



PARODIJA: NA PRIMERU DELA *KRALJ VILOVNJAK*

Ovaj rad se u velikoj meri bavi interpretacijom i dešifrovanjem dela Mišela Turnijeja; u analizama koje se njima bave mogli smo da konstatujemo značaj „dešifrovanja“ kao najprezentativnije turnijeovske teme. Čini mi se da *Kralj vilovnjak* pruža najsloženiji izraz te teme.

Način na koji predlažem da se čita ovaj tekst kao polaznu tačku uzima prekomernu multiplikaciju sema koje se tiču dešifrovanja, načina čitanja i interpretacije. Pokušaću da pokažem da prekomerno vrednovanje i prekomerna determinacija ovog skupa u Turnijeovom pisanju proizvode subverzivne strukture u samoj unutrašnjosti romanescne forme.

Njegovi kritički tekstovi, naročito knjiga eseja *Le Vent Paraclet (Vetar Svetog Duha)*, otvoreno odbacuju formalno i konceptualno eksperimentisanje pisaca „novog romana“ kao žrtvovanje sadržaja formi i kao odbacivanje tradicije.

U svojoj praksi ponovnog ispisivanja (*réécriture*) Turnije naglašava koliko je za roman neophodno da se uzme u obzir njegovo upisivanje u istoriju, ali da se istovremeno i ispriča priča. Videćemo da on ne sprovodi obnovu romanescne forme odbacivanjem tradicionalnih formi, već njihovim intenziviranjem.

Ovde ćemo proučiti delo *Kralj vilovnjak* kao parodijski tekst, a da pritom reći „parodija“ nećemo pripisati nikakvu nihilističku konotaciju. Pokazaću da Turnije koristi resurse parodije da bi redefinisao pripovedača u njegovom dvostrukom vidu, u vidu istorijskog aktera i umetnika stvaraoa.

Linda Hačion smatra¹ da je parodija „forma imitacije [...] koju karakteriše ironična inverzija, koja se se ne izvršava uvek nauštrb teksta koji se parodira“.² Ona može biti „šaljivo i brilijantno ismevanje formi koje je moguće kodifikovati“,³ metoda za upisivanje kontinuiteta koja istovremeno dozvoljava kritičku distancu.⁴ Na taj način parodija uvršćuje tekst u istoriju i istovremeno propituje tradicionalne poglede i načine pisanja.

No, da bi tekst funkcionisao kao parodija, potrebno je da čitalac ili čitateljka može da aktualizuje narativne strategije iskorišćene u svrhu stvaranja ironične inverzije, a Hačion ističe ono što ona naziva „pragmatičnom“ dimenzijom teksta. Čitalac je taj koji mora da „dekodira kodiranu nameru“. Otići ću još dalje i bez bojazni reći da dekodiranje implicira i ponovno čitanje, u svetlu teksta, sveta, kako minolog tako i sadašnjeg, i u svetlu onoga koji dekodira.

Kod Turnijeja, ponovno ispisivanje je oživljavanje mitova putem maštovitog rekreiranja njihovog sadržaja i ono izvire iz autorove opčinjenosti kombinovanjem i permutacijama

¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, 1985.

² *Ibid.*, str. 6 (moj prevod).

³ *Ibid.*, str. 15.

⁴ *Ibid.*, str. 20.

elementarnih priča. To ponovno ispisivanje, u svojoj parodijskoj dimenziji, koje omogućava višestruke nivoe interpretacije, predstavlja alat za razumevanje i komentarisanje odnosa između mitova i istorije ljudskih činova, ali takođe i za razotkrivanje odnosa između autora koji stvara mitove i njegovih tvorevina.

Drugi Turnijeov roman, delimično napisan u drugačijoj formi nekoliko godina ranije, pojavio se 1970, ubrzo nakon događaja koji su se desili maja 1968, u trenutku kada, prvi put nakon Drugog svetskog rata, u Francuskoj postaje opšte raširena javna rasprava o ponašanju stanovništva tokom nemačke okupacije i o svim dvosmislenostima tog perioda.

