

Izvorni naučni rad
UDK 821.111(73).09-31

Amela LUKAČ-ZORANIĆ (Novi Pazar)

Internacionalni univerzitet u Novom Pazaru
Departman za filološke nauke
a.zoranic@uninp.edu.rs

Branislava VASIĆ-RAKOČEVIĆ (Novi Pazar)

Internacionalni univerzitet u Novom Pazaru
Departman za filološke nauke
b.vasic.rakocevic@uninp.edu.rs

METATEKST U PROZI POLA OSTERA

(Stakleni grad, Proročka noć, Čovek u mraku, Putovanja u skriptorijum)

Rad se bavi problemom metatekstualnosti u Osterovim romanima. Polazi se od premise da ovaj pojam, iako u teoriji književnosti znan odavno i korelira sa autoreferencijalnošću, u postmodernizmu dobija specifičnu funkcionalnost. Kako pisci postmodernizma imaju naglašenu literarnu svest i problematizuju (sopstveni) stvaralački čin, time se uloga metateksta intenzivira sugerišući upravo sve referentne poetičke koordinate postmodernističke književnosti. Upravo to je slučaj i sa prozom Pola Oстера na čijem se reprezentativnom uzorku građe polazna premisa dokazuje.

Ključne reči: *metatekst, postmodernizam, Pol Oster, identitet, autoreferencijalnost*

UVOD

Postmoderna književnost poznata je po svojim subverzivnim tehnikama i upotrebi dobro poznatih potencijala pisane umetnosti na nove načine. Takav je slučaj i sa metatekstualnošću. Ovaj pojam poznat je odavno, ali u postmodernizmu dobija novu funkciju. Za početak da se osvrnemo na tumačenje ovog pojma. U svojoj studiji *Figure*, Žerar Ženet (Ženet, 1985) tvrdi da književni tekst poseduje transcendentnost zbog svega onog što ga dovodi u vezu sa drugim tekstovima. U ovaj pojam on uključuje i intertekstualnost u strogom smislu njegovog značenja, dakle doslovno, manje ili više celovito

prisustvo jednog teksta u drugom tekstu. Pored toga u pojam transcendentnosti teksta uključuje i metatekstualnost, nastalu po modelu jezik/metajezik, koju tumači kao povezanost komentara sa tekstom koji se komentariše. On podvlači da je metatekst odvajkada prisutan u književnosti, te da on postoji već vekovima bez naročite svesti o tome. Metatekst se često dovodi u vezu i sa autoreferencijalnošću, jer je veza ova dva pojma veoma vidljiva. Međutim, u postmodernoj literaturi i ovaj pojam, kao i mnogi drugi, dobija novu nijansu funkcionalnosti. Razvijena literarna svest ovih autora najočiglednije se vidi upravo u upotrebi tzv. metaproznog aspekta. Sava Damjanov u svojoj studiji *Šta to beše srpska postmoderna* (Damjanov, 2012) to objašnjava tako što kaže da se metatekstualni signali, prisutni ili eksplicitno ili implicitno u konkretnoj proznoj strukturi, ne mogu posmatrati isključivo kao elementi strukture samog teksta, već „u svojoj vantekstualnoj ulozi: kao „prigušena“ uputstva za čitaoca, kao nagoveštaj koordinatnog sistema u kojem – po osećanju autora – treba iščitati njegove tekstove. To, opet, govori o svesti ovih pisaca da tradicionalniji čitalac (dakle – i kritičar) ovde neće lako naći uporišne tačke očekivane komunikacije, te da mogućnost potpunijeg recepcijskog kontakta podrazumeva promenu „šifre“ onakvog čitanja na kakvo je pomenuti konzument navikao i za kakvo je nesumnjivo pripremljen...“ (Damjanov, 2012: 24). Po rečima Tereze Dobžinjske, književni tekst je saopštenje *in potentia*, dakle, otvoren je za beskonačna odgonetanja prilikom individualnog čitanja. Pošto je književni tekst nekoherentan tekst on se ostvaruje, odnosno integriše samo pri aktivnom učešću čitaoca. Ona smatra da je samim tim funkcija metateksta posebna komunikativna procedura, tj. iskaz koji govori o samom iskazu. „To je istovremeno i poetika traženja smisla ili pre traganja za svim mogućim vidovima smisla, poetika koja se oslanja na probabilističko mišljenje, na teoriju verovatnoće“ (Dobžinjska, 2002:70). Za postmodernističku književnost karakteristično je, dakle, da se faktografski elementi, posebno istoriografski kombinuju sa fikcijom, te da se upotrebljavaju i „zloupotrebljavaju“ u specifičnom kontekstu. Takva umetnička kombinatorika uključuje upravo „samosvest“ literature o sebi samoj, a poigravanja sa tekstom, takođe, mogu sugerisati određene metatekstualne koordinate.

