

Дарка С. Деретић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 09. 2025.
Прихваћен: 30. 10. 2025.

ПОСТМОДЕРНИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ *ПЕПЕО, ПЕНА, ШАПАТ* МИЛИСАВА САВИЋА

Овај рад се бави постмодерним поступцима у роману *Пепео, пена, шапат* које сагледава са становишта модерне наратологије. У раду су анализиране типичне карактеристике постмодерне прозе и њихова функција у овом роману са посебним акцентом на жанровској флуидности, аутофикцији, интертекстуалности, одређењу романа као историографске метафикције, постмодерној пародији, аутореференцијалности, питању прерушавања и мијењања идентитета повезаним са идејом карневализације. Кориштен је и компаративни приступ у односу на роман *La sans Pareille*, како би се боље сагледала његова стваралачка поетика. Поред најочигледније интертекстуалне везе са дјелима Милоша Црњанског, уочене су и интертекстуалне везе са грчком митологијом, српском народном поезијом, Дантеовом *Божанственом комедијом* и Бокачовим *Декамероном*. Наглашен је пародијски однос не само према књижевним и историјским дискурсу, него и према другим облицима умјетничког стварања. Посвећена је пажња и ауторској игри са текстом, читаоцем, па и самим ликовима. Један од Савићевих честих мотива прерушавања (мијењања идентитета и скривања) присутан је и у овом роману. Мотив прерушавања аутор повезује са бахтиновском карневалском структуром јер сјетно путовање кроз најважније животне тренутке треба употпунити карневалским смијехом.

Кључне ријечи: Милисав Савић, Црњански, аутофикција, хронотоп путовања, историографска метафикција, пародија, карневализација.

* darka.deretic@gmail.com

Жанровска флуидност

Роман Милисав Савића *Пепео, пена шепат* писан је у постмодерном прозном кључу и представља жанровски недефинисану прозну структуру која обједињује више различитих књижевних и научних жанрова: мемоарско-аутобиографски, путописни, књижевноисторијски, есејистички и поетски. То није ништа необично за постмодерна прозна остварења у којима су границе између жанрова често флуидне или потпуно укинуте. Говорећи о тежњи постмодерног ка прекорачењу граница појединих умјетничких конвенција, жанрова или различитих умјетности, Линда Хачион у својој књизи *Поетика постмодернизма* истиче да не постоји непроблематично стапање жанрова него њихове конвенције „воде одлучујућу игру једна против друге” (Хачион 1996: 27), односно у сталном су дијалогу или супротстављању. Овај роман има доминантне карактеристике аутобиографске или мемоарске прозе, с обзиром да се приповједач у првом лицу присјећа важних догађаја из своје прошлости који уједно представљају и неке од најзначајнијих догађаја на књижевној сцени у другој половини двадесетог вијека, чији је директни или индиректни учесник и сам наратор. Могло би се, без претјеривања, рећи да се роман може читати као имагинарна историја српске књижевности од седамдесетих година прошлог вијека до почетка деведесетих. У роману су, наизглед фактографски, приказани неки догађаји који описују стање у српској књижевности у посљедњим деценијама двадесетог вијека, а обиљежавају га: повратак Црњанског у Београд, накнадна и закашњела признања која добија, нараторов сусрет са Пекићем у Лондону, бројне афере око књижевних часописа чији је уредник био сам аутор, те скандал око додјеле НИН-ове награде аутору. Многи од догађаја које наратор описује у прологу, али и неким каснијим поглављима, заправо су фиктивни и плод су ауторове имагинације-Црњански никада није примљен у САНУ, никада није био кандидат за Нобелову награду, Марко Ристић није промијенио свој став о Црњанском који је изнио у свом есеју *Три мртва песника*, а наратор се са Црњанским срео свега два пута и једва да га је познавао. Аутор на мајсторски начин преплиће документарно и фиктивно, односно аутобиографију и фикцију. Без сумње, ради се о некој врсти аутофикције, односно о ауторској тежњи да властиту аутобиографију обогати одређеним фиктивним алтернативним наративом. У свом тексту *Шта је аутофикција?* Дуња Душанић даје комплетан преглед настанка и дефинисања овог жанра, као и његовог статуса у француској књижевности која се вијековима супротстављала писању романа у форми личне исповијести. Са појавом постструктурализма као и француског

новог романа, настају дјела која представљају синтезу аутобиографије и фикције или аутобиографије и књижевне теорије. Типичан примјер за то су дјела Ролана Барта *Задовољство у тексту*, а посебно *Ролан Барт о Ролану Барту*. Постструктурализам, на чије се теоријске темеље ослања постмодернизам доноси један сасвим другачији однос према аутобиографском жанру-то више није просто изношење чињеница из властитог живота, него и однос преиспитивања и самоанализе, као и тежња да се властити живот литерализује. По Бартовом мишљењу, идеја аутора као децентрираног субјекта текста доноси могућност једног новог типа писања о себи. „Да би се могло писати о себи неопходна је унутрашња разуђеност, непомирљива подељеност пишевог ја, попут борбе која се код Пруста води између јавног (монденског) и приватног (писатељског) ја. Без те подељености, књижевна синтеза коју Барт подразумева под појмом *écriture de vie*, не би била могућа већ само 'проста' (некњижевна) биграфија. Да би појединац успео да се сакрализује', да се преточи у дело, потребно је да уђе у *écriture*, у 'режим' писања" (Душанић 2025: <https://fenomeni.me/>). Управо аутофикција као жанр омогућава аутору да направи неке „накнадне интервенције” у својој, али и у биографији Црњанског. Кроз сјећања се пролази на један нов начин, са новим искуством и критичком дистанцом, што је иначе типично за однос постмодерне књижевности према прошлости. У аутофикцији се брише граница између приповиједних нивоа-стварног пишевог ја, ауторског ја, нараторског ја и перспективе лика. Литерализујући сопствени живот, аутор демистификује илузију ауторства, али укида и границу између стварности и фикције.

