnosti, jer ga, po mišljenju kritičara, Selindžer ne suočava ni sa jednim likom u pripovednom toku, već ga svodi na predmet razgovora, da bi u *Simor: uvod* ova tačka izobličnosti jednog književnog lika bila svedena na monološku meditaciju o drugom, kojom se zapravo misteriozni pripovedač (predstavlja se kao Badi) pročišćava i, na neki način, pripovedački samozadovoljava. Naročito je doveden u pitanje problem karaktera kada pripovedač transformiše ovaj književni lik od nesrećnog samoubice do ekstatično srećnog ekscentričnog pesnika-genija.

U proznom tekstu *Oproštajni dar* (2001), koji je sam Vladimir Tasić označio kao svojevrsni *književni koncerto*, a koji je zbog lakšeg sporazumevanja prihvaćen kao roman (iako je žanrovska kolebljivost naznačena u paratekstu izuzetno važna i za sam interpretativni pristup), pratimo priču koja je linearno sasvim prihvatljiva. Iz vremenski udaljene perspektive, samosvesni narator (u daljem tekstu brat-narator) započinje priču o jednom hladnom decembrarskom danu, u kanadskoj provinciji, kada je primio pošiljku sa pepelom svog preminulog brata. Okvir priče čine preuzimanje ove pošiljke i njeno dalje odašiljanje u glazuru za grnčarski predmet, koji na kraju dana izrađuje žena brata-naratora, učinivši to ne znajući istinu o pravoj sadržini kutije. Između ove dve dramatične tačke u priči, brat-narator niže sećanja na svoju mladost, pokušavajući da razradi lik svog misterioznog brata, koji, saznaćemo kasnije, u jednom trenutku nestaje da se više nikada ne vrati. Paralelno sa sećanjima na brata i Novi Sad, koji je napustio još kasnih osamdesetih godina, brat-narator podrobno obaveštava čitaoca o svim rutinskim aktivnostima koje je obavljao tog presudnog dana u svom životu. Iako misteriozni brat i njegova sudbina, čiji su detalji nepoznati i samom naratoru, sačinjavaju središnji deo priče, jasno je da je posredi ispovedna komemoracija koja za krajnji cilj ne postavlja visoke standarde pripovednog razrešenja, već usmerava pažnju na vrlo razuđen katalog sećanja, spretno povezanih u formalno veoma zrelu celinu koja evocira muzički komad. Sećanja na pokojnog brata sredstvo su kojim brat-narator ponovo uspostavlja vezu sa samim sobom. Na samom kraju teksta, onog trenutka kada otkriva čudesno mesto na kojem završava pepeo njegovog brata, on, sećajući se tih osećanja do tančina, ističe „more praznine koje je otkrio u sebi“ (Tasić 2001: 132). Iz ovog mora praznine pokrenulo se čitanje i pisanje, koje je, očigledno, pomoglo bratu-naratoru da svede opseg svojih sećanja na razuman nivo, da konsoliduje svoj svet i da omogućiti sebi nastavak života.

Koliko god bile tematski bliske, priče o dvojici braće² poseduju drugačiju formalnu obradu, jednako interesantnu u meri odnosa prema subjektivizaciji nara-

² Interesantno je da oba para braće u ove dve knjige ne samo što imaju veoma neobično blizak odnos već, što je najveća materijalna sličnost ovih parova, igraju jedni protiv drugih stoni tenis, igru prebacivanja lopti, što funkcioniše kao metafora svojevrsne igre prebacivanja misli.

