

Јелена В. ЈОВАНОВИЋ*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

ВЕНЕЦИЈА КАО МЕТОНИМИЈА КАРНЕВАЛСКЕ МЕТАМОРФОЗЕ У ДЕЛУ ВЛАДИМИРА ПИШТАЛА

Полазећи од бахтиновске карневализације, у раду се бавимо тумачењем поступака којим се она открива у делу *Венеција (Књига метаморфоза)* Владимира Пишталa. Посебна пажња усмерена је на наслов текста и остале перитекстуалне елементе (поднасловe, међунасловe, епиграфе), те инципит и експлицит као лиминалне позиције на којима се зачиње и богата слојевитост карневалских метаморфоза. То је уједно оквир од кога се креће и у тумачење интертекстуалних веза, пре свега иницираних приповедачевим апострофирањима дела и аутора из светске и домаће културне баштине. У раду је понуђено тумачење везе са филмом *Казанова* Федерика Фелинија. Истраживањем је уочен и специфичан начин конструисања карневалу својствених могућих светова – њихова међусобна укрштања, тачке додира и раздвајања. Овај аспект тумачимо указујући и на асоцијативну идентификацију остварену у карневалској игри.

Кључне речи: *Венеција*, Владимир Пишталo, карневализација, оквири, идентификација, негација, интертекстуалност.

Ако би требало издвојити сегмент романа *Венеција (Књига метаморфоза)* којим се најбоље одражава суштина бахтиновски схваћене карневалске природе текста, то су реченице којима се приповедач често враћа, на моменте их преобликујући и поигравајући се с њима. „Mi smo ti. Ti si mi. [...] Ti si ja” (Пишталo 2011). Ова вишеструка игра мењања улога јасно указује на замену у којој нема посматрача, већ су сви равноправно укључени – од имплицитног аутора, преко приповедача, ликова и наратера, до читаоца. Преузимање идентитета које открива управо и његов карневалски карактер, темељ је целог текста који показује како је категорија субјекта подложна промени, преокретима и сталном преиспитивању.

Овде је пожељно позвати се на Ханса Роберта Јауса и његово тумачење асоцијативне идентификације која се управо остварује „u zatvorenom imaginarnom svetu jedne dramske radnje ” (Јаус 1978: 432). Реализацију овог

* jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

типа поистовећивања аутор види у церемонијалима неких свечаности, али и у сваком ритуалу произашлом из књижевне комуникације и „дијалога” остварених у другим уметностима. У овако постављеном контексту руши се граница дела и посматрача, учесника и гледалаца. Она се остварује активним преузимањем улоге: *ми смо ти, ти си ми*.¹

Ovo određenje može se takođe opisati i kao konstitutivna negativnost igre: kao antiteza životnoj praksi, igra prekida homogeno iskustvo prostora i vremena, utoliko što svetu svakodnevnih ciljeva i potreba suprotstavlja jedan heterogeni svet igre u kojem učesnici, po slobodnoj volji sledeći poznata pravila, ostvaruju jedan savršen poredak (Jayc 1978: 435).

Учесници „игре”, у овом случају карневала, преузимају различите улоге, те се осим промене идентитета појми и правичност која у игри влада. Онај ко у њој учествује мора преузети њена правила, мора их схватити и научити да их се придржава. У Пишталовом роману често наилазимо на природу и функцију ове идентификације. За приповедача је цела Венеција сцена:

To je jedinstven grad na svetu i sve metamorfoze je video. Svi mi tamo izgledaju na sceni. Nastoje da se obuku, da pokažu drugima – i prodavci i gondolijeri – i da nekoga prevare, jer nisu naivni. Mora da imaju neke svoje privatne živote. Male kale, kuće i porodice. A onda izlaze opet i stavljaju svoje maske (Пиштало 2011: 23).