Роман садржи и елементе путописне прозе нудећи праву авантуру за радозналост читаоца који би се упутио стопама главних јунака, на њиховим имагинарним путовањима, од приповједачеве родне Рашке, Копаоника и Голије до Лондона, Рима и Фиренце који представљају битне географске одреднице за обојицу. Ово, опет, није ништа неоубичајено за Савићеву прозу јер елементе путописног и авантуристичког романа препознајемо и у роману *La sans Pareille* чији је поднаслов *Једно пролећно путовање Тосканом*. Као и у претходном роману, хронотоп путовања заузима врло значајно мјесто у семантичкој анализи овог романа, о чему ће касније и бити ријечи. Есејистичке и аутопоетичке елементе романа препознајемо у, сада већ познатим, Савићевим дигресијама у којима износи своје ставове о литератури, писању, те улози писца и читаоца.

Поетски обриси романа називају се у интертекстуалним везама са стваралаштвом Црњанског и његовим суматраистичким идејама. Сам наслов романа је поетски и нуди прегршт могућих тумачења, што није

необично за Савића који често користи поетске наслове и у неким ранијим романима као што су *Ожиљци тишине* и *La sans pareille*. Аутор наглашава да га је за наслов овог романа инспирисао један стих из поеме Црњанског *Ламент над Београдом*:

Само то више и нисмо ми, живот, а ни
звезде
Него нека чудовишта, полипи,
делфини
што се тумбају преко нас, и
плове, и језде
и урличу: „Прах, пепео, смрт је то”....

Може се рећи да поема Црњанског *Ламент над Београдом*, поред *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, функционише као прототекст романа *Пепео, пена, шапат*. Основна расположења сјете, меланхолије и осјећања пролазности која доминирају у поеми Црњанског, провлаче се и кроз Савићев роман, пошто су судбине неких од главних ликова на крају углавном трагичне (судбина Голупчића, Хромог Диониса Касандре и Беле). Иако је посљедњи стих наведене строфе Црњанског измијењен, очигледно да је управо он послужио за наслов који је модификован измјеном посљедње ријечи смрт ријечју шапат. Пепео асоцира на згариште, остатак нечега што се може неповратно расути, у овом случају, може се односити на згариште једне епохе. На крају романа приповједач заиста каже да је ову приповијест извукао из пепела, дакле, управо са тог згаришта. Пјена је, такође, несталан мјехурић, нешто неухватљиво и пролазно, али може асоцирати и на морску пјену из које се, по грчкој митологији, родила Афродита. Шапат указује на тишину и страх од ликвидације који су обиљежили посљедње године живота Црњанског, али и на одсуство слободе говора и стварања са којима се у младости суочавала ауторова генерације шездесетосмаша. Пролазност и несталност свега, меланхолија и разочарење „уморног ратника” наговјештава и *Дневник о Чарнојевићу* као једну од интертекстуалних веза овог романа. Митски и фолклорни мотиви су само оквир ове ауторове, помало сјетне, приче о себи и сопственој генерацији, њеним порушеним идеалима, поразима и разочарењима.

Интертекстуалне везе – Црњански као сапутник

Интертекстуалне везе са стваралаштвом Милоша Црњанског присутне су у разним облицима и на више нивоа у прози Милисав Савића. Интертекстуални однос са путописом Љубав у Тоскани присутан је у

роману *La Sans Pareille*, као и у роману *Ожиљци тишине*, гдје се, такође, Црњански појављује као један од ликова. Овај роман је, између осталог, и постмодерно интерпретирана биографија Милоша Црњанског, у коју је аутор мајсторски уткао много фиктивних сусрета и заједнички проживљених догађаја. Поигравајући се односом књижевне имагинације и стварности, укрстио је своју животну причу са животном причом Црњанског, пошто су оне и реално садржале доста сличних појединости. Боравећи на оним мјестима на којима је двије-три деценије раније боравио Црњански, аутор је осјетио повезаност сопствене судбине са судбином Црњанског, чије му је дјело често служило као бедекер и оријентир у туђини. У једном интервјуу Савић је нагласио да најљепша мјеста у Риму најбоље можемо упознати читајући роман *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског. Тиме што је биографију Црњанског изванредно вјешто укрстио са својом, аутор је показао да је мајстор игре, књижевног експерментисања и прекрајања чињеница. За постмодерну књижевност је карактеристично да разара све традиционалне књижевне конвенције, а једна од њених најрадикалнијих манифестација је прекорачење граница између фикције и нефикције, односно између литературе и стварности. Преобликујући стварност у фикцију књижевног дјела, Савић је показао да „за њега смрт књижевности почиње онда када аутор стави знак једнакости између књижевности и стварности”. (Јоковић 2002: 366)