Upravo ovim kvalitetima odiše Osterova proza. Funkcija metateksta u njegovim romanima ima nekoliko nivoa značenja. Najpre, poigravanje sa istorijom, fikcionalnošću i dokumentarnošću što je tipična postmodernistička ludistička koncepcija, a sugerise nepoverenje u velike narative. Njegovi alternativni/fikcionalni istorijski narativi potkrepljuju ovu hipotezu. Drugi vrlo eksplicitan metatekstualni signal, koji ujedno predstavlja i vrlo upadljivu poetičku konstantu Osterove proze, jeste podrivanje koncepcije identiteta u klasičnom kartezijanskom tumačenju. Kriza identiteta, nemogućnost postizanja

identičnosti sa sobom, večita potraga njegovih junaka za značenjem, smislom i autentičnošću obično se završava u rasipanju, destrukciji i prelivanju sopstva u nekog drugog. Ovde je osobito indikativna intertekstualna prepletenost samih njegovih dela u smislu autocitatnosti. Dakle, takav tipičan postmoderni postupak nestabilnosti stoji u direktnoj vezi sa njegovom metafikcionalnom spisalačkom strategijom. Dajući različite izazove/iskuse objektivnoj realnosti, često i putem upotrebe fantastičkog diskursa, Osterova proza postaje prostor diskurzivnosti. Gubitak čvrste veze između oznake i označenog jeste jedna od najupadljivijih poetičkih konstanti sveta koji se raspada u njegovom tekstu. No, ono što se najviše želi istražiti u ovom radu jeste funkcija metatekstualnosti u cilju istraživanja samog spisalačkog čina. Oster se u svom celokupnom opusu zapravo opsesivno bavi problemom stvaranja i to problemom stvaranja literature u postmodernom društvu. U skladu sa ovim izabrana građa ovog rada jesu upravo romani koji ovu temu najeksplicitnije obrađuju. Naravno da je ova tema zastupljena u najvećem delu Osterovog opusa, ali zbog prirode ovog rada fokus će biti na romanima *Proročka noć*, *Čovek u mraku*, *Putovanja u Skriptorijum* i *Stakleni grad* kao deo *Njujorške trilogije*.

PROROČKA NOĆ

Ovaj roman tematizuje pisanje, odnosno stvaralački čin smeštajući ga na ravan zaumnog i fantastičkog. Glavni protagonista, Sidni Or zamalo izbegavši smrt, vraća se pisanju (simbolično vraća se u novu stvarnost) i iz tog razloga kupuje plavu svesku za koju će se ispostaviti da ima izvesnu natprirodnu moć, te pisac doslovce nestaje dok stvara, odnosno piše. Vrlo indikativno i junak o kome on piše će za dlaku izbeći smrt, te uskrsnuti u novu stvarnost. Nekoliko sižejnih okosnica u romanu poznata su tehnika priče u priči koju Oster obilato koristi. Preplitanje priča koje sugerišu preplitanje fikcije i objektivne stvarnosti predstavljaju zapravo vrlo eksplicitnu metatekstualnu mapu. „Tako se moć plave sveske uzdiže i gotovo izjednačava s amajlijom, okultnim predmetom. Na taj način se pisanje doslovce prevodi u alhemiju reči i Oster svoj roman postavlja na put mračnije istine. Priča se pokazuje isto tako ambivalentna – s jedne strane spasonosna, s druge strane opasna, u krajnjoj liniji i smrtonosna. To je čak sjajno ilustrovao u epizodi o Francuzu, koji stvara poemu o smrti deteta u reči, posle čega se njegova ćerka davi i on je ubeđen da je rečima ubio svoje dete, te se zaklinje da više ni reč neće napisati. Mistifikacija spisalačkog čina postaje opsesivna tema romana. U isto vreme, donekle, poprima i obrise horor priče, jer ako je pisanje ekvivalentno stvaranju, onda je ekvivalentno i destrukciji, jer je destrukcija imanentna stvaranju. To je reprezentovano slikom na kraju romana gde on

povest o Grejs i Džonu napisanu u plavoj svesci cepa i baca u đubre, nakon čega Džon umire“ (Vasić-Rakočević, 2021:19)