Закорачивши у свет *с оне стране* (а Венеција то јесте) свако је ступао на сцену рекреирајући преко властитог идентитета и сам свет. Тако се наратор претвара у све на шта наиђе његов поглед („U žurbi sam se pretvarao u sve što vidim: u prosjake što kleče, u aske, u gondolijere, u ulične mačke” (Пиштало 2011: 17)), а његовог претка Трипка Огњеновића духови карневала позивају да изађе из свог имена. Управо се у питању које представља реакцију на позив крије кључ ефекта асоцијативне идентификације као дела игре замењених улога о којој је писао Јајс: „– Ali – izvinjavao im se Tripko – ako ja napustim skrovište svojih grudi i postanem SVE, koje će telo grejati moju dušu?” (Пиштало 2011: 54). Одговор долази много касније:

Karneval mi je pokazao šta ću sve biti kad ne budem ja. [...] To će biti kraj pohlepe. Kad postanem SVE. Kad se potraga dovrši. Kad mi svitac zasvetli iz usta. Kad postanem Venecija. [...] Kad oslobođen tela pojurim kroz žila bilja, potoke, oblake, zvezdane magline... i čitav misterium tremendum. To umnogostručenje će biti najuzbudljivije na svetu, ali tragično, jer nema mene (Пиштало 2011: 156).

У роману *Венеција* карневализација је дата кроз миметичку слику прославе/параде/јавног веселја пре почетка ускршњег поста, као хронотоп на ком се одвија део радње романа, као интертекстуална референца, слика света, позиција јунака, као идеја прикривена низом метафора, као структура

¹ Бахтин ће с тим у вези рећи: „U stvari, karneval ne zna za podelu na izvodače i gledaoce. On ne zna za rampu, čak ni u njenom začetnom obliku. Rampa bi razorila karneval [...]. Karneval se ne posmatra – u njemu se živi, i u njemu žive svi, pošto je on po svojoj ideji opštenarodan. [...] Za vreme karnevala igra sam život, prikazujući – bez scene, bez rampe, bez glumaca, bez gledalaca, to jest bez bilo koje umetničko-pozorišne specifičnosti – drugu slobodnu (nesputanu) formu svoga postojanja, svoj preporod i obnovu na najdubljim načelima” (Бахтин 1978: 13).

дела. У сваком од поменутих видова карневализације присутне су неке од карактеристика које, позивајући се на Гетеа, издваја Михаил Бахтин. То су:

[...] specifična prazničnost bez strahopoštovanja, potpuno oslobađanje od ozbiljnosti, atmosfera jednakosti, slobode i familijarnosti, smisao pogleda na svet svojstven nepristojnostima, lakrdijska ustoličenja-svrgnuća, veseli karnevalski ratovi i tuče, parodijski dispute (Бахтин 1978: 271).

Све горенаведене видове покушаћемо да аргументујемо и образложимо полазећи од граничних уоквиравања. Представићемо једно виђење међусобног односа неких паратекстуалних елемената – наслова, поднаслова, међуналова и епиграфа, али и свих ових перитекстуалних елемената у односу према интратекстуалним граничним позицијама, због чега ћемо у разматрање укључити проблем инципита и експлицита, и у вези са њима почетне и завршне реченице како појединих поглавља² тако и целог наратива.

Полазну тачку у истраживању представљају когнитивни оквири, као менталне активности захваљујући којима на одређени начин поимамо текстове које читамо. Сигнали који активирају оквири за специфично схватање књижевног текста долазе са самих страница дела. У том контексту посебан значај имају тзв. гранична уоквиравања – процес који подстичу сигнали са рубова текста. Жерар Женет је још крајем двадесетог века (1996) описао те граничне сегменте текста као паратекстуалне елементе (Женет 2001). Паратекст је оно што омогућава тексту да постане књига и да буде понуђен његовим читаоцима или публици уопште.³