Роман је замишљен као једно носталгично путовање предјелима властитих сјећања, али и сјећања Милоша Црњанског, који је у овом роману нараторов сапутник и саговорник. Сама чињеница да је стварна личност (Црњански) литерализована, указује на прелазак наративног нивоа или металептички скок из стварности у поље фикције. Сваки важан детаљ из приповједачевог живота и живота Црњанског, коме је у приповједачком поступку додијељена улога наратера, поново је проживљен, сагледан и интерпретиран на нов начин, са одређене наративне дистанце и преломљен кроз визуру оног другог. Говорећи о улози и значају наратера у књижевној комуникацији Шломит Римон Кенан наглашава да је његово присуство неопходно, пошто се наратер наративна инстанца којој се обраћа наратор, а тамо гдје је наратер привидно одсутан, читалац преузима његову улогу. Наратер је увијек на истом дијагетичком нивоу на коме је и наратор, а то је и овдје случај. (Римон Кенан 2007: 131–133). Пошто је у роману присутно ретроспективно квази-аутобиографско приповиједање, значајан дио догађаја који су описани у роману везан за нараторову или нараторову прошлост, у којој није присутан онај други, могуће говорити је о постојању екстрадијагетичког нивоа на ком се налазе наратор и наратер, док је њихово присуство као ликова у причама из прошлости интрадијагетичко.

Попут Вергилија који Дантеа води кроз пакао, тако и Црњански води наратора кроз спознају различитих животних искустава, али и наратор исто чини са Милошем. У кафани *Влтава* они један другом причају своје животне приче, а онда заједно коментаришу, анализирају и прекрајају догађаје дајући им сасвим другачији исход. Тако њихови животи постају књижевна грађа коју обликују по сопственој вољи. „Овај постмодерни облик писања Косински назива аутофикцијом, 'фикција' због тога што је целокупно сећање фикционализовано, 'ауто' због тога што је, по њему, 'књижевни жанр довољно дарежљив да допусти аутору усвајање природе његових фикционалних јунака' – други начин за то и не постоји” (Хачион 1996: 28). Нараторова приповиједна перспектива је ограничена позицијом првог лица, али се жели створити илизија вјеродостојности догађаја, која се касније, различитим поступцима, подрива и неутрализује чиме се, донекле, изневјеравају очекивања читалаца. Савићев прозни дискурс је ауторефлексиван, самоироничан и критички одређен према прошлости културе и друштва. Овај ауторски поступак у складу је са ставом Линде Хачион по коме постмодерна књижевност доноси један „нови повратак прошлости културе и друштва који више није носталгичан, него је критички.” (Хачион 1996:18)

Хронотоп путовања и необичне приповједачке позиције

Под појмом хронотоп Михаил Бахтин подразумева просторно-временски континуитет унутар стварности књижевног дјела. Према Бахтиновом мишљењу, хронотоп је кључна жанровска одредница романа јер се помоћу њега обезбјеђује узајамна повезаност простора и времена, а тиме и дјела као цјелине. „Време се овдје згушњава, стеже, постаје видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом.” (Бахтин 1989:194). Хронотоп путовања је један од најзаступљенијих хронотопа у књижевности од Одисеје и античког романа до савремених романа са путописним елементима као што су *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског или роман *Трг соли* Радослава Братића, у коме се сусрећемо са хронотопом средњовјековних путева соли.

У хронотопу путовања распршеност простора утиче и на разбијање линеарне темпоралности. Хронотоп романа *Пенео, пена, шапат* условљен је сложеном узајамношћу временских и просторних односа који укључују веома широк простор на коме се одвија радња овог романа, од локалитета

из приповједачеве родне Рашке до свјетских метропола попут Рима и Лондона. Такође, условљен је и двоструком темпоралношћу која се огледа у разлици између времена приповиједања и приповиједаног времена. Временска организација у роману директно је повезана са позицијом приповједача. У роману се јавља удвојени приповједачки глас – екстрадијагетичког наратора који је изнад нивоа приче коју приповиједа, захваљујући наративној дистанци са које приповиједа и хомодијагетичког наратора који припада свијету приче и уједно је фокализатор догађаја. Ради се удвајању приповједачке инстанце на *приповједачко ја* које приповиједа са одређене временске дистанце и *доживљено ја* које непосредно учествује у причи као актер. Међутим, пошто је систем вриједности и ауторитативна позиција везана за приповиједачко ја, можемо рећи да се оно налази на вишем наративном нивоу у односу на доживљено ја. Сличну позицију наративног гласа Адријана Марчетић препознаје на примјеру Прустовог романа у *Употрази за изгубљеним временом* о чему детаљно пише у својој књизи *Фигуре приповедања* (Марчетић 2003:47). Екстрадијагетичког приповједача у овом роману не можемо изједначити са хетеродијагетичким, пошто, без обзира на промјену наративног нивоа, која је овдје присутна, сам идентитет приповједача се не мијења. Он није „изван приче” јер коментарише и анализира догађаје из своје младости. Чак и у оним поглављима гдје описује судбине својих сапутника (аргонаута) из привидно неутралне хетеродијагетичке перспективе, обично се убрзо пребације на хомодијагетичку перспективу, истичући неко своје искуство везано за њих. Из екстрадијагетичке наративне позиције наратор и наратор коментаришу и мијењају судбине јунака. У сегментима у којима се јавља приповједач у трећем лицу, фокализација је често везана за перспективу ликова (нпр. како мајка види и доживљава очева невјерства). Ипак, доминантна је унутрашња фокализација која је везана за наратора који је истовремено и фокализатор догађаја. Пошто постоје два наративна приповједачка гласа екстрадијагетичког и хомодијагетичког приповједача, за екстрадијагетичког приповједача понекад је везана и спољна фокализација и присуство паралепсе, односно вишка информација, чије га постојање приближава статусу свезнајућег приповједача.