Podrivanjem stvarnosti kao apsolutnog totaliteta, te indicija da stvaranje može da naruši ravnotežu nama poznatog sveta jeste jedna od osnovnih poruka koju iščitavamo. Činjenica da dok piše Sidni doslovce fizički nestaje jeste signal podrivanja identiteta, odnosno mogućnosti da se identitet razveje u onome što se stvara. Tipična postmoderna slika odnosa fikcije i stvarnosti i pokušaj da se naglasi tzv. transliterarna moć književnosti očituje se sjajno u rečenici: „Reči mogu da izmene stvarnost“ (Oster, 2004:188). Čitav ovaj roman zapravo predstavlja postmodernu priču o pluralizmu naspram totaliteta, rasparčanosti umesto celine, kao i potpuno brisanje dotad poznatih granica.

ČOVEK U MRAKU

Ovaj roman, kao i *Putovanja u Skriptorijum* svoje težište pomeraju neznatno više na problem instance autora/stvaraoca. Poznato je da je u postmodernizmu upravo autor kao originalni stvaralac stavljen pod znak pitanja, odnosno da je čak proglašena smrt autora u tradicionalnom smislu. Jer ako je postmoderna literatura „literatura iscrpljenja“, ako je sve već rečeno, postavlja se pitanje kakav je udeo u originalnosti takvog autora i nije li on samo onaj koji kombinuje postojeće elemente. Baš u skladu sa tim, pronađeni rukopis, kao dobro poznata tehnika, nalazi često mesto u Osterovoj prozi. Zapravo, artefakt rukopisa možemo nazvati gotovo i lajtmotivom njegove proze. Dakle, ukoliko je rukopis postojeći, autor se „odriče“ odgovornosti autorstva pružajući nam time, za postmodernizam, karakterističnu „verodostojnost iluzije“.

„Okvirna priča se centrira oko Ogista Brila, sedamdesetdvođodišnjeg književnog kritičara, postradalog u saobraćajnoj nesreći, koji ima poteškoće s kretanjem i živi u kući sa ćerkom, Mirjam i unukom, Katjom. Sve tri generacije ove porodice pretrpele su ogroman gubitak i pokušavaju da nastave život i prebrode nesanicu. Svako na svoj način. Bril smišlja priče. Mirjam čita memoare zaboravljene književnice iz 19. veka, Rouz Hortman. Katja gleda filmove. Brilova supruga, Sonja, umrla je od kancera, Mirjam je napustio muž, a Katjin momak, Tajtus ubijen je kao žrtva neuspele otmice i ucene od strane terorista u Iraku. Priča, koju zamišlja/priča Bril, čovek u mraku, da bi prebrodio insomniju, nam predstavlja Ovena Brika, mladića, koji se budi u alternativnom, paralelnom svetu. U tom svetu 11. septembar u Americi se nije ni desio, nema rata u Iraku, ali je zato u toku građanski rat. Šesnaest država se odvojilo od saveza, Nju Jork je bombardovan, preko osamdeset hiljada ljudi je nastradalo. Brik se zatiče među secesionistima. Da bi čitav događaj bio još bizarniji, pripadnici ovog alternativnog univerzuma svesni su da su plod