Међутим, поменути аутор, проучавајући лиминалне позиције књижевног текста, у њих не укључује инципит и експлицит. То чини годинама касније Вернер Волф (2006) у разматрањима и закључцима који допуњавају значења и функције женетовског схватања граница књижевног текста. Како смо се у ранијим истраживањима детаљно бавили прегледом ових појмова (Вуловић 2016), овде ћемо поменути само базична одређења: инципит представљају оне реченице које отварају књижевни текст; то су, како каже Луј Арагон – који је први о инципиту и писао – „улазне реченице” које усмеравају развој романа ка ствараоцу „који га само чита”. Арагон инципит види као зачетак комуникације усмерене ка свим инстанцама у додиру са текстом; управо због такве природе он му на хијерархијској лествици додељује повлашћено место. Читање инципита, како од стране ствараоца тако и од стране читалаца, право је „рађање” текста (Арагон 1969).

С друге стране, експлициту, као морфолошкој завршници наратива, поменути аутор чини се да укида било какав значај. То се показује сликовитим објашњењем у коме је искоришћена метафора пута: „Почети, то значи говорити, писати. Завршити, то само значи ућутати. Због тога [...] придајем већу важност почетној него завршној реченици. Докле год нема почетак, стаза није стаза. А стаза која се губи ипак је била стаза” (Арагон 1969: 95). Да се

² Многа поглавља романа можемо читати и као аутономне текстове.

³ На нашим просторима морфолошким и когнитивним оквирима посебно се бавила Снежана Милосављевић Милић (2001; 2014).

дијалог не укида морфолошким крајем можда најбоље потврђује искуство поновног читања, које нагони на активирање когнитивних оквира у складу са већ стеченим увидом у крај приче. Мило Ломпар (бавећи се феноменом краја код Црњанског) у том светлу закључује: „Samo završetak, dakle, omogućava dva različita čitanja: ono što u prvom čitanju najduže biva skriveno, u drugom čitanju postaje putokaz za čitaoca. Početak je, međutim, nemoćan za takav efekat, jer se on drugi put čita sa senkom završetka” (Ломпар 1995: 254). Експлицит није дефинитивни крај приче, јер он активира оквире за нека друга уоквиравања видљива у различитим верзијама читања одређеног наратива. Текст свој пуни потенцијал реализује тек експлицитом. Према томе, онај значај који има инципит у једнакој мери има и експлицит као јако место текста.

Вратимо се сад уочавању поступака карневализације на поменутих рубовима текста у роману *Венеција* Владимира Пиштала. Наслов је дат метонимијски, као језгро широко постављене карневалске слике света. Чак и само име Венеција у себи садржи идеју потраге, преокрета, незавршености. Приповедач овако објашњава наслов: „Veni etiam – dođi opet. Tako neki prevode njeno ime. Ona je mit o večnom povratku” (Пиштало 2011: 136). Међутим, идеја сталног просторно-временског враћања као потрага за могућим световима зачиње се много пре нараторовог образложења, а захваљујући когнитивним оквирима читалаца. Прва асоцијација сваког савременог читаоца на помен Венеције је карневал. Када се у поднаслову нађе назнака „књига метаморфоза” јасно се имплицира промена коју отвара карневалска слика Венеције. Тако она постаје метафора преображаја. Сам Пиштало ће рећи:

Роман прожима хераклитовски осећај пролазности. У њему се, баш као код Овидија, појавни облици мењају из једних у друге. Стварно је оно што је коначно а коначно није ништа. Цео свет се мења као облак. Само спорије. У променљивом свету, свако привремено обличе је маска. Маска је тако мала обмана у великој обмани света (Огњеновић 2011).