torskog sopstva. Oba pisca stvaraju vrlo jake, beskompromisne, književno nepotkupljive likove, vanredno nadarene, ali u biti neizrecive, mistične i duhovite; obojica su otpadnici od zajednice, etički diskriminirani; ispoljavaju veliku količinu religioznosti koja se manifestuje u apokrifnim praksama, u žanrovskoj i formativnoj eklektici; obojica su stranci u svetu, zagledani u alternativne meandre kulture, alergični na užtogljenost i ograničenja konvencija; oba brata su doživela neobjašnjivi, nedorečeni kraj, koji čak ni pripovedači njihovih povesti nisu u stanju da obuhvate. Simor se ubija odmah na početku, međutim, to nije do kraja legitimizovano, niti je argumentovano sa približno jasnom pretpostavkom. Brat neimenovanog naratora u *Oproštajnom daru* pak doživljava neku vrstu epifanije u Kameničkom parku, potom trči kući i sledećeg jutra nestaje bez traga, da bi se pojavio godinama posle u urni (umro je od proširenja srca). Aure misterioznosti koje okružuju ova dva književna lika gotovo su religiozne prirode i zbog toga se pripovedači oba prozna sastava unapred brane od optužbi da pokušavaju da sastave izvesnu vrstu hagiografije ili životopisa sveca. Tasićev pripovedač to čini putem jasno naglašene ironije: „Ne, ne pokušavam da stvorim legendu po aršinu nekog trećerazrednog žitija svetaca“ (Tasić 2001: 23); ili na drugom mestu: „Čak i kad bi moj cilj bio da od njega stvorim sveca“ (Tasić 2001: 23). Međutim, jasno je da je tekst koji se odvija pred nama na granici pastiša ovog žanra. Njegov brat je ipak u nekom smislu savršen, ako ne po aršinima žitija, onda svakako prema standardima morala savremenog znanja i kritičke rasprave. Treba, ipak, istaći da je povest o bratu u slučaju *Oproštajnog dara*, iako čini veći deo priče, jedan vid inicijalne kapsle u narativizovanju novog sopstva.

Selindžer je u priči *Visoko podignite krovnu gredu, tesari* direktno – pred porotom rođaka Simorove buduće žene, Mjuriel, koja mu se pridružila u begu sa sopstvenog venčanja – branio svog brata argumentima o pesničkoj genijalnosti i uvreženoj neshvaćenosti Simora.³ Njegovom nerazumljivom karakteru, čak i kulturološki udaljenom od normirane dimenzije linearnog razumevanja, pridružuje se optužba za društveni ekstremizam i generalnu otuđenost, sociopatiju. Sličan je problem imao i lik brata u *Oproštajnom daru*, kome je otac diskreditovao sposobnosti vođenja normalnog razgovora. Ihab Hasan je zauzeo mesto u odbrani Selindžerovog spisateljskog poduhvata *Simor: uvod* vrlo jednostavnim ali jasnim argumentom: „Kako bi mogao jedan *mukta*, istinski prosvetljen čovek koji je spoznao Boga da bude opisan narativnom sažetošću“ (Hasan 1963: 15). Izabrani pripovedač u *Simoru* ograđuje se od neophodnosti da prizna da li je ono što pokušava da obuhvati pisanjem zaista pastiš žitija sveca: „Zar Simor nije imao neke ozbiljnije mane ili poroke, zar nije bio sklon nekim niskostima koje bih mogao da navedem, makar i uzgred? Pa šta

³ U *Simor: uvod*, ova apoteoza dobija esejističku notu: „[...] mislim da se najčešće govori o neobično-plodnom-mada-bolešljivom pesniku ili slikaru koji je uvek neka vrsta natprosečnog, mada nesumnjivo klasičnog neurotičara, čudaka, koji poželi samo povremeno, ali nikada istinski, da prevaziđe svoju neuravnoteženost“ (Selindžer 2005: 85).

je onda bio? *Svetac?* Hvala bogu, nisam dužan da odgovorim na to pitanje“ (Selindžer 2005 : 89).