mašte izvesnog pisca, koji je ujedno kriv i za horor rata koji preživljavaju“ (Vasić-Rakočević, 2021: 26). Interesantno je što se ovde pojavljuje ime autora, koji je neka vrsta piščevog alter ega, gospodin Blenk (eng. blank – prazno), a koji je ujedno i glavni protagonista romana *Putovanja u Skriptorijum*. Tako dolazimo do poigravanja pripovednim instancama. Ako je Blenk zapravo vrhovni tvorac, odnosno autor romana koji čitamo, onda je on odgovoran za nastanak Ogista Brila, koji pak u svojim mislima stvara priču gde je glavni junak Brik. Sva trojica na izvestan način, a to pokazuje simbolika imena¹, mogu da predstavljaju jedan isti identitet variran u različitim stvarnosnim ravnama. Svaki od njih odgovoran je za postojanje onog drugog. Ovakav metatekstualni milje otvara nam mogućnost tumačenja da je stvaralac zapravo demijurg izvesne realnosti, te daje toj stvarnosti legitimitet koju ima i ono što nazivamo objektivnom/našom stvarnošću, a na taj način briše granice između fikcije i stvarnosti. Ovo potvrđuje i Brikov zadatak, tj. misija u kojoj je neophodno da liši života demijurga njihove stvarnosti prepunjene ratnim strahotama. Kao i u *Proročkoj noći*, ovde takođe zapažamo kako se književnosti pripisuje logotvorna moć. Kao što znamo, stvaralački logos je vezan za stvaranje u domenu religija, te je takva jasna aluzija na božanstveno, tvoračko i onostrano koje se pripisuje stvaraocu književnosti, vrlo svrsishodna. Ovde bi bilo uputno dodati sledeću opservaciju a u vezi sa strateškim načelima postmoderne književnosti: „Želi se, dakle, ostvariti razgranatija, obuhvatnija i inventivnija, višeglasna forma, koja podrazumeva i veću apsorcionu moć i nove objedinjujuće principe. Istovremeno, to znači i pokušaj prevladavanja standardnih književnih racionalno-logičkih obrazaca i relacija na svim nivoima teksta. Traži se logika iracionalnog i racionalno alogičkog (...)“ (Damjanov, 2012: 29).

PUTOVANJA U SKRIPTORIJUM

Ovaj, kako je rečeno, mali roman objedinjuje dotadašnje autorove literarne opsesije, sačinjavajući jednu specifičnu sliku onoga što bismo mogli nazvati njegovom vizijom pakla. Kao i u romanu *Čovek u mraku*, u centru pažnje je odnos stvaraoca i njegovih junaka, odnosno stvorenog sveta. Najupadljiviji metatekstualni signal koji nam se upućuje sa njegovih stranica jeste da jednom stvoreno više nikada ne nestaje, da svi ti svetovi čine mnogobrojne dimenzije koje su u stvari alternativna stvarnost i egzistiraju u večnosti. Ovu tvrdnju potkrepljuje i iskaz na kraju romana: „Gospodin Blenk je star i slab, ali sve dok bude u sobi s navučenim zastorima i zaključanim vratima, neće umreti, nikada neće nestati, neće biti ništa drugo do reči koje ispisujem na njegovoj

¹ Bril-Brik-Blenk; Oster-Ogist (engl. Auster – August)

stranici“ (Oster, 2006:139). Gospodin Blenk, starac bez sećanja, zatvoren je u prostoriji za koju čak nije siguran ni da je zaključana, ali je doživljava sopstvenom tamnicom. Sam tekst je izuzetno gusto tkanje, da ih tako nazovemo, auto-intertekstualnih niti, gde se opet vrlo indikativno prepliću i naslovi rukopisa iz prethodnih romana, kao i mnoštvo likova koji pohode svog stvaraoca. Kako razumevanje ovog romana podrazumeva čitaćevo odlično poznavanje čitavog Osterovog opusa, to nam ukazuje na potrebu aktivnog učešća čitaoca u aktualizaciji književnog potencijaliteta. Gospodin Blenk, za koga posredno saznajemo da je zapravo pisac, autor/stvaralac beskrajne kolone likova koji ga obilaze i koji mu se priviđaju u snovima, na stolu u svojoj tamnici nalazi rukopis koji čita. Takva vrsta pozicije u koju je pisac stavljen (pozicija čitaoca) pokazuje postmodernu relativizovanje Jausovog recepcijskog trougla, gde pisac i čitalac zapravo zauzimaju isto mesto. Tome u prilog govori i kraj romana gde on zapravo čita ono što mi čitamo o njemu na početku. Ciklična struktura, osim što simboliše užase večitog ponavljanja i mučenja (upravo nalik hrišćanskom paklu), upravo pokazuje izjedanačavanje čitalačke i spisalačke instance čemu svedoči iskaz jednog od (njegovih) likova: „Gospodin Blenk je sada jedan od nas“ (Oster, 2006:139). Tako pisac postaje sopstveni lik, odnosno pretvara se u priču, čime se ultimativno podriva tradicionalno određenje identiteta. Pored ove premise, ovde možemo iščitati još i premisu o nemogućnosti postizanja ultimativnog saznanja. Gospodin Blenk se sve vreme pita da li je zaključan, ali nije u stanju da pređe metar ili dva da bi tu činjenicu proverio. Zna da je kriv za nešto, ali ne zna za šta. Neodoljiva intertekstualna referenca na Kafkin *Proces* samo potvrđuje tezu o nemogućnosti saznanja, relativnosti krivice i kazne, kao i etičke odgovornosti i zaborava. Soba u kojoj boravi gospodin Blenk ima nalepnice na stvarima koje ukazuju šta je šta. „U jednom momentu starac shvata da je neko izmenio nalepnice i da je svaka stvar pogrešno imenovana. Ovde Oster ponovo priziva svoje pitanje o smislu i značenu jezika, veoma zanimljivo razrađeno u *Staklenom gradu*, prvom delu *Njujorške trilogije*. Starac se zatim svim silama trudi da odlepi nalepnice sa pogrešnih predmeta i postavi ih na pravo mesto. U tom nastojanju lomi nokat, ali ne odustaje, da bi na kraju sve nalepnice vratio u prvobitan položaj. Ovaj starčev poduhvat simboliše pokušaj da se ponovo uspostavi narušeni svet smisla (...)“ (Vasić-Rakočević, 2021: 24). Mora se naglasiti da je ova slika zaista vrlo eksplicitan metatekstualni signal koji ukazuje pokidanu vezu između oznake i označenog u postmodernom svetu. Gospodin Blenk mahnito pokušava da odlepi nalepnice i vrati ih na pravo mesto, međutim bez uspeha. Vrlo jasno je sugerisano da se svet smisla ne može povratiti tek tako, što je, takođe, jedna od polazišnih tačaka postmodernog shvatanja sveta.