U delu *Kralj vilovnjak*, referencijalni istorijski kôd rata udvostručen je književnim i mitskim intertekstualnim kodom. Ako pođemo od antiheroja Tifoža, konstatujemo da su njegovi uzori, sa jedne strane, Geteov i Šubertov paganski *vilinski kralj*, *Kralj jova* (*Der Erlkönig*), sa svojim *monstruoznim avatarima*, Hitlerom i Geringom i, sa druge strane, legendarni Sveti Hristofor, koga otelotvoruje Nestor, Tifožov zaštitnik i mentor. Tifož ispunjava svoju sudbinu samo u kontekstu mitskog okvira koji nameću ova dva suprotstavljena uzora. Tifožovo simbolično putovanje ka vrhovnoj inicijaciji odvija se u nizu etapa uz pomoć Nestora kao vodiča – kao, mogli bismo reći, posthumnog „posvećenika Eleuzinskih misterija”. Tifož je kao ratni zarobljenik pasivan, ali postaje aktivan u svojoj potrazi za smislom. Usred bezumne kataklizme, jedino njegova interpretacija ima značenje.

Zahvaljujući tom liku vidimo kako se kroz roman definiše i razrađuje poseban odnos između mita i istorije. Tifož zadobija svoje mitsko značenje upravo na platnu istorijske pozadine, ali on je istovremeno i protagonista i stvaralac istorije paralelno sa mitovima svojstvenim nacionalizmu.

Tifož traga za svojim sopstvenim značenjem i istovremeno predstavlja žižu složene mreže narativnih strategija i struktura koje daju njegovo značenje tekstu. Tekst se svojim naslovom eksplicitno predstavlja kao ponovno ispisivanje već postojeće priče: objedinjuje i mit i istoriju i, dakle, potvrđuje svoju pripadnost istorijskoj i književnoj tradiciji. Tifožova avantura je, stoga, jedan deo onog dela tradicije koju predstavlja tekst, uokvirena strukturom koju aktualizuje čitalac ili čitateljka. Prvo ćemo razmotriti, u stvaranju parodijskog kao takvog, interakciju između iskazivanja i iskaza,⁵ potom ćemo proučiti odnos između te igre značenja i tekstova koji su izvor parodijske strategije.

Odnosi između iskazivanja i iskaza otkrivaju način na koji tekst komentariše svoju sopstvenu prirodu i uslove u kojima nastaje. Narator, koji priča u trećem licu, upravo je taj koji obezbeđuje narativni tok Tifožovih dogodovština, a Tifož, sa druge strane, priča o događajima u svom životu u *Zlokobnim zapisima*,⁶ koje je tako nazvao jer ih je u početku pisao levom rukom nakon slučajne povrede. No, naravno, taj rukopis je na više načina „levi, iskrivljen, izobličen *nespretnošću* nadahnuća, pun blesaka i krikova, jednom rečju, nastanjen

⁵ *Iskazivanje* (fr. *énonciation*) i *iskaz* (fr. *énoncé*) su lingvistički termini. *Iskaz* podrazumeva ono što je izrečeno, a *iskazivanje* je individualni čin stvaranja iskaza, upućeno određenom sagovorniku, u određenim uslovima, dakle, podrazumeva okolnosti u kojima je nastao iskaz, tj. mesto, vreme, sagovornike, i neponovljivo je. (*Prim. prev.*)

⁶ U originalu *Écrits sinistres*; pridev *sinistre* na francuskom znači *zlokoban*, ali dolazi od latinskog prideva *sinister*, koji osim toga što znači *nepovoljan*, *nesrećan*, *zlokoban*, znači i *levi*. (*Prim. prev.*)

duhom Nestorovim”,⁷ ali Tifož upravo kroz njega uspeva da shvati smisao svoje prošlosti, Nestorovu ulogu, značaj koji to shvatanje ima za ostvarenje njegove sudbine.