Приповједач користи оба типа анахронија – аналепсе и пролепсе или, како их Мике Бал назива-ретроверзије и антиципације, а некада их вјешто комбинује. Аналепсу користи сваки пут, када заједно са Милошем, посјећује она мјеста из њихове прошлости за која су везане њихове најљепше успомене. Како истиче Мике Бал: „Игра са распоредом није само књижевна конвенција, то је исто тако и средство да се скрене пажња на

одређене ствари, стави акценат, остваре естетски и психолошки ефекти, покажу различите интерпретације једног догађаја или укаже на суптилне разлике између очекивања и реализације” (Бал 2000: 63). Комбинујући аналепсе и пролепсе, те стављајући акценат на субјективне анахроније које се огледају у личним сјећањима и доживљајима јунака, аутор омогућава читаоцу ново и другачије читање биографије Црњанског као и сопствене биографије. Њихова употреба доприноси разбијању хронолошког тока фабуле, који омогућава асоцијативну организацију сижеа, при чему се, бар привидно брише граница између времена приповиједања и приповиједаног времена. Захваљујући употреби аналепсе, наратор заједно са Милошем присуствује неким догађајима који су се збили много прије његовог рођења као што су дешавања везана за Сарајевски атентат и почетак Првог свјетског рата, што директно спада у домен Милошевог животног искуства, али и Милош присуствује догађајима из нараторовог дјетињства, заједно с њим путује на Копаоник и у његову родну Рашку.

У појединим сегментима приче стапају се ретроверзије (аналепсе) и антиципације (пролепсе), као нпр. када приповједач, заједно са Милошем, у времену сатанизације нашег народа у свијету деведесетих и двије хиљадитих година у фонтани Ди Треви наједном угледа Воденичарку из свог дјетињства у народној ношњи. Један од најочигледнијих примјера укрштања ова два поступка је онај који наратор везује за 1961. и посјету Црњанском у Лондону, гдје антиципира и њихове будуће сусрете у редакцији часописа *Студент*. Међутим, интересантно је да приповједач те догађаје описује као да се дешавају у садашњем времену, користећи чак и облик презента. Очигледно да се аутор поиграва Борхесовом идејом да у књижевности постоји само садашње вријеме, односно да се, ако вјерујемо у цикличну теорију времена, све се дешава у једном вјечитом сада. Приповједач се највише користи пролепсама када Милош и он одређују мјеста за приповједачеве аргонауте у оном другом љепшем животу, гдје добијају прилику да остваре све оно што за живота нису успјели. Глумица добија могућност да глуми у класичној античкој представи, Касандра ужива на планини Ртањ у справљању напитака од трава, а Хроми Дионис у свим чарима дионизијских свечаности. Дакле, временски и просторни оквири у роману су помјерени, Милош и приповједач неометано путују у прошлост и будућност, а просторна ограничења у једном таквом деконструисаном времену не постоје.

Роман *Пепео, пена, шапат* као историографска
метафикција

Постмодерни хибридни роман тежи да у себе инкорпорира не само различите књижевне жанрове, него и елементе других умјетности, науке и популарне културе. Тако постмодерни роман заправо постаје свијет у малом. Ана Стишовић-Миловановић добро примјећује: „За аутора попут Савића, који тежи интегралном објашњењу света не само да је могуће, већ је и нужно, спајање профаног и светог, бившег и садашњег, конкретног и апстрактног, и најпосле, елитистичког и популарног” (Стишовић-Миловановић 2018: 17). Овај Савићев роман, као и претходни роман *La sans Pareille* могуће је сагледати и као историографску метафикцију, жанровско одређење које Линда Хачион користи за већину постмодерних прозних остварења. Постмодерни књижевни текстови проблематизују однос историје према стварности, а потом стварности према језику. Погрешно је мишљење да постмодернизам одбацује историју као застарјелу и непотребну. „Историја није застарјела, она је само поново размотрена – као људска конструкција. Тврђењем да историја не постоји осим као текст, не пориче се, пригласно и радосно, да прошлост постоји већ само да нам је приступ њој у потпуности условљен текстуалношћу” (Хачион 1996: 37). Зашто је овај роман могуће именовати термином историографска метафикција? Један од главних разлога је свакако проблематизовање и умјетничка интерпретација историјских догађаја везаних за другу половину XX вијека, чији је наратор непосредни учесник или свједок. Ти догађаји обухватају историјски контекст студентских демонстрација 1968, друштвено-политичку атмосферу седамдесетих и осамдесетих година у бившој Југославији, потом ратове деведесетих, санкције и економску кризу. Та преломна историјска дешавања сагледана су из перспективе наратора и његових пријатеља и сапутника. Њихов лични доживљај историје, те начин на који се она одражава на њихове судбине у потпуности се разликује од званичне историографије. Романескна прича је нека врста реквијема за снове једне генерације. Аутор уводи и један фрагмент под истоименим насловом при крају романа. У њему, са много сјете и разумијевања, приповједач подиже здравицу за своје аргонауте, њихове протраћене животе, изневјерена очекивања, пороке и заблуде, али и наивна увјерења да могу мијењати свијет. Чини се да аутор има много разумијевања за пороке и заблуде својих јунака зато што је баш то оно што их чини другачијима, а не њихове врлине. Очигледно да аутор, у чијем се тексту наслућују обриси прозе црног таласа, презире све што је углађено, упегљано, укалупљено,

центрично. Уосталом постмодерна књижевност је ексцентрична, књижевност маргине, дистопије (Хачион: 1996). Дакле, Савићев однос према историји је у духу постмодерне, преиспитивачки, полемички и критички.