STAKLENI GRAD

Njujorška trilogija, jedno od najznačajnijih – ako ne i najznačajnije delo Pola Ostera, sastoji se od tri kratka, labavo povezana, romana nazvana *Stakleni grad*, *Duhovi* i *Zaključana soba*. Pre samog objavljivanja roman je odbijen od strane sedamnaest izdavačkih kuća jer su urednici smatrali da je tekst „čudan“ i da se neće prodavati (kako to navodi u intervju 2018. sa Luk Santeom), dajući sugestiju da tekst bude izmenjen. Ironija leži u činjenici da je roman koji je svojevrsan omaž Njujorku, čije ulice i naselja su večna inspiracija autora, objavila izdavačka kuća iz Los Anđelesa „Sun and Moon Press“.

U *Staklenom gradu*, prvom delu *Njujorške trilogije*, Oster počinje priču koja treba nešto da kaže slikajući Njujork sedamdesetih godina dvadesetog veka „labirintu beskrajnih koraka“ (Oster, 1999: 4), grad na ivici bankrota, čija kriza je mogla ozbiljno uzdrmati temelje savremene Amerike. Glavni protagonist ovog romana, Kvin živi umereno pišući detektivske romane. Iako u prvi mah deluje da je u pitanju detektivski roman o autoru detektivskih romana, brzo postaje jasno da nije u pitanju nikakav detektivski roman, već je u pitanju autorova igra sa žanrom.

Svaki trag koji je umetnut u priču, pa i sami likovi, deo su kompleksnog sistema koji se lagano razvija i istovremeno uvija koristeći jezik kao ključ ka značenju.

Kvin je unutar sebe stvorio Vilijama Vilsona, lika čije ime je bivalo potpisnik njegovih krimi priča. Oster kao da je fasciniran pitanjem dvojstva, ličnih dualiteta za kojima traga praveći trougao dualiteta na način da je i u *Staklenom gradu* Kvinov dvojnik (doppelganger), onaj koji izvršava, barem fiktivno, sva Kvinova htenja, glavni lik u njegovim pričama detektiv Vork, za čije postojanje je odgovoran zapravo Vilijam Vilson – lik simbolično preuzet iz priče Edgara Alana Poa sa istim nazivom – potpisnik Kvinovih romana. Oster se vrlo vešto poigrava dvojstvom unutar dvojstva jer svaki dvojnik u potpunosti zavisti od onog prethodnog. Ovu koncepciju nestabilnosti identiteta već smo pomenuli kao osnovnu strategiju u analizi prethodnih romana. Naime, bez Vilijama Vilsona kao fiktivnog autora krimi priča ne bi bilo ni detektiva Vorka, odnosno Viljam Vilson kao vešti trbuhozborac oživljava glas Vorka. Kako to Oster navodi: „da Wilson nije postojao, ipak bi poslužio kao most koji omogućava Quinu da pređe u Worka“ (Oster, 1999: 6). Samo ime detektiva Vorka (eng. Work) podrazumeva akciju i on je taj koji vešto rešava detektivske slučajeve za razliku od samog Kvina koji ostaje pogubljen u samom pokušaju rešavanja zagonetke koja pukim slučajem, ili ne, postaje njegova primarna opsesija. Izravno postmodernističkim načelima, Kvin će i postati sudeonik u akciji koja će podrazumevati njegovo angažovanje kao de-