Roman počinje prvom rečenicom iz *Zlokobnih zapisa*, koju izgovara Rahela, nekadašnja Abelova ljubavnica: „Ti si ljudožder.”⁸ On sâm u potpunosti preuzima taj identitet, potvrđujući nezavisnost ljudoždera u odnosu na ljudsku istoriju, jer on, po njegovom verovanju, pripada jednom kosmičkom, arhaičnom vremenu: „Star i besmrtn kao svet, ja mogu da imam samo tobožnje roditelje i usvojenu decu.”⁹

U istom unosu u dnevnik, pročitavši ono što je napisao, on odobrava svoje sopstvene reči i istovremeno se predstavlja imenujući se: „Pročitavam ove redove. Ime mi je Abel Tifož, držim garažu na Trgu Port de Tern i *nisam lud*.”¹⁰ Tako Tifož u činu kojim se predstavlja na neki način postaje svoj sopstveni dvojniki; postavlja se istovremeno i van pripovesti i unutar nje, tako što odmah piše o tome šta je napisao i postaje čitalac sopstvenog zapisa. Tim moćnim početnim napadom on se postavlja u centralni položaj, nauštrb naratora koji pripoveda u trećem licu i koji će, zapravo, preuzeti reč tek trista stranica kasnije. Roman, koji započinje prvim redovima iz Abelovog dnevnika, završiće se pričom u trećem licu o njegovoj smrti i apoteozu.

Kada unosi u *Zlokobne zapise* bivaju proređeni, zbog sužanjskih poslova koji su Abelu, kao ratnom zarobljeniku, nametnuti, narator preuzima svoju ulogu i daje vremenski okvir priči, ne otkrivajući pritom kako je došao do Tifožovog dnevnika i ko ga je ovlastio da ispriča njegove dogodovštine. Od početka do kraja očigledno je saučesništvo između pripovedača i glavnog junaka; pripovedač poznaje sve njegove misli i osećanja i nikada ga ne osuđuje.

To saučesništvo, međutim, biva podriveno na nekoliko načina. Prvo, iako lično ne kritikuje Tifoža, narator priča o tome kako drugi likovi u romanu reaguju na glavnog lika i njegovo ponašanje. Čitalac, na koga prirodno utiče neposrednost Tifožovih reči, podleže uticaju sudova koje donose drugi protagonisti. Sa druge strane, sâm narator distancira se od Abela upravo time što mu daje reč:

*Da bi dali slobodan tok sistematičnoj ludosti koja rezonuje, najbolje je direktno dati reč likovima. Tada se čitalac gleda oči u oči sa čovekom koji se objašnjava i biva potpuno izložen snazi njegovog uverenja, dok autor, skriven i nevidljiv, iz prikrajka uživa u tom suočavanju.*¹¹

Ovde Turnije, autor-narator, pravi otklon od Tifoža, monstuoznog ludaka. No, dok pravi distancu između sebe i svoje tvorevine, on potajno dovodi čitaoca do određenog saučesništva sa svojim likom, mimetičkim posredstvom diskursa u prvom licu.

No, onaj Tifož koji se posvećuje čitanju, je i čitalac i – što je važnije – tumač i pisac. Iskaz ne insistira manje na tim stranama Tifožove ličnosti nego što insistira na njegovim „ljudožderskim” karakteristikama i treba napomenuti da ih predstavlja uporedo. Kao što smo

⁷ *Kralj vilovnjak*, Mišel Turnije, u prevodu Svetlane i Franje Termačića, Beograd, Mono & Mañana press, 2002, str. 42.

⁸ *Ibid.*, str. 11.

⁹ *Ibid.*, str. 12.

¹⁰ *Ibid.*, str. 12.

¹¹ *Le Vent Paraclet*, Michel Tournier.

videli, vokacija ljudoždera mu dolazi istovremeno kad i pisanje levom rukom, kad prestaje njegova seksualna aktivnost, počinje da mu slabi vid i kada počinje da vidi samog sebe kao stvorenje koje je izvan vremena. On zamišlja čoveka pre stvaranja Adama (sa kojim teži da se identifikuje) u vidu „čoveka nosioca žene koji je povrh svega postajao i nosilac deteta, natovarenog i pretovarenog, kao ruske lutke uklopljene jedna u drugu“.¹² On sanjari o rešenju kojim bi se ponovo uspostavilo stvaralačko obilje čoveka, a koje ne bi uključivalo brak i seksualnost, a mit o Svetom Hristoforu snabdeva ga temom *forije* (*nošenja*), sa dvostrukim primerom, primerom džina koji nosi dete-Hrista i primerom vilinskog kralja koji donosi smrt detetu koje nosi njegov otac. Na bukvalnom nivou, tu vokaciju Tifož ostvaruje kroz općinjenost decom i želju da ih „nosi“.