Аргонаути као пародија мита о удруживању

Поред Црњанског, у узбудљиви авантуру проналаска „златног руна”, што је овдје откривање смисла и сврхе овоземаљског постојања, наратор ће повести и дружину аргонаута, попут митског Јасона, да би га заштитили и помогли му на том путу. Сам Црњански му сугерише да то учини јер су им помоћници потребни да кажњавају грешне и награђују блажене и праведне. Преко нараторовог питања да ли да буду стварни или они из литературе, аутор свјесно демистификује свој стваралачки поступак, још једном истичући интертекстуалну природу своје литературе и металептички скок између више приповиједних стварности, откривајући како по сопственој вољи комбинује своје ликове са онима из литературе.

Постмодерна литература гради пародијски однос и према митологији, а то се јасно види на примјеру Савићевог романа. Грчком митологијом и њеним умјетничким обрадама аутор се бавио на више мјеста у роману. Митска прича о лијепом богу Адонису и његовој судбини у различитим књижевним обрадама, почевши од римског пјесника Овидија, преко Марина Држића, до Шекспира и Ђамбатиста Марина, постаје лајтмотив романа и метафора за судбину умјетника, а представља алузију и на саму судбину Црњанског. Бог Адонис још од рођења носи злу коб дјетета рођеног из инцестуозне везе, а касније је разапет између љубави двије богиње – Афродите и Персефоне. Међутим, Адонис највише ужива у оном дијелу године када добија слободу, далеко од обје богиње, коју користи за уживање у лову. Тамо га, потпуно самог, напада и усмрћује вепар, показавши му да апсолутна слобода није могућа. У најпознатијим галеријама Европе наратор са Милошем посматра и анализира различите репродукције чувене слике, како би проникао у тајну Адонисове судбине. Тако се се успоставља интермедијална веза и према осталим умјетничким дискурсима, што је такође карактеристика постмодерне литературе. У бесједи поводом пријема у српску Академију наука, која је ауторова приповједачка конструкција, Милош пореди своју судбину са Адонисовом. Описујући у једном поглављу сусрет двојице бивших пријатеља Црњанског и Марка Ристића, аутор закључује: „Као што немају претке, писци немају пријатеље. У приступној беседи за академију упитао се зашто Адонис одлази сам у лов, без другара. Одлази – сада одговара на то питање-јер је песник.

Песник може да буде члан дружине, као што је то био Орфеј код Аргонаута, али он никад не окупља дружину. Кад би је окупљао, био би политичар, војсковођа, вођа банде, вели Милош” (Савић 2020: 226).

Савићеви аргонаути могу се заправо поматрати као пародија митских аргонаута. Они нису јунаци посебне снаге и угледа као у античком миту, али сваки од њих има неку физичку или карактерну особину која га издваја или кандидује за ову посебну ауторову дружину. Први у тој дружини је Чепел, динарски тип човјека необичне снаге, који је добио надимак по марки камиона који вози. „Кад нам долази на славу једва промине кроз врата (...) шаке му као лопате. Једном је на вашару песницама срушио тројицу дрвосјеча, наслагавши их као цјепанице” (Савић 2020: 30). Други аргонаут, Bella је прототип класичне љепотице. У њој аутор обједињује два лика – дјевојку несвакидашње љепоте коју памти из дјетињства и каснију другарицу из редакције *Студента*. Као што обично бива са фаталним љепотицама, прати је трагична судбина. Трећи аргонаут-Ледени или Петрарка је прототип хладног и окрутног човјека који се са свима обрачунава лако и кога се сви прибојавају. Касније, у средњошколским данима, аутор упознаје једног таквог који је једнако окрутан и према дјевојкама. Улогу четвртог аргонаута аутор повјерава Хромом Дионису, испичутури, у коме такође обједињује два лика – комшију Ђуру Пијаницу из свог дјетињства и каснијег пријатеља из младости, пропалог пјесника. Пети аргонаут је Воденичарка, прототип сеоске милоснице. Она је потребна дружини да поправи оно што Чепел не може песницама или Ледени погледом. Чак је и наратор имао с њом прво еротско искуство у дјетињству, кад јој је помагао да пређе преко ријеке. Протеј, мајстор прерушавања, је шести аргонаут. У опасном свијету прерушавање је понекад неопходно ради опстанка. Прерушавање је Савићева омиљена тема, али о томе ће бити ријечи касније. Голупчић, самоуки зналац више језика, као и језика животиња и биљака, у животу је много пострадао због оца емигранта и своје жеље да се домогне иностранства. Полиглота је свакако потребан једној оваквој дружини. У своју дружину аутор обавезно узима и врачарицу коју у његовом дјетињству зову баба Пауна, а кад на студијама упозна сличну дјевојку са натприродним моћима назваће је – Касандра. Пауна спасава наратора и Милоша пред непознатом војном паролем на мосту у Вишеграду у посљедњем рату, а лијечи и његовог оца од незгодне полне болести. Касандра лијечи и аутора од чини бивше љубавнице. За деветог аргонаута наш аутор бира Дјетлића који је у његовом дјетињству сеоски поштар, а касније један од чланова редакције *Студента*. Заједничко им је то што и један и други знају све тајне, а воле и да цинкаре људе тајним

службама. Он је потребан дружини ради прикупљања информација. Десети аргонаут, кога аутор назива Кентауром, је коњаник који умногоме подсећа на епског војводу Момчила са крилатим коњем Јабучилом. О њему и његовом бијелцу у ауторовом завичају препричавале су се свакојаке легенде. Посљедњи члан дружине је пас Аргус. Алузијом на епског јунака Бановић Страхињу, кога је у походу за одбрану части пратио једино његов пас, аутор процјењује да је пас неопходан члан дружине. Пса назива Аргус по Одисејевом псу који га је једини препознао по повратку на Итаку.