tektiva paradoksalnom zamenom, ili ne, za nekog detektiva „Pola Ostera“ čija se detektivska agencija nalazi u imeniku sa brojevima telefena. Autor se vešto poigrava metafikcijom kao i sa granicama fikcije i stvarnosti, njegov tekst poprima obličje terena za istraživanje i eksperimentisanje. Priča o Kvinu koji na začudan način biva zamenjen sa detektivom Polom Osterom, koji na koncu i nije detektiv već pisac – koji nema nikakve veze sa autorom Polom Osterom već je tu kako bi se autor „našalio sam sa sobom“ (Hutchisson, 2013: 172), na samom početku poprima misteriozne obrise u kojima je jezik jedini ključ za (ne)razumevanje samog značenja, jer i sam tekst je zapravo priča o onom izvornom jeziku, u kojem se provlači mitska priča o Babilonskom tornju, i večnog nastojanja čoveka da spozna prajezik. Naime, Kvin, pretvarajući se da je Pol Oster, prihvata slučaj za koji biva angažovan od strane Pitera i Virdžinije Stilmen² (Piter i Virdžinija Bezglasni) da osujeti moguće ubistvo Pitera od strane njegovog oca, takođe Pitera Stilmena, renomiranog naučnika koji je opsednut idejom o prajeziku zarad kojeg je i sopstvenog sina izložio tišini i izolaciji ne bi li progovorio prajezikom. Pitanje prajezika, pitanje autorstva i (ne)prisutnosti autora, odnosno samo Kvinovo pisanje pod pseudonimom, i u konačnici preuzimanje zadatka koji zahteva akciju pod tuđim imenom, nam ukazuje na jedinu značajku u Kvinovom životu – povezivanje sa vanjskim svetom izlazeći iz sopstvenog. Bodlerove misli upravljaju Kvinovim osećajima: „čini mi se kako ću uvijek biti sretan ondje gdje nisam“ (Oster, 1999: 78).

U momentima kada Kvin prati Stilmena starijeg, nastojeći da razume njegovo ponašanje, njegovu putanju kretanja i sakupljanje predmeta sa ulica Njujorka – jer su to više nego izlomljeni predmeti, bez vrednosti. „Bile su to ništa drugo doli potrgane, odbačene stvari, otpaci“ (Oster, 1999: 43), primećuje da stari profesor nije ni „srećan ni tužan“, da ni s kim nije razgovarao ali da njegova „potraga za predmetima nije jenjala“ (Oster, 1999: 44).

Autor svesno postavlja parčiće mozaika pred čitaoca očekujući da čitalac bude taj koji ih sakuplja, i koji će rešiti slučaj jer Kvin to ne može učiniti. On u potpunosti gubi sebe, nestaje onako kako mu ponestaje papira za pisanje, i onako kako mu nestaje i reči. No, ko je Kvin u stvari? Sam Kvin pokušava otkriti sebe: „...sjetiti se tko sam. Sjetiti se tko bi trebao biti“ (Oster, 1999: 30). Ono što zna jeste da se zove Pol Oster – „to nije moje pravo ime“ (Oster, 1999: 30). Za Kvina „Auster nije bio ništa više od imena, ljuska bez sadržaja. Biti Auster značilo je biti čovjek bez nutrine, čovjek bez misli“ (Oster, 1999: 45). Izazivajući ustaljene norme, autor svesno poziva samog čitaoca da kritički propituje prirodu pripovedanja i ulogu samog autora. No, ko je zapravo Pol Oster za kog se Kvin izdaje? Detektiv ili obični stanovnik Riversajd Drajva, odgovor