Tema *forije* u iskazu zadobija nekoliko formi. Zanat mehaničara, dužnosti golubara, posao koji Abel obavlja za *Oberforstmaistera* Geringa, dobijanje konja, Plavobradog, kao i statua Atlasa (ugledana nakratko) koji na svojim ramenima nosi zamak Kaltenborn, toliko etapa u Abelovom napredovanju ka transmutaciji koja će od njega – pomoću čudnog dejstva sudbine (opet višebrojne „inverzije“) – napraviti „ljudožera iz Kaltenborna“, odgovornog za Napolu. Tako se konačno združuju ideje *forije* i sveobuhvatne interpretacije. Videvši neko dete na biciklu, dok traži kandidate za Napolu, Tifož zapisuje:

*Bicikl [...] deluje na detinje telo kao rešetka za dešifrovanje: izdvaja njegovu suštinu i nago-veštava spoznaju iste. [...] Sada bolje razumem razliku između ključa, koji nam otkriva samo jedan određen deo suštine, i rešetke, koja njome potpuno ovladava i nudi je našoj intuiciji potpuno rasvetljenu. Razlika je u smislu nošenja, jer suština nosi ključ [...] dok rešetka nosi svoju suštinu, kao što užarene gvozdene šipke nose telo mučenika.*¹³

Tako se, kroz žrtvenu smrt, povezuju seme pisanja i interpretacije, *forija* i transcenden- cija vremena. Činjenica da je Tifož istovremeno i čitalac i autor ukazuje na autorefleksivnost teksta. Odnos između autora-naratora i teksta romana *Kralj vilovnjak* je isti kao odnos između Tifoža i teksta njegovih *Zlokobnih zapisa*, pri čemu je prvi tekst okvir za ovaj drugi.

Lisjen Delenbah je to pokazao u svom delu *Le récit spéculaire* (*Ogledalna priča*); autorefleksivnost u romanu, neka vrsta „mise en abyme“,¹⁴ je način na koji delo može da se „usmeri“ samo na sebe, da stvori neki smisao, da, kao pisanje, precizira svoj ontološki status. „Mise en abyme“ funkcioniše na tri nivoa, na nivou iskazivanja, iskaza i koda. U delu *Kralj vilovnjak* autorefleksija se odvija na sva tri nivoa.

U iskazu se umnožavanje („mise en abyme“) fokusira na združene teme Tifoža kao ljudoždera i heroja „koji nosi“. Sa jedne strane, intertekstualni izvori, Geteova pesma i legenda o Svetom Hristoforu, tu su inkorporisani kao suprotstavljeni i komplementarni uzori Tifožove sudbine. Sa druge strane, njegovi dvojinci koje sreće tokom putovanja naglašavaju dualitet ili, kako on kaže, „inverziju, naličje“ njegovih radnji. Prvi je, naravno, Nestor, čija reinkarnacija, na neki način, Abel želi da bude. Drugi je Vajdman, Nemač ubica koji je rođen

¹² *Kralj vilovnjak*, str. 27.

¹³ *Ibid.*, str. 367.

¹⁴ Ovaj izraz je francuski naziv za postupak narativnog ulančavanja, priču u priči, „odraz u ogledalu“, bes- krajno umnožavanje, kada se narativni okviri usložnjavaju unutar sebe kao ruske babuške. (*Prim. prev.*)

istog datuma kada i Tifož i koji fizički liči na njega. Nakon tih Abelovih „zloćudnih inverzija“, pojavljuju se ljudožder iz Rastenburga i ljudožder iz Romintena, Hitler i Gering. To naglašava dvosmislenost Tifožove situacije kada i on sâm postaje ljudožder iz Kaltenborna.