Гледано у цјелости, аргонаути су скоро савршена дружина јер се сваки од њених чланова по нечему издваја. Међутим, модерно доба, као доба отуђености и индивидуализације, донекле негира могућност окупљања дружине која би нас штитила на неизвјесним животним путевима. Уопште, модерном човјеку постаје страна идеја удруживања ради заједничког добра. Ипак, коријене те приче аутор налази већ у античком миту јер бог Адонис у борбу са вепром одлази сам, без помоћи богиња љубавница – Венере и Прозепине. То је разлог што је Црњанском Адонисова прича ближа од Одисејеве, пошто је велики умјетник на сваком од својих похода углавном сам. Из ове приче аутор извлачи сљедећи закључак: „Прича о Аргонаутима данас није могућа, и ако је могућа онда је о томе како Аргонаути, пред тешкоћама, пред тим опасним вепром, варају и издају један другог? Оно што се некад сматрало за највећи грех, за гнусну подлост, а то је издаја, за чије је починиоце Данте одредио најужу, најгори део пакла, данас се сматра за највећу вештину преживљавања. Ко не уме, није спреман и неће да изда, нема шансе да опстане у овом суровом и безосећајном свету” (Савић 2020: 23). Наратор ће доживјети издају од многих аргонаута, нарочито Протеја и Детлића. Протеј ће брзо издати револуционарне идеје шездестосмаша, зарад бољег и лагоднијег живота приклониће се режиму и ући у високе друштвене кругове, које су шездестосмаша презирали.

Ауторске дигресије или аутопоетика

Посебна вриједност овог романа су ауторске дигресије које се могу читати потпуно одвојено од остатка текста, али и као његов интегрални дио. Дигресије се јављају на крају сваког поглавља и има их укупно 33. Именоване су као упутства за личну употребу, називом који Савић користи и у својој аутопоетичкој књизи *Фуснота*. Попут доброг дезерта након главне приче, оне књишким сладокусцима нуде занимљиве расправе о односу писца и читаоца, типовима приповједача, функцији књижевности,

њеној улози у човјековој свакодневици, односу књижевности и политике, приповједачким техникама, елитистичкој књижевности, односу литературе и живота, односу историје и књижевности, књижевности и етике итд. Метафикцијска и ауторефлексивна својства књижевних текстова, појава коментара или различитих додатака на њиховом рубовима неки су од препознатљивих знакова постмодерне литературе. У роману *La sans Pareille* аутор нуди цијели низ додатака за надградњу основне приче као што су приче, црне приче, затим снови, пишчеве биљешке, фусноте и на крају индекс имена. Тако организована прозна структура, са цијелом мрежом различитих додатака, представља гранични жанр између умјетничког и књижевнотеоријског. Пишчева игра, која се огледа у разноврсности приповиједних поступака и форми, служи као једна врста замке за читаоца који бива потпуно заведен и увучен на рачвасте путеве приче. У једној од својих дигресија у роману *Пепео, пена, шапат* Савић истиче да будућност књижевности види у есеју и коментару: „Будућност књижевности је у есеју. Приповедати и певати значи размишљати. Или, боље рећи коментарисати. Историја модерне књижевности и није ништа друго него историја коментара. Писац често коментарише и сопствено дело, коментар је ту у служби удахњивања новог живота већ написаном. Но, писцу је највише стало до туђих коментара: „тек они откривају да ли је његов текст допао пажњи оног препаметног, циничног, немилосрдног, препотентног читаоца” (Савић, 2020: 95). Ако имамо у виду овај роман, а поготову роман *La sans pareille*, увидјећемо да постмодерни роман постаје форма која усисава све остале жанрове и поприма енциклопедијски карактер. Радослав Братић је на једном мјесту у тексту *Дошао сам на свет с лепом раном* упоредио структуру романа са током ријеке Требишњице, која усисава мање ријеке као роман приче (Братић 2016: 19). Једна од највећих вриједности овог романа су управо његове дигресије у којима је аутор изнио своје ставове о књижевности и демистификовао своју приповједачку поетику. Везу писца и читаоца Савић своди на три врсте. Најчешћа је она у којој доминира писац, затим она у којој су писац и читалац равноправни и напокон, постоји и она у којој доминира читалац. У љубавној вези у којој доминира писац рађа се лака литература, али и она енциклопедијског карактера. Љубавна веза у којој су писац и читалац равноправни даје солидну литературу, док љубавна веза у којој доминира читалац може бити погубна за литературу, али исто тако, може дати и ремек дјела. По Савићевом мишљењу, писци праве највеће грешке када пишу за конкретне особе. „Пише се за одсутне, непознате особе. А таква је особа – већ је речено – паметнија, талентованија и едукованија од писца. Једино она може да оцени да ли се писац

успешно носио са празнинама, утварама”. (Савић, 2020: 66) Ова Савићева мисао блиска је Бартовим ставовима о ауторству, с тим да Савић, колико год истицао значај читаоца у процесу настанка једног дјела, никако не потцјењује аутора, његове неочекиване поступке и скривене моћи.