Tehnike katalogizovanja sećanja i pripovedanja u ovim tekstovima služe kao regulativni mehanizmi kojima se naratori, u prvom licu sa efektom posredovane nedramatičnosti, kao subjekti pripovedanja određuju prema većem diskursu priče koji teži da ih kontroliše. Mogućnost obuhvatanja katalizatora, činjenica, elaboracija oni zamenjuju zaštitnim aparatom sopstva koje dovršavaju u toku trajanja teksta. Pripovedači postaju apsolutno superiorni nad sobom. Važnije od same priče postaje uvežbavanje tehnike za zaštitu sopstva. Kod Tasića, jednako kao i kod Selindžera, ispoljena je „nativna reprodukcija prošlosti“ (Lahman 2008: 36). Naratori dve priče su „prenosioci sećanja kao svedoci“. Umeće pamćenja koje u dva data prozna sastava predstavljaju pripovedači nema praktičnu sekvencu već radije onu koja ima za cilj da pojmovno ovlada svetom. Brat-narator se nalazi na margini sopstvene kulture, koju je još jedino moguće očuvati naročitim tehnikama sećanja, usavršavanjem *ars memorativae*. Badi Glas, svedok Simorovog života, nalazi se na granici društvenog života, očigledno u egzistencijalnoj izolaciji, pokušava da očuva neku ranije stečenu sliku o sebi detaljima iz zajedničkog života sa Simorom.

Bez ikakve namere da se ponudi sažetak, konačna definicija ili razrešenje, ovi pripovedači uživaju u samom činu konstituisanja sopstva, u pripovednom samozadovoljavanju. I pored toga, Tasićev roman uredno je složen u tri celine i formalno je strogo koncipiran. Iz kolekcije sećanja u *Oproštajnom daru* iščitavamo tehnike upravljanja sopstvom, koje podrazumevaju urednost, jasnoću, preglednost i, na kraju, dijalektiku između „mozga i srca“, pripovedanja i lirizma; tehnika pisanja kao aktivne brige o sopstvu je implicitna, svedena je na pažljivo skrivene reference. S druge strane, Selindžerov pripovedač, iako su mu narativni kvaliteti unapred diskvalifikovani, predstavlja razudjen tekst sa izraženom narativnom samosvešću, na šendijevskom tragu, sa eksplicitnim komentarima o samom procesu pisanja. Same tehnike sećanja Badi Glas ispostavlja u naizgled netaktičnom, destruktivisanom modelu. No, Voren Frenč nam nudi podelu ovog teksta na „pet nejednakih delova“: prvi deo, koji Badi naziva „vjeruju“; drugi deo predstavlja Simora pesnika-vidovnjaka; treći, veoma kratak, deo opisuje Simorov prozni stil; četvrti deo bi trebalo da opisuje Simorov fizički izgled, dok se poslednji, peti deo vraća na opis određenih već poznatih a nedovoljno objašnjenih Simorovih karakteristika (French 1960: 156–7). Iako se Simor nalazi u središtu ove knjige, krajnje eksponiran, narator Badi koristi priliku da prvi put direktno preispita pred čitaocima (neposredno ih apostrofirajući) ne samo sopstveni status pisca nego i celokupni poduhvat umetnosti pisanja. S obzirom na to da je Badijev navodni identitet definisan pisanjem, njegov postupak preispitivanja sopstva vrši se pisanjem. Pisanje, kao intenzivna aktivnost upravljanja sopstvom, predstavlja izražajnu tehniku sećanja. Kod Tasića je proces pisanja stidljivo skriven iza rezultata pisanja uredno posloženih u tkivo teksta.