² Still – eng. biti tih, ne proizvoditi nikakav zvuk; man – eng. čovek, muškarac

koji će dobiti za Kvina predstavlja beznađe. „‘Tko ste vi onda? Čime se bavite?’ ‘Pisac sam.’ ‘Pisac?’, Quinn tu riječ izgovori poput jadikovke. ‘Žao mi je’, reče Auster. ‘Ali to sam.’ ‘Ako je to istina, onda nema nade. Sve je ružan san’“ (Oster, 1999: 68). Kako bi ispleo mrežu teksta koja je tesno isprepletana, autor se koristi samorefleksijom. Ispitivanje koncepta autorstva i autoriteta autora sa metafikcijskim elementima gde autor prihvata izgrađenu prirodu teksta u kome i karakteristike Pola Oстера, lika u romanu, navodnog detektiva a stvarnog pisca, Kvinovim očima viđene, prolaze kroz izvesnu suprotnost od ‘čoveka bez nutrine’ do ‘prve inteligentne osobe’, s kakvom već dugo Kvin nije razgovarao. Pored toga, palimpsest kao odlika postmodernizma, tekst napisan preko teksta, koji vapi za otkrivanjem, je Kvinova osobenost. Kvin ispisuje retke u svojoj beležnici „stvarajući neuredan, nečitljiv palimpsest“ (Oster, 1999: 45). Autor, takođe, stvara svoj palimpsest, uvodeći u delo priču o sekretaru Džona Milтона, Henriju Darku, koji je iznosi svoju teoriju o Novom Babelu, čija izgradnja treba da počne, dok bi njegov vrh stremio prema nebesima „kao simbol uskrsnuća ljudskog duha“ (Oster, 1999: 36).

Da li se Kvin i Pol Oster međusobno poništavaju kao što je to slučaj sa tim da „dva su se Williama Wilsona međusobno poništavala“ (Oster, 1999: 90), ili je zaista „Don Quijote je bio dvojniki njega samoga (Servantesa)“ (Oster, 1999: 70). Autorova igra sa dualitetima, da li je Kihot Servantes, odnosno, da li je Kvin Oster, kao i međusobno poništavanje govori u prilog Ejhenbumovom stavu u definisanju umetnika. „Umetnik je u stvari po prirodi svoj improvizator. Pisana kultura ga tera da bira, utvrđuje, obrađuje, ali on još više i radije teži da očuva makar umetnikove vlasti, utisak i iluziju slobodne improvizacije. Kada se to kombinuje sa strogom formom stiha, dobija se optimistički utisak igre“ (Ejhenbum, 1972: 61). Amorfna priroda postmodernizma dozvoljava autoru da u okviru svog postmodernističkog diskursa predstavlja nekoherentnu tematiku i strukturu čije rasplitanje podrazumeva direktno uključivanje čitaoca u igru. Čitalac je taj koji ne uništava prošlost već joj obezbeđuje odgovarajuće mesto u okviru diskursa, dok sa druge strane sam autor „počinje gubiti vlast nad onim što se događa“ (Oster, 1999: 80) jer je osnovna uloga knjige da zabavi, a to u konačnici svako želi. Autor očekuje od čitaoca da otkrije piščevo prisustvo u tekstu, kao i veze sa, odnosno, reprezentaciju prošlosti. Sa druge strane, tekst nameće potrebu rešavanja određene misterije, odnosno detektivske priče u kojoj se očekuje da kreativnost detektiva bude izražena u poistovećivanju sa zločincem (da razmišlja kao zločinac) kako bi rešio slučaj, jer sam kriminalac stvara detektiva koji postoji isključivo zato što mu je on to omogućio. U *Staklenom gradu* se postavlja pitanje ko omogućava Kvinovo postojanje. Pol Oster, Vilijam Vilson, Vork, Piter Stilman mlađi ili Piter Stilman stariji? Autorova (anti)detektivska fikcija zanemaruje odnos detektiv – autor u okviru tradicio-

nalne detektivske priče kroz kompleksan obrazac naracije. Slučaj je rešen, očekivani kriminalac je počinio samoubistvo, „Stillman se bacio s Brooklynskog mosta“ (Oster, 1999: 86), te na koncu i biva jasno da pretpostavljeni zločin nije prava tema detektivske priče, već je fokus usmeren na autora koji traga za sobom, za istinom ne bi li povratio red u svojoj potrazi za istinom (identitetom i stvarnošću). Kvin će okončati svoju potragu u napuštenom stanu Pitera Stilmena, pitajući se „kako bi izgledala karta napravljena od svih njegovih koraka u životu i koju bi riječ ispicala“ (Oster, 1999: 91) žaleći za protraćenim stranicama u svojoj crvenoj beležnici, i na kraju u potpunosti nestati u putu ka samospoznaji. Nestajanje Kvina ne označava kraj problematike autorstva, novi sloj značenja biva pridodat tekstu jer na kraju *Staklenog grada* bezimni narator objašnjava kako je ispleo priču bazirajući je na ostavljenim beleškama.