Није се тешко сложити са Савићевим ставом да је вриједна књижевност ствар елите и да не трпи стадионску публику. Велики писци не пишу за масе и не жртвују умјетничку вриједност зарад популарности. „Књижевност мора читаоца добро да дрмне, потресе од пете до главе, изазове грчеве у утроби, убрза рад срца, подигне притисак. Све то књижевност постиже не оним што је речено већ назначеним, недореченим, изостављеним, белином, празнином – утварама са којима се бори писац”, каже Савић, а о природи и улози књижевности слично је говорио и Франц Кафка. Прави читалац смисао литературе налази управо у тим празнинама и недореченостима које сам попуњава у складу са својим животним искуством и тако постаје коаутор књижевног текста.

Прерушавање и потрага за идентитетом. Карневалска структура

Неке од сталних Савићевих тема су: питање идентитета, прерушавање, мимикрија, те покушај да се, бар привремено, буде неко други. Главна јунакиња романа *La sans Pareille* се прерушава више пута у роману, јављајући се прво у у обличју мушкарца, а потом у обличју жена, различитих књижевних јунакиња. Познато је да постмодерна умјетност подрива традиционалне вриједности као што су ред, значење, власт и идентитет. Питање идентитета одувијек је једна од централних преокупација књижевности од античких времена до данашњих дана. Човјек је одувијек имао потребу да свој прави идентитет, своје унутрашње ја, сакрије од масе. Један од начина скривања идентитета је маскирање или прерушавање које је у књижевности присутно још од приче о Одисеју који се прерушава у просјака како би заварао просце. Чести су мотиви прерушавања и у нашим народним пјесмама. Питањем идентитета Савић се највише бавио у роману *La sans Pareille* гдје су и главни јунак и главна јунакиња прерушени, а идентитет главне јунакиње читалац не сазнаје ни на крају романа. Заправо, роман и нема класични завршетак, него је читаоцу понуђено да изабере један од могућих завршетака. У роману *Пенео, пена, шапат* на више мјеста такође је присутан мотив прерушавања. Овај мотив први пут се јавља у причи о Милошу, који се у вријеме Првог свјетског рата на карневалу у Риједи прерушава у дјевојку, како би избјегао ужасе

рата. Није то једини случај када је Милош пожелио да досегне за туђим идентитетом.

Протеју је у роману додијељена улога мајстора прерушавања и мијењања идентитета по потреби. Њему ће аутор повјерити организацију карневала на Венерином небу снова и нада, гдје дочекује све госте којима је дозвољено да бирају маске. Свако бира маску према својим природним склоностима: Дјетлић бира маску невидљивог како би могао да сазнаје све људске тајне, Воденичарка бира маску Ероса како би несметано могла да ужива у љубавним чарима, Касандра маску моћних чаробница Кирке и Калипсо, како би непријатеље претварала у свиње, а пријатељима повратила младост. Глумица узима маску Кенеја да би се у мушком облику осветила својим љубавницима, Бела, наравно, узима маску Јелене Тројанске, најљепше жене свијета, а Чепел маску Херкула како би исправио све неправде модерног времена. Хроми Дионис узима маску која му по природи припада – маску бога Диониса окруженог својим бахаткињама.

Очигледно је да Савић овдје уводи модел карневалске структуре о којој говори Михаил Бахтин у свом дјелу *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* и *Проблеми поетике Достојевског*. Ако имамо у виду постмодерно преплитање високих и ниских жанрова, можемо закључити да је модел постмодерног романа веома близак Бахтиновом поимању карневализације. Карневализација је, по Бахтину, процес у коме се карневалско осећање свијета настало у античким и средњовјековним временима из преживљеног масовног искуства свечарске, ритуалне раскошности карневала, попут сатурнија – преноси у језик књижевности. Цијели један низ карактеристично античких жанрова, међу којима се истиче сократовски дијалог и менипска сатира, указује на чврсте везе са етосом карневала, или заправо потиче из карневалског фолклора. „Карневал зближава и уједињује, заручује и сједињује свето и профано, узвишено и ниско, велико и ништавно, мудро и глупо итд” (Бахтин 2000: 117). У средишту карневала је обред крунисања и декрунисања краља карневала који својим поступком умногоме личи на постмодерну пародију – одређене вриједности се стављају на трон да би се касније опет детронизовале. Карневалско осјећање свијета ослобађа човјека од исконског страха и нуди му карневалски смијех у замјену. У тој карневалској игри све су несреће и патње Савићевих јунака поништене, обесмишљене, изврнуте карневалском смијеху. Ликови се узимањем туђег идентитета ослобађају свих ограничења, обзира и друштвених норми које им је судбина наметла, ослобађају се и терета властитог живота и неспутано уживају у чарима карневалске игре. Карневал је заправо друго име

за обесмишљавање свега озбиљног и трагичног, укидање свих хијерархија и догми, те препуштање чарима неформалности, распусности, гротеске и пародије.

Појам карневалске структуре Бахтин уско повезује са полифоним романом и функцијом дијалога у њему. У полифоном роману осим што се нуде перспективе различитих ликова, сви ликови морају у једном тренутку ступити у међусобни дијалог. Код Савића дијалог се остварује на више нивоа: у виду интертекстуалног дијалога са књижевном традицијом, затим преко дијалога наратора и наратера и, на крају, бројном мрежом јунака који ступају у интеракцијске односе.