Приповедач с ових позиција креће у трагање, а оно је вишеслојно. Кроз често поновљено, некада делимично варирано питање „Јесам ли то (стварно) био ја?” открива се транссветовна природа приповедача, који покушава да пронађе везу између оностраног и оностраног света, да је осмисли и тиме учврсти свој идентитет. Јунаку је преко потребан тај *други свет*, у који жели да уђе без пробијања граница, што је могуће само уколико су оне укинуте; то је нудио карневал. „Iskustvo me je uverilo da se ne mora pribећи tom obijačkom odnosu prema stvarnosti. Naime, može se pronaći drugi svet ne napuštajući onaj u kome živimo” (Пиштало 2011: 145). Карневалска игра која искључује границе помаже формирању идентитета на тај начин што субјекат себе спознаје кроз преузимање и признавање других улога из властитог окружења. Тако „svoj identitet razvija srazmerno svojoj ulozi” (Јаус 1978: 436). Наратор није само покретач властите потраге. Он је уочава и у свим ликовима с којима на било који начин долази у контакт, те на тај начин оверовљава своју мисао: „Venecija mu je pružila drugi svet u ovom” (Пиштало 2011: 146). У тексту се она оваплоћује и кроз културна, историјска, друштвена трагања, али је најчешће у центру пажње карневалска природа способна да се преобрати у друге и преобрати друге. То значи да негирање животне праксе путем свеча-

ности не подразумева подвојеност светова⁴; напротив, оно укључује, како би Јаус рекао, „vтачање iz estetičkog u praktično iskustvo” (Јаус 1978: 435). Асоцијативна идентификација, постигнута у овом случају у карневалској игри, продужава се и улази у живот тенденцијом ка периодичном понављању, али и преношењем модела из игре у свакодневни живот. Ту се огледа друштвено-творна функција овог типа идентификације: „[U]česnik u igri svoj identitet može razviti u toj meri u kojoj tokom igre uzima držanje drugih i saživljava se sa načinima komunikacije, koji u vidu očekivanja vezanih za određeno ponašanje, sa svoje strane mogu pred-orijentisati društveni život” (Јаус 1978: 438). Када се све ово има у виду јасно је због чега се приповедач одлучује баш за Венецију као метафору идентитетске потраге.

На крају се не долази до одговора на питање, али се путем метаморфозе долази до истине да заокружености нема, нема целине, има само вечног прожимања, протока, преображаја – идентитет открива своју карневалску природу. Бахтин, образлажући карневалско схватање света, подвлачи да се оно супротставља свему коначном и завршеном, ограниченом и окамењеном, а афирмише променљиво, нестално, „у настајању”, па с тим у вези и игриве форме (Бахтин 1978: 18). Јунак романа *Венеција*, позивајући се на филм *Казанова* као подстицај за откривање другог света у стварном свету, изриче следећи коментар: „Ceo svet je bio dosadan. Ovak film nije. Ceo svet je bio konačan. Ovak film nije” (Пиштало 2011: 12). Сасвим у складу са тим, на самом крају Венеција остаје неоткривена, те у експлициту у последњој потцелини названој „Магла”, у оквиру поглавља „Метаморфозе”, видимо слику града прекривеног маглом као маском. То је, не случајно, последњи дан карневала. Приповедач након много лутања и даље не допире до ЊЕ (Венеције): „Торњеви i balkoni palata su bili promenjeni. Tražio sam je u opijumskoj magli, u kojoj su se nemo mimoilazili galebovi. Nemo su se mimoilazili i čamci. I karabinjeri. Ušuškan u magli mislio sam: – Kako je izgledao Betovenov imaginarni sluh?” (Пиштало 2011: 157). Тон је нестao, а ускоро ће нестати покрет и слика, показујући да свет који називамо стварним уопште не мора бити стварност. И ту се морамо опет вратити на питање „Јесам ли то био ја”. Приповедач, у делу романа овако насловљеном, као одговор нуди следеће:

Venecija, koja me je obavijala, za mene je postala metafora duhovne potrage. Neko je jurio i tragaо за njom. Pas je laјао за svicem. Je li onaj ko je laјао nastavio да juri? Jesam li to bio ја?

To bi bio idealan epitaf:

Jesam li to bio ја? (Пиштало 2011: 133).