Obe priče polaze od smrti brata (starijeg, Simora, i mlađeg,⁴ neimenovanog) od koje su naratori ne samo fizički udaljeni već i emotivno ograđeni. Njihov pogled na smrt bližnjih jeste racionalan pogled hroničara koji pokušavaju da saberu postojeće činjenice i shodno tome zaštite svoje rođake od zaborava ali i sopstvene subjekte od partikularizacije. Takav odnos daje im prostora da se u stilu pseudomemoara približe unutrašnjoj logici lirske ispovesti i tako sačine hibridni žanr koji postulira kao mehanizam samoodbrane. Gradeći ovaj mehanizam, oni stvaraju svojevrzne tehnike narativizovanja sopstva, neprestano kružeći oko istine (podsmevajući joj se) da bi ona na kraju ostala nepoznata. Daleko od pokušaja da dešifruju sopstvo, njihove tehnike se oličavaju u onom što Fuko naziva „pamćenje onoga što se uradilo“ (Fuko 2010: 80). Tokom celog teksta koji nas vodi kroz memoarska sećanja bratanaratora, posložena sećanja ne vode nikakvoj vrsti preokreta ili otkrića⁵ kao rezultata detaljne analize, već su sećanja, prikupljena između ostalog i pisanjem, poslužila kako bi se prikazalo svedočanstvo o konstruisanom sopstvu. Naime, Tasićev pripovedač na nekoliko mesta, vrlo diskretno, ali ne nedovoljno pažljivo čitalac ne bi bio sposoban da uoči, ističe trenutak preokreta u *znanju o sebi*, preobražaj koji je nastupio nakon što se odlučio da piše o predmetu *brige*, da zaviri u svoja sećanja, podstaknut bratovom smrću. Prilozima za vreme *tada* ili *onda* upućuje se na vreme kada nije mogao da dopre do sebe i kada je znanje izostajalo: „Tako sada mislim; ili osećam. Tada sam to mogao samo da naslutim“ (Tasić 2001: 13); „Tada nisam mogao da znam... da ću sebe videti“ (Tasić 2001: 60). Pokazne reference su markeri vremenskih nivoa. Sugerišu postojanje jednog *onda*, stanja pre pisanja naspram *sada*, kada je aktivnost pisanja doprinela tehnikama za pripovedanje sopstva. Tematizacija pisanja, koliko god ona bila skrivena unutar ovih vrlo neprimetnih i nenametljivih označitelja, ne postoji u grubom, eksplicitnom obliku u Tasićevom proznom sastavu, kao u slučaju Selindžera. Dok se potonji nalazi na tragu sentimentalno-satirične ispovesti, narator *Oproštajnog dara* implicitno upućuje na preobražaj. Tek kada je počeo da se seća, pisanje je prirodno došlo. Jasno je da je, doduše u oba slučaja, pisanje u mnemotehničkoj službi brige o sopstvu, jer iskustvo sopstva se intenzivira i proširuje samim aktom pisanja (Fuko 2010: 76), koje želi da bude ispričano u neobičnoj trećoj formi, između dijaloga i monologa. Na jednom mestu brat-narator pobraja svoje dnevne aktivnosti na poslu: „sanjarim, pišem, pijem kapučino“ (Tasić 2001: 77). Badi Glas se u šendijevskom maniru obraća čitaocima, ali pred ogledalom.

⁴ Interesantno je da je u dve kritike Tasićevog romana došlo do identičnih materijalnih omaški, izvedenih verovatno iz ponuđenih mehanizama hijerarhizacije: stariji je uvek pametniji. Naime, Slobodan Vladošić i Slađana Ilić u prikazima knjige insistiraju da je brat-narator mlađi po godinama, iako pisac to vrlo transparentno prikazuje na samom početku: „bio je dve godine mlađi od mene“ (Tasić 2001: 13).

⁵ „Čuvao sam to za neki poseban dan, uvek odložen, tik nadomak ovom danu no ipak van njegovog domašaja kao konačno razrešenje... Čega? To ne znam. Kao konačno razrešenje; neka ostane na tome“ (Tasić 2001: 39).

Sećanja Tasićevog pripovedača kao da ostaju u tišini sopstva. Ona su mu potrebna zbog vežbe, zbog samoaktivnosti, zbog uspostavljanja pravila svakog budućeg ponašanja, a ne zbog „procesa dešifrovanja sopstva“ (Fuko 2010: 80). *Oproštajni dar* otvara rečenica: „Mog brata više nema“, a zatvara: „I ja sam pisao.“ Između ova dva afirmativna prozna iskaza odvija se katalogizovanje svedočanstava o tome kako je razvijen jedan spisateljski dar na osnovu mnemotehnike i na osnovu *oproštajnog dara* koji predstavlja urna sa pepelom brata. Ova urna nije samo poslednji dar bratu, ukazivanje poverenja, već i predmet koji je motivisao tehniku pisanja. Pisanje nije dar, ono je tehnički zanat koji se brusi, ali mu je potreban dar-pokretač. Pisac se ironijski poigrava sa materijalnošću dara, velikog zapadnog mita o stvaranju. Tokom sabiranja sećanja na brata, brat-narator obnavlja sopstvo putem tehničkih vežbi beleženja, čitanja, upoređivanja, kontempliranja.