Закључак

Роман *Пенео, пена, шапат* садржи све присутнију књижевну тенденцију фикционализовања аутобиографије, која се реализује у аутофикцијском жанру брисањем граница фикционалног и нефикционалног наратива. Аутор не само што гради интертекстуални однос са стваралаштвом Милоша Црњанског, него му даје и статус фиктивног лика као и позицију наратера. Присуство јединственог хронотопа путовања доприноси просторној распршености која условљава укидање линеарне темпоралности. Удвојени приповједачки глас приповједачког ја и доживљеног ја повезан је са двоструком темпоралношћу, везаном за вријеме у ком се приповиједа и вријеме приче (приповиједано вријеме). Прилично сложена приповиједна инстанца у овом роману подразумева присуство екстрадијагетичког приповједача који је на вишем наративном нивоу и хомотијагетичког приповједача на нивоу приче. Захваљујући присуству екстрадијагетичког приповједача, омогућено је накнадно коментарисање и прекрајање догађаја или корекција биографије. Овакав поступак омогућава читаоцу да гаји недоумицу у вјеродостојност чињеница, али и да све то посматра као пишчеву заводљиву игру која читаоца у потпуности увлачи у текст. Поступак историографске метафикције такође омогућава критички и пародијски однос према прошлости који се испољава у виду критичког сагледавања неких догађаја из прошлости, те пародирању чувеног мита о Аргонаутима и уопште идеје удруживања око заједничког добра. Постмодерне поступке препознајемо прије свега у употреби хибридног жанра, интертекстуалности, присуству историографске метафикције, пародијског односа према митологији и књижевној традицији, као и коришћењу математички прецизних прозних структура које прозу приближавају поетском изразу. Ауторска игра са текстом и читаоцем се остварује кроз

поступак прерушавања и мијењања идентитета јунака чији се крајњи домет остварује у карневализацији гдје се кроз карневалски смијех и игру јунаци ослобађају свих овоземаљских невоља и страхова. У ауторским дигресијама, захваљујући метафикцијској и ауторефлексивној природи Савићеве прозе, читаоцу је омогућено да открије ауторове аутопоетичке ставове и демистификује схватање ауторства.

Извори

- Савић 2018: Милисав Савић, *La sans Pareille*, Београд: Просвета.
Савић 1997: Милисав Савић, *Ожиљци тишине*, Београд: Рашка школа.
Савић 2020: Милисав Савић, *Пепео, пена, шапат*, Београд: Лагуна.
Црњански 1966: Милош Црњански, *Ламент над Београдом*, Београд: Просвета.
Црњански 1966: Милош Црњански, *Путописи*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост
Црњански 2004: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика / Народна књига.

ЛИТЕРАТУРА

- Абот 2009: Х. Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.
Бал 2000: Мике Бал, *Наратологија*, Београд: Народна књига – Алфа.
Бандит и професор 2020: *Интервјуи Милисав Савића*, приредила др Ана Стишовић- Миловановић, Рашка: Центар за културу и информисање „Градац”.
Бахтин 1989: Михаил Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит, превео: Александар Бадњаревић.
Бахтин 2000: Михаил Бахтин: *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Zepher Book World, превела: Милица Николић.
Братић 2016: Радослав Братић, *Дошао сам на свет с лепом раном*, Билећа/ Гацко: часопис Нова Зора, прољеће-љето 49/50.
Душанић 2025: Дуња Душанић, *Шта је аутофикција?* <https://fenomeni.me/sta-je-autofiksija-hronike-stvaranja/> преузето 25.8.2025.
Јоковић 2002: Мирољуб Јоковић, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд: Просвета.
Марчетић 2003: Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Београд, Народна књига / Алфа.

Римон-Кенан 2007: Шломит Римон Кенан, *Наративна проза / Савремена поезика*, Београд: Народна књига / Алфа, прев. Александар Стевић.

СТИШОВИЋ-МИЛОВАНОВИЋ 2018: Ана Стишовић Миловановић: *Књиге за Људмилу* (постмодерни романи Милицава Савића), Рашка: Центар за културу, образовање и информисање Градац.

Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма (историја, теорија, фикција)*, Нови Сад: Светови, превели: Владимир Гвозден и Љубица Станковић

Darka S. Deretić

POSTMODERN PROCEDURES IN THE NOVEL *ASH, FOAM, WHISPER* BY MILISAV SAVIĆ

Summary

The novel *Ash, Foam Whisper* contains the increasingly present literary tendency of fictionalizing autobiography, which is realized in the autofictional genre by erasing the boundaries of fictional and non-fictional narrative. The author not only builds an intertextual relationship with the work of Miloš Crnjanski, but also gives him the status of a fictional character and the position of narrator. The presence of a single chronotope of travel contributes to the spatial dispersion that conditions the abolition of linear temporality. The dual narrative voice of the narrating self and the experienced self is associated with a double temporality, related to the time in which the story is narrated and the time of the story (narrated time). The rather complex narrative instance in this novel implies the presence of an extradiegetic narrator who is at a higher narrative level and a homodiegetic narrator at the story level. Thanks to the presence of the extradiegetic narrator, subsequent commentary and retelling of events or corrections of biography are possible. This procedure allows the reader to harbor doubts about the credibility of the facts, but also to view it all as the writer's seductive game that draws the reader completely into the text. The process of historiographic metafiction also enables a critical and parodic attitude towards the past, which manifests itself in the form of a critical examination of some events from the past, as well as parodying the famous myth of the Argonauts and the idea of uniting around the common good in general. We recognize postmodern practices primarily in the use of hybrid genre, intertextuality, the presence of historiographic metafiction, a parodic attitude towards mythology and literary tradition, as well as the use of mathematically precise prose structures that bring prose closer to poetic expression.

Keywords: Milisav Savić, Crnjanski, autofiction, travel chronotope, historiographic metafiction, parody, carnivalization.