Još jedan dvojnikičje glavnog lika igra jedinstvenu ulogu u iskazu, ali takođe i u iskazivanju. To je Štefan Raufajzen, „Alaj“ u Kaltenbornu, koji priča svoju priču u prvom licu. Sin mesara, razočaran svojom egzistencijom pripadnika sitne buržoazije u staroj Nemačkoj, on se prvo pridružuje pokretu *Ptica selica (Wandervögel)*, a zatim *Hitlerovoj omladini (Hitlerjugend)*. Njegova priča se u romanu pojavljuje iznenada, u vezi sa ceremonijom komemoracije u čast prijatelja koga su izboli socijalisti, sa jedne strane, i u vezi sa zabeležkom iz dnevnika koja se tiče kriterijuma regrutacije za Napolu, sa druge strane. Ta priča je prilično banalna pošto Raufajzenova karijera nije mogla da bude drugačija nego što je bila, imajući u vidu istorijske i društvene okolnosti koje su je uslovile. No, ubacivanje ove priče stvara u tekstu neku vrstu trenutnog hijatusa, koji odgovara jednom od onih momenata kada u kontakt stupaju mit i istorija.

Kada se sve uzme u obzir, možda je Tifožov najznačajniji dvojnikič – barem ako verujemo naslovu romana – čovek iz Valkenaua, taj savršeno očuvani leš u tresetištu koji je, nakon što je iskopan, u arheološkim dokumentima dobio ime „Kralj vilovnjak“. Na osnovu datiranja koje se zasnivalo na biljkama pronađenim u želucu leša, profesor Kajl zaključuje da je taj čovek bio žrtvovan u ritualnom obredu u vreme početaka hrišćanstva i pretpostavlja da je njegova religija, koja je postojala uporedo sa hrišćanstvom, bila germanska. Na neki način se uspostavlja veza između hrišćanske legende o Svetom Hristoforu i germanske mitologije, lica i naličja iste medalje u savršenoj i recipročnoj inverziji. U toj epizodi se istovremeno pojavljuje nagoveštaj Tifožove sudbine, njegovo utonuće u tresetni glib dok nosi jevrejsko dete, najava, iako veoma dvosmislena, žrtvene smrti i budućeg uskrsnuća.

Konačno, ne treba da zaboravimo komandanta Herberta fon Kaltenborna, koji je takođe posvećen čitanju i egzegezi znakova. Taj stari aristokrata, stručnjak za heraldiku, živi kao i Tifož u simbolima, međutim, baš on ga upozorava na njihovu moć.

Do sada ste otkrivali znakove na stvarima, kao slova i brojeve koji se čitaju na putokazu. To je samo slabiji vid simboličkog postojanja. No nemojte misliti da su znakovi uvek bezopasne i slabe apstrakcije. Znakovi su svemoćni, Tifož, oni su vas doveli ovamo. Znakovi hoće da se naljute. Nepoštovan simbol postaje vrug. Žiža svetlosti i sloge, simbol postaje sila tmine i razdora. Vi ste svojom osetljivošću otkrili foriju, zloćudan preobražaj i zasićenost. Treba još da upoznate vrhunac ove mehanike simbola, spoj ove tri slike u jednu jedinu, koja je sinonim apokalipse.¹⁵

Tako, odnos između znakova osvetljava Tifožovu sudbinu, koju su na neki način progutali oni znaci koje želi da tumači:

Kada simbol proguta simbolisanu stvar [...] kada zloćudni preobražaj poremeti foriju, tada je blizu kraj sveta. Zato što tada simbol, ničim više opterećen, postaje gospodar neba. Beskrajno se umnožava, sve preplavljuje, razvija se u hiljade značenja koja ne označavaju više ništa. Jeste li čitali Apokalipsu Svetog Jovana? [...] ne pokušavajte da razumete, to jest da za svaki znak nađete

¹⁵ *Kralj vilovnjak*, str. 351–352.

stvar kojoj odgovara. Jer ti su znakovi vragovi: oni više ništa ne simbolišu. Iz njihove zasićenosti rađa se kraj sveta.¹⁶

Svaki simbol mora da ima referenta da bi nešto značio. Zbog toga što prekomerno kodira svoju hermeneutiku, kao i zbog zasićenosti smislom, Tifož dolazi do neke vrste apokalipse; interpretacija zarad nje same se, da tako kažemo, urušava pod sopstvenom težinom i, tako rasparčana, pretvara se u bezoblični haos. Ne postoji pravo značenje bez upućivanja na istoriju ljudskog roda, na ljudska dela u vremenu. No, ta dela dobijaju smisao samo ako su zapisana. Dakle, sve pisanje je interpretacija. Rat se prema romanu *Kralj vilovnjak* ispisuje kao jedan kraj pripovesti i, dakle, kao jedan kraj njenog značenja, dakle, kao neka apokalipsa.