Sušтина se može samo naslutiti, i na kraju dati u obrisima: „Tako je tvrdio moj brat, a on je (mislim da sam to pomenuo) umeo da nasluti suštinu“ (Tasić 2001: 96). Zato je model pripovedanja sopstva ovde zadat kao tehnika katalogizovanja,⁶ ili, kako bi je Fuko nazvao, administrativna tehnika sakupljanja sećanja. Oni ne suđe svojoj prošlosti, ne stavljaju je u definisan sistem vrednosti, već je samo zavode kao model po kom se zaštićuje sopstvo. To je sve što se može raščitati. Samo sakupljanje i selekcija sećanja pisanjem je najbliže suštini; tehnika je suština. Hasan je poslednje, za sada dato, parče priče o Glasovima uporedio sa filozofijom muzike Džona Kejdža (Hasan 1963: 18). Badi definiše Simorovo ptičje srce kao „neshvatljivo“ (Selindžer 2005: 93). Iako namerava da nam kaže nešto o njegovoj suštini, da prodre u središte svog pripovednog materijala, narator ne uspeva u ovom zadatku i izostavlja mogućnost da se bilo kakva suština poterta ili elaborira u samom tekstu. Podsmeva se ovoj mogućnosti onda kada, umesto da analitički dekonstruiše manifestacije tog „neshvatljivog srca“, opisuje spoljašnje delove tela i lica i neprestano pobraja zajednička sećanja. Ova estetska forma, koja namerno zaobilazi suštinu dajući prednost tehnici, podseća na haiku, koji i sam narator često navodi kao omiljeni Simorov pesnički žanr.

„Srce je suštinski nerazumljivo“, završna je rečenica citiranih bratovljevihi beleški u *Oproštajnom daru*, što ujedno postaje pripovedački motiv ovog proznog teksta. U srce ili središte bilo čega nije moguće pristupiti, nije moguće dešifrovati središte. Središte ili srce pripovedanja u *Oproštajnom daru*, koliko god se čini da je ono položeno u razotkrivanje misterije o bratu, jeste istinski namenjeno naratorovoj težnji da pred neodređenog čitaoca svojih pseudomemoara i samog sebe odvije skupinu naizgled proizvoljnih sećanja koja se zbiraju u ponovo osmišljeni život. Zato je pripovedački centar izbrisan, potencijalni pripovedački materijal koji, spolja gleda-

⁶ „Ja, recimo, govorim, takoreći pravim katalog, o toliko toga i tako rano o svom bratu“ (Selindžer 2005: 89); „Uskoro ću da se manem katalogizacije“ (Selindžer 2005: 90); ovu tehniku, kao i uostalom sveobuhvatni status svoje proze, Selindžerov narator izražava vrlo eksplicitno.

no, sačinjava odnos prema bratu izmešten je iz centra (ekscentriran je) i pripovedačkih i društvenih konvencija, očekivanje procesa dešifrovanja života je takođe decentrirano, ostavljeno sa viškovima, premešteno u čitaoca.