Откривајући Венецију као метафору, приповедач цео свет види као пројекцију једне ствари у другој, а то води до питања: шта је метафора? Владимир Пиштало ће рећи:

⁴Бахтин језгро карневала види на граници уметности и живота. Зато ће рећи да је карневал „sam život, ali uobličен na poseban način igrovnom slikom” (Бахтин 1978: 13). Он је привремена форма живота, „koја nije prosto izvođena nego koјom se gotovo stvarno (za vreme karnevala) živelо”.

Metafora direktno uočava dublje veze među površno nesličnim pojavama. Ona je pupčana vrpca među stvarima. Taj maskirani Merkur donosi poruke iz podsvesti. Metafora jeste maska. Metafore su ideje maskirane u slike. Njima duša sebi govori u snu. Najlepši odgovor je dao Ortega i Gaset. On je rekao da je metafora alatka koju je Bog zaboravio u svetu kad ga je stvarao (Огњеновић 2011).

Исту мисао понавља и његов приповедач у роману.⁵ Цела књига прекривена је метафорама које покушавају да допру до суштине ствари. То је видљиво већ на први и површно бачен поглед на текст, захваљујући међунасловима попут следећих: „Лов на лавове”, „Излазак из Пене”, „Свет избрисаних лица”, „Медитеран”, „Алеф”, „Повратак на Итаку”, „Јесам ли то био ја?”, „Метаморфозе”, „Маске” и др. Наравно, сви они виђени су као такви захваљујући вези са насловом целог текста – обједињујућом метафором која значењски потенцијал засићује и надograђује управо захваљујући делићима мозаика од којих је сачињена.

Роман апострофира бахтиновски схваћену карневализацију као релативизацију званичног у оквирима тренутног, привременог, а омогућеног спојем видљивог и привидног, актуализованог и виртуелног, свакодневног и изузетног. Зато и не чуди што прва целина поглавља „Лов на лавове” носи наслов „Почнимо у поноћ”. То је лиминални хронотоп, *међу јавом и мед сном*, који представља праг чијим преласком почиње метаморфоза. Слика поноћи је двострука: с једне стране то је време отварања венецијанског карневала, а с друге, „*topla zimska ropoć*” (Пишталo 2011: 8) у Београду. Исто (поноћно) време на два различита места у различитим епохама, при чему једно мења друго, или боље рећи карневалско разара стварно/представља субверзију стварног. Преображај се не региструје случајно на улицама Београда.⁶ Посматрач се налази на отвореном простору који призива карневалски трг, улицу. Обртање видљиво у просторним детаљима, имплицира негацију постојећег која истовремено обнавља и препорађа. Физички изглобљене/изокренуте ствари из непосредног окружења указују на много комплекснију разградњу целокупне слике света и постојања – то је „свет наопако”. У том светлу лакше се открива пародирање, травестирање, свргавање и устоличавање које преузима приповедач. Када за Београд каже да је невиђен, приповедач отвара један од могућих светова. Он не поништава одредницу, већ скида покров са прикривеног, што објашњава на другом крају приче: „*Verujem da treba pronaći drugi svet u skrivalici ovog sveta i da je svako dobro zapazanje deo neovdašnjeg*” (Пишталo 2011: 145).

Прва слика венецијанског карневала у ствари је приповедачева парафраза почетка филма *Казанова* Федерика Фелинија. У инципиту се нашао

⁵ „Citirao sam Ortega i Gaseta da je metafora alatka Stvaranja koju je Bog zaboravio u svetu” (Пишталo 2011: 144).

⁶ „Svetla su bila nepersonalna forma života. U restoranu Zagreb stolice su bile složene na stolovima. Noge stolica su – u karnevalski obrnutom svetu – upirale u tavanicu. Crvena slova robne kuće Beograd padala su niz fasadu. Manekeni u Centrotekstil su stajali u Anubisovom polukoraku. Nisam znao da li je svet prerušen ili je ovo pravo lice? Noćni Beograd je postao magičan. [...] Bilo je to u Beogradu