Umnožavanja koda upisuju se u umnožavanja iskaza i iskazivanja. U predstavljanju koda, slika koja je povlašćena jeste slika *uokvirivanja*. Tifož, koji se, kao i Turnije, interesuje za fotografiju, vidi fotografski aparat kao ogromni falus, simbol stvaralačkog delanja. Setimo se da u početku fotografiše decu na odmoru kroz rešetke školske ograde:

Upoređivaču različita stanja ovog malog zatvorenog društva slikanog uzastopno iz trenutka u trenutak. [...] Staviti decu u kavez... Mojoj ljudožderskoj duši bi to veoma godilo. [...] Svaka rešetka služi za odgonetanje, samo treba poznavati način upotrebe.¹⁷

Tako mu se otkriva fenomen inverzije, ne samo u vidu crno-bele inverzije fotografije nego i u vidu mogućnosti inverzije i transpozicije same slike. Što se tiče koda, otvaraju se višestruke mogućnosti jednog određenog poretka i onom koji kodira i onom koji dekodira.

U crno-belom zimi, Nemačka se pred Tifožovim nogama prostire kao „ogromna bela stranica“ i on vidi potvrdu svoje sudbine čitaoca-tumača-pisca u „tragovima ptica, glodara i malih mesoždera“ koji na njoj ukrštaju „svoju tananu stenografiju“.¹⁸ Okno kroz koje posmatra taj pejzaž precizno uokviruje određeni deo jednog malog sela, zbog čega elementi, koje je do tada video samo u „neodređenoj magli“¹⁹, i njihovi uzajamni odnosi, otvoreni za interpretaciju, postaju jasno vidljivi. Od tada će Tifož „podvrgnuti ovu zemlju tifoževskom tumačenju, a istovremeno će je uzdići na moć višeg stupnja, nikada još dostignutu“.²⁰

Heraldička nauka je, kao i fotografija, još jedna reprezentacija koda, neka vrsta umnožavanja već umnoženog odraza u ogledalu. Putem nje, Tifož „uokvirivač“ naći će se, da tako kažemo, „uokviren“ u grbu koji mu predlaže Kaltenborn: „Vidite li, jadni moj Tifož, s moja tri purpurna paža nabijena na kolac zamalo da vam nisam dao grb ljudoždera!“²¹

* * *

Ova razmišljanja nisu iscrpna, ali mogu da daju neku predstavu o bujnoj autorefleksivnosti koja, verujem, karakteriše roman *Kralj vilovnjak*. Niz umnožavanja filigranski iscrtaava složen odnos tema u romanu, a one same fokusiraju se na odnos između pisca i pisanja.

¹⁶ *Ibid.*, str. 352.

¹⁷ *Ibid.*, str. 110.

¹⁸ *Ibid.*, str. 205.

¹⁹ *Ibid.*, str. 207.

²⁰ *Ibid.*, str. 209.

²¹ *Ibid.*, str. 365.

Pokušala sam, pre svega, da pokažem na koji način tekst može da stvori, pojača i komentariše sopstvene narativne i simbolične strukture pomoću multivalentnosti svoje pisane tekture, svojim pisanjem i ponovnim ispisivanjem, kroz velike teme inverzije, forije, čitanja, tumačenja i ljudoždera.

Videli smo da, dok pojačava gustinu svojih značenja, tekst istovremeno uspostavlja, kroz ulogu naratora i elemente distanciranja kojima on pribegava, kritički prostor u kojem su istovremeno istaknuti i autor i njegov odnos prema istoriji, u kojem se mitsko vreme suočava sa istorijskim vremenom.