Ono što povezuje dve tehnike pripovedanja o sopstvu jeste problematizacija pisanja. U oba teksta, ravnomerno ali rešeno različitim postupcima, pisanje postaje značajno u smislu aktivnosti kojom se subjekt normira prema svom predmetu. Pred nama su naratori čija je perspektiva data u tragovima pseudoautobiografizma i koji su izrazito samosvesni, toliko da se u „prvi plan ističe problem autoriteta“ (Kaler 2009 : 105). Ispostavlja se da oni sebi oduzimaju ulogu pisca (Tasićev brat-narator navodi knjige koje je njegov pas rastrgao, među kojima je i *Deset tajni kreativnog pisanja*). Podrazumeva se da je pisac stvaralački autoritet koji ume iz svoje mašte da stvori izmišljenu priču po zakonima književnog stvaranja. Međutim, brat-narator se u *Oproštajnom daru* neprestano poigrava sa materijalom koji sačinjavaju njegova sećanja, kao sa građom koja je stvarna, jer on ne ume da bude kreativan i da stvori nešto verovatno ali izmišljeno. Tako da sam sebi dodeljuje ulogu pseudoautobiografa kada kaže: „Ponovo ću morati da se poslužim omrznutim biografskim metodom“ (Tasić 2001: 96). Ova uloga varira na granici *fakcije i fikcije*, gde pripovedanje sopstva postaje narativizovanje nekog stvarnog subjekta. Ova metoda mu dozvoljava da izbegne očekivanja „epistemofilije“, čitalačke „želje za saznanjem“, koja povezuje želju sa tajnom i pripovedanje koje različitim elementima odlaže ovo saznanje do kraja. *Memoarsko ja* koje se sa jedne „fiksne tačke sadašnjosti“ seća „totaliteta svoga prošlog života“ (Hamburger 1976: 304), pomaže mu da izbegne očekivanja raspleta ili poente i omogućava mu da uživa u samoj aktivnosti pisanja. Iako nas sama sudbina bratovljevog praha na kraju romana može iznenaditi, jasno je da takvo iznenađenje ne proizvodi snažne efekte pripovedačkog raspleta u kojoj se odsutni pripovedač ili pripovedač-posmatrač od početka predstavlja kao narator izmišljene priče kojoj je potreban rasplet. Brat-narator je dramatičan u smislu koji je bliži „memoarskoj fantazmi“ nego strogo narativnom diskursu.

Badi Glas, iako tvrdi za sebe da je suštinski pripovedač, u slučaju upotrebe lika svog brata kao pripovednog materijala ističe da se „ni ne usuđuje da pride formi kratke priče“ (Selindžer 2005: 83). On namerno uvodi paratekstualnu činjenicu u sam tekst kako bi izbrisao granice između formalnog iskaza fikcije, odnosno kratke priče i (auto)biografije. U njegovom slučaju, poljuljani pripovedni autoritet samog sebe podriva.

Paradoks samog pseudoautobiografizma kao tehničkog izraza pripovedanja sopstva, leži u činjenici da pripovedač *Oproštajnog dara* nikada ne pominje niti jedno ime, a pre svega prećutkuje svoje sopstveno. Na taj način on se poigrava sa realnim proznim žanrovima kakvi su biografija, autobiografija, memoar, žitije itd., s obzirom na to da su ovi ponajviše značajni zbog toga što je glavno pitanje u njima o kome govore. Badi Glas je u *Simoru* jedan vrhunski nastran pripovedač koji odlazi u ekstremnu ekspanziju detalja koji naizgled ništa ne govore; neki kritičari su

pokušavali da, zaobilaznim putem, pronađu vezu samog autora sa pripovedačem (navodno mu je u ovom sastavu najbliži). Kritičari počinju da sumnjaju u identitet, odnosno nomen samog pripovedača koji se predstavlja kao Badi Glas.⁷ Selindžer je istraživao tehnike zavaravanja očekivanja, ulaganjem adekvatnog poverenja u naratora. Kada čitaoci očekuju konačnu operaciju dešifrovanja neobičnih postupaka Simora Glasa, dobijaju dugačak monolog samosvesti koji, idući tragom floberovskog književnog *ništa*, konstantno obigrava i oko svog povratnog identiteta ali i oko navodnog predmeta pripovedanja. Na kraju dobijamo, u oba slučaja, kataloge sećanja koji idu u prilog samo naratorima, uvek im se vraćajući u novom obliku, prerađeni ili hiperironizovani. Na delu nije parodija proznih žanrova koji se služe iskazima stvarnosti, već dupla parodija: ismevanje i same pseudotehnike eksponiranja ličnosti ili kontroverznih sadržaja iz životopisa drugog. Kada se podražava autobiografski iskaz pripovetke ili proznog sastava u prvom licu, koji Kete Hamburger naziva fingiranim iskazom stvarnosti (Hamburger 1976: 314), podrazumeva se da on sadrži parametre svog stvarnog modela: navođenje imena, kao primarnog segmenta autobiografskih sastava. Ali ovde nema *memoarskog* *Ja* koje će sebe imenovati Išmael ili bar staviti zavodljivi inicijal V., kao u slučaju novele *Stvarni život Sebastijana Najta* (1941) Vladimira Nabokova.