ZAKLJUČAK

Linda Hačion tvrdi da se u postmodernom romanu fikcija i istoriografija simultano koriste i zloupotrebljavaju, potvrđuju i opovrgavaju stvarajući „intertekstualnu parodiju“. Dvojna priroda (književna/istorijska) priroda intertekstualne parodije je jedno od glavnih sredstava kojim se ova paradoksalna priroda postmodernizma očituje u tekstu (Hutcheon, 1989: 5). *Veze koje autor gradi sa drugim tekstovima u čitavom svom opusu su više nego očigledne. No, ono što je poetički specifikum ovog pisca jeste svojevrsna konstantna auto-referencijalnost, odnosno preplitanje sopstvenih tekstova na različitim nivoima. Rolan Bart zapaža da: „Tekst znači Tkanje. No, kako se ovo tkanje uvek uzimalo za neki proizvod, jedan gotov veo, iza kojeg se drži više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo generativnu ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem. Izgubljen u ovom tkanju – ovoj teksturi – subjekat se oslobađa u njemu poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže“ (Bart, 1975: 86). Istražujući subjektivnu realnost, te izazivajući koncept jedne objektivne istine, iskazuje se skeptičnost prema ustanovljenim istinama, čime se ponovo vraćamo na postmodernu sumnju u metanarative.*

Metatekst u Osterovoj prozi u najvećem delu stoji u vezi sa identitetom, odnosno nemogućnosti postizanja istog, što znači i nemogućnosti, ali i odricanja njegovog definisanja u kartezijskom tumačenju. Problematizujući spisalački čin, on ukazuje koliko na nemogućnost definisanja identiteta, toliko i na nemogućnost tumačenja književnog stvaranja u tradicijskom teorijskom ključu. Upravo ovaj sloj značenja jeste jedna od najupadljivijih postmodernističkih premisa, te Ostera s pravom možemo okarakterisati kao postmodernističkog pisca par excellence.

LITERATURA:

- Bart, Rolan (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Beograd: Gradina.
- Damjanov, Sava (2012). *Šta to beše srpska postmoderna*. Beograd: Službeni glasnik.
- Dobžinjska, Tereza (2002). „Metatekst i koherencija (o funkciji metateksta u književnom delu)“, u: *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, br. 62, str. 63–73.
- Ejhenbum, Boris (1972). *Književnost*. Beograd: Nolit.
- Hutcheon, Linda (1989). „Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History“, *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 3–32.
- Hutchinson M., James ed. (2013). *Conversation with Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Oster, Pol (1999). *Stakleni grad*. Zagreb: Vuković i Runjić.
- Oster, Pol (2004). *Proročka noć*. Beograd: Geopoetika.
- Oster, Pol (2008). *Čovek u mraku*. Beograd: Geopoetika.
- Oster, Pol (2006). *Putovanja u Skriptorijum*. Beograd: Geopoetika.
- Vasić-Rakočević, Branislava (2021). *Priča između igre i smrti*. Sarajevo: University Press.
- Ženet, Žerar (1985). *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić.

**Amela LUKAČ-ZORANIĆ &
Branislava VASIĆ-RAKOČEVIĆ**

METATEXTUAL STRATEGIES IN PAUL AUSTER'S PROSE

The text discusses the issue of metatextuality in Paul Auster's novels. It starts from the premise that this concept, although known in literary theory for a long time and correlated with self-reference, acquires a specific functionality in postmodernism. Since postmodernist writers have a heightened literary consciousness and problematize the act of creation (their own), the role of metatext intensifies, suggesting precisely all the referential poetic coordinates of postmodern literature. This is indeed the case with the prose of Paul Auster, whose representative sample serves as evidence for the initial premise.

Key words: *metafiction, postmodernism, Paul Auster, identity, self-referentiality*