Ako je taj kritički prostor parodijski, manje je takav zato što je parodija, a više zbog toga što njegovo postojanje predstavlja jedan od preduslova potrebnih za primenu parodijskih strategija. Kao što smo već rekli, uloga pisca i uloga čitaoca upisuju se u iskazivanje u tekstu, ali i u autorefleksivnost iskaza. Time što postaje svestan ironičnih inverzija u tekstu i izvantekstualnog istorijskog konteksta, čitalac aktualizuje parodijsku dimenziju, stavljajući u jukstapoziciju dva sveta: svet teksta i svet konteksta. Na taj način autorefleksivnost teksta pojačava i komentariše intertekstualnu parodiju.

Tifož je multivalentna žiža parodije. Mehaničar na Trgu Port de Tern, smešni odraz velikog Svetog Hristofora i misterioznog „Kralja vilovnjaka“, figurira kao „antiheroj“, heroj stvarne istorije suprotstavljen legendarnom heroju. U ličnosti Tifoža, tog dvosmislenog bića, koji je toliko slabog vida da na kraju postaje slep, Turnije oslikava portret pisca-čitaoca koji objedinjuje više parodijskih načina čitanja i prenosi ih kroz tekst procesom autorefleksije. Kao što autor prikazuje čitavu jednu književnu tradiciju kroz parodičnu reprezentaciju svog lika, autor-narator, parodično udaljivši autora-ljudoždera, taj lik podvrgava kritičkom ispitivanju u iskazivanju u tekstu. Na taj način se parodija usmerava na samu sebe i postaje autoparodija. Upravo u tom kontekstu treba da posmatramo i jednačinu pisac-ljudožder.

Svi kritičari su obilno pisali o značenju koje u Turnijeovom delu ima ljudožder, tradicionalni i monstrozni ljubitelj svežeg ljudskog mesa, simbol „slepe i proždrljive sile“. Taj „proždrljivac i gutač vatre, mesto na kom se odvijaju metamorfoze i iz kog žrtva mora da izađe preobražena“ takođe je, na neki način, povezan sa prirodom vremena, jer je istovremeno stvoritelj i uništitelj. Povodom toga, Žilber Diran ističe temu „proždiranja“ koje ne „oštećuje“ uvek, već, naprotiv, često „uvećava vrednost ili prosvetljuje ono proždrano“, što „proždiranje“ paradoksalno stavlja u vezu sa legendom o Svetom Hristoforu jer „proždiranje štiti progutanog heroja, kao što ‘prelaz’ nosioca Hrista-deteta čuva putnike“.²²

Ova dvostruka negacija podrazumeva udvostručavanje iz kog proističe proces beskrajnog umnožavanja slika u ogledalu, što dovodi do fenomena progutanog proždrljivca i do „Joninog kompleksa podignutog na treći stepen“ o kom govori Bašlar.²³

Ljudožder Tifož u sebi objedinjuje sve te aspekte. Njegov apetit kada je u pitanju sveže ljudsko meso i njegovo proždrljivo gutanje znakova i simbola bivaju preokrenuti u poslednjoj sceni kada ga guta glib, što je neka vrsta eufemizma smrti. Tifož pisac-čitalac od svoje uloge nosioca pravi istinsko beskrajno udvostručavanje. Što su brojniji nivoi, „nabori“ – u smislu koji toj reči daje Žil Delez – to je mit moćniji:²⁴

²² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, str. 233.

²³ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Corti, 1948.

²⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli*, Minuit, 1988.

*Ta Geteova balada koja prikazuje oca kako beži na konju preko pustare stežući pod plaštom sina koga Kralj vilovnjak hoće da zavede i koga konačno otima grubim nasiljem, u suštini je samo načelo nošenja dignuto na treći stepen. To je samo latinski mit Hristofora-Albuerka doveden do vrhunca belog usijanja magijom krajnjeg severa.*²⁵

Kao umetnik, Turnijeov Abel Tifož može da izgleda kao parodija pisca-umetnika. Možemo reći da Tifož-pisac, koji postaje svestan svoje sudbine kroz pisanje, vidi istovremeno i u svom životu i u svojoj umetnosti pokušaj transcendencije uništiteljskog vremena; on, međutim, ne pokušava da sakrije parodijski odjek tog pokušaja. Dakle, kao što smo videli, parodija sa jedne strane funkcioniše kroz strukturu udvostručavanja koju konstituise intertekstualnost, a sa druge, kroz beskrajno udvostručavanje autorefleksivnosti. Tako je parodiran tekst „progutan“ i sjedinjen sa supstancom parodijskog teksta u kome se prelama u beskraj. Te slike uklapanja predstavljaju organicistički model procesa pisanja, u kom nakon konzumiranja usleđuju rast i obnavljanje, tako da se u parodijskom tekstu ponovo, da tako kažemo, rađa mrtva prošlost.