Isto tako je i sama pozicija pisca hiperironizovana. Brat-narator tvrdi kako nije pisac („kada bih bio pisac“⁸), iako na kraju romana dobija instrukciju od žene: „Piši o tome“, koju on podvlači: „Ja sam pisao.“ On želi da nas uveri kako nije pisac i kako je ovo što čitamo proizvoljna zbirka sećanja, pseudomemoar. Ovakav odnos naratora prema svojoj svesti o predstavi pisca ide u prilog poigravanju sa prirodom teksta koji može da bude pseudoautobiografija ili memoar, na granici nefikcije, jer ga je sastavio pisac-amater, odnosno neko ko je pisao o stvarnim a ne izmišljenim događajima. Model podriivanja statusa nestabilnog sopstva, koje skuplja svoja sećanja, tehnički obrađuje svoj život, ali ne radi potvrde svog spisateljskog identiteta već samo zbog sebe, svojevrstni je produžetak auto-meditativne vežbe iz *Simora*.

Subjekt fingiranog iskaza se, dakle, u svojoj stvarnosti materijalno oslobađa svog predmeta priče, što mu omogućava da nematerijalno isplete priču o njemu, kako

⁷ Pripovedač ne samo da se odriče imena kojim se na početku predstavlja: „Evo Badija Glasa, vraća se na scenu. (Badi Glas je, naravno, samo moj pseudonim. Moje pravo ime je Major Džordž Anti-Klimaks)“ (Selindžer 2005: 131), već se odriče i priča koje bi trebalo da je navodno napisao o svom bratu: „Od 1948. napisao sam i teatralno spalio bar desetak priča o njemu – a neke su, ne bi trebalo da to govorim, bile prilično uspele i zgodne za čitanje“ (Selindžer 2005: 147).

⁸ Ovaj iskaz je početak dugačke logoreje u maniru Selindžera: „Kada bih bio pisac – ovde moram napomenuti da za razliku od, na primer, Bohumila Hrabala, koji u *Preglasnoj samoći* tvrdi da bi drugačije pisao kada bi bio pisac, što je paradoksalno jer on jeste pisac, ja doista nisam pisac, niti ću ikada biti pisac, jer me redovno izbacuju za dopisnih kurseva pisanja; tako da je Hrabalova rečenica spisateljski aporetična, a moja samo logički kontrafaktualna; za utehu, ako je to neka uteha, ta rečenica, *ova* rečenica, u međuvremenu je postala toliko komplikovana da je moram početi ponovo, od samog početka – kad bih, dakle, bio pisac (a nisam)“ (Tasić 2001: 122).

bi, na kraju krajeva, osmislio samog sebe. Odnos nematerijalnosti i materijalnosti sveta možda je ponajbolje ironijski potrertan u rasutim razmišljanjima i aluzijama na srce kao središnji simbol osećanja i simbol tajne, nečega nedokučivog, nečega što pumpa krv kroz ljudsko telo, ali je neprimetno i o čemu se ne razmišlja. Velika kompanija za medicinske softvere u kojoj je zaposlen brat-narator proizvela je program za simulaciju otkucaja srca; međutim, jedino što su uspeali da postignu jeste jedan otkucaj za godinu dana proučavanja i taj je eksperiment izvršen na svinjskom srcu. Potom, brat-narator citira beleške svog brata u kojima ovaj polunaučno raspravlja o važnosti srca za celokupno ljudsko delovanje. Brat je, naposletku, i sam umro od proširenja srca: „Srčani zalisci su krila kineskih leptira. Svojim tananim treptajima, oni umeju da izazovu nepogode koje ruše i razaraju daleke kontinente“ (Tasić 2001: 82). Teorija po kojoj su otkucaji srca doveli do Prvog svetskog rata, deluje nesuvislo. No, zapravo, njena sadržina nije toliko važna koliko efekat: svi pokušaji da se povezanost srca kao organa sa ljudskim osećanjima dovede do minuciozne, hirurški precizne elaboracije u svom krajnjem ishodu svode se na banalnost, jer ona nisu potrebna i teško da donose promenu. Brat-narator je – iako je, dok piše, posrednik velike količine znanja – zapravo nemoćan da se suoči sa realnim razlozima koji su doveli do fatalne sudbine njegovog brata. Aluzijama na srce Franca Ferdinanda, okolnim putem se želi reći da je bratovo prepuklo srce zapravo pokretač njegovog života, ali je emotivna distanca ostala nesmanjena: on ne može da u potpunosti ukroti predmet svog pripovedanja; no, zato može posredno da kaže mnogo o samom sebi.