Na taj način se u romanu *Kralj vilovnjak* povezuju različiti nivoi na kojima funkcioniše parodija. Jedna vrsta parodije, najočiglednija, intertekstualna je; ona naglašava mitsku prirodu ispričane pripovesti, ali u isto vreme ističe i njeno mesto i funkciju u književnoj tradiciji. No, ironična inverzija parodije odmah stvara prostor u kom se čini da autor može da se pokaže kao nezavisan i slobodan u odnosu na taj okvir. Zatim, kroz svoje narativne i tematske strukture, roman funkcioniše kao autoparodija u svom predstavljanju odnosa između pisca i heroja: pisac podrugljivo podražava heroja, koji podrugljivo podražava pisca, i pisac jeste čitalac, koji tumači znakove i istražuje granice te aktivnosti u svom poslednjem zapisu, a ono što je napisao potom čitaju i tumače čitaoci koji će takođe pisati i čije zapise će takođe čitati.

No, kao što smo videli, tekst se ne zadovoljava opsesivnim predstavljanjem svoje ogleđajuće osobine. Parodijska dimenzija kroz iskazivanje osvetljava kontekst svog nastanka, implicirajući da se čitanje teksta uvek može smestiti u neku književnu tradiciju. Možemo, dakle, da se zapitamo zašto je ta parodija nastala baš 1970.

To sam sugerisala na početku ovog teksta. Čini mi se da Turnije, koji piše ovu knjigu u šezdesetim godinama 20. veka, koristi parodijske strategije da bi ponovo ispisao i ponovo tumačio istoriju, takvu kakva se stvara i takvu u kojoj živi, da bi istražio, kroz monstruožnu i opčinjavajuću figuru Tifoža, neke dvosmislenosti svojstvene dvostrukom ponašanju Francuza i Nemaca tokom Drugog svetskog rata, pri čemu mit ima zadatak da dà smisao prividnom haosu istorijske prošlosti koja je još uvek sveža, ali i da izvrši transcendenciju te prošlosti beskrajnim udvostručavanjem koje omogućava pisanje.

No, ne bismo li, na neki način, takođe mogli da pomislimo da ovakav tekst funkcioniše u istom „polju“ (pri čemu uzimam ovu reč u onom smislu koji joj daje Burdije) kao i „novi roman“ i da takav tekst možda parodira njegova preterivanja? Time što odbacuje istoriju i priču i obilno koristi vrlo složene verzije onoga što nazivamo autorefleksivnošću, „novi roman“ nas poziva da se zapitamo o samoj prirodi romana i o njegovom odnosu sa čitao-

²⁵ *Kralj vilovnjak*, str. 349.

cem. Turnije, sa druge strane, svojim romanom *Kralj vilovnjak* pokazuje da je mit neophodan sastojak istorije i da on sâm uvek ima neki istorijski aspekt.

Turnije u ovom romanu koristi parodiju da bi, kroz Tifožov lik, ukazao na granicu gde se suočavaju stvaralac mita i učesnik u istoriji. On na svoj način obnavlja romanesknu formu, praveći, u unutrašnjosti teksta, prostor za ponovno stvaranje zahvaljujući tome što daje novu definiciju odnosa između mita i istorije, između pisca i čitaoca.

Izvornik: Margaret Sankey, „*La parodie : l'exemple du Roi des Aulnes*“, u: *Images et signes* de Michel Tournier, ur. Arlette Bouloumié i Maurice de Gandillac, Editions Gallimard, Paris, 1990, str. 325–340.

(Sa francuskog prevela **Sonja Gobec**)