Pisanje na granici autobiografskog onemogućava čitalačku internalizaciju ili tipifikaciju iskustva: ove stvarnosti su izmeštene iz intimnog prostora čitalačkog postovećivanja. Tehnika sabiranja, katalogizovanja i upravljanja sećanjima služi kako bi se pisanjem neprestano govorilo o sebi. Pripovedači ovih narativnih sastava, kao što smo videli, nemaju nameru da podvuku bilo kakav krajnji rezultat osim da uživaju u aktivnoj upotrebi sećanja. Selindžerov Badi se služi metodama dnevničkih zapisa kako bi izveštavao o procesu pisanja. Pisanje od problema postaje aktivni činilac odvijanja narativnog klupka (koje se stalno vraća samom sebi). Tasićev neimenovani narator odriče sebi potencijalno nametnutu ulogu pisca kako bi se oslobodio tereta priče koja kontroliše radnju, očekivanja, navike i na koncu otkriva neku tajnu: vrši transgresiju iz pretpostavljenog žanra u nedefinisani prozni sastav koji se koleba na međi fikcije i faksije, memoara i autobiografije, muzike i književnosti, lirike i proze.

LITERATURA

- French, Warren. 1963. *J. D. Salinger*. New York Twayne: Publishers.
 Fuko, Mišel. 2010. „Tehnologije sopstva“. *Polja*, 463: 70–87.
 Hamburger, Käte. 1976. *Logika književnosti*. Beograd: Nolit.
 Hasan, Ihab. 1963. „Almost the Voice of Silence: The Later Novelettes of J. D. Salinger“. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. 4: 5–20

- Ilić, Slađana. 2005. *Nešto se ipak dogodilo: ogledi o savremenoj srpskoj prozi sezone 2000–2004*. Zrenjanin: Agora.
- Kaler, Džonatan. 2005. *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lahman, Renate. 2008. „Kulturno pamćenje i uloga književnosti“. *Zenit*, 8: 36–44.
- Selindžer, D. Dž. 2005. *Simor: uvod*, Beograd: LOM.
- Tasić, Vladimir. 2001. *Oproštajni dar*. Novi Sad: Svetovi.
- Vladušić, Slobodan. 2001. „Mozak i srce“. *Letopis Matice srpske*. 468: 935–938.

Marko M. Bogunović

CATALOGIZATIONS OF MEMORIES AS TECHNIQUES OF NARRATING SELVES

Summary

This work deals with a comparative analysis of two late texts created in different time periods which are analogically very close: a short prosaic composition *Seymour: An Introduction* by David J. Salinger, and the novel *Farewell Gift* by Vladimir Tasić. The narrative compositions are thematically and technically very close: the narrators use a commemorative tone in order to solve the mysterious biography of their deceased brothers. Similar citations from these texts are used in this work in order to show the way in which the chosen narrators use techniques of cataloging memories in order to establish a certain new self in a world following the death of a loved one. The goal is to represent very authentic but also in certain points very similar narrative methods in which memories are managed towards a construction of the self, and not the explication of the essence of the unspecified otherness which can be anticipated in the course of the text's development. The joy of writing one's selfness, the cataloging and ordering of memories becomes the essence of the text instead of potentially expected narrative plot resolving.

Keywords: memory, catalogization, self, writing, pseudo-memoir, narrative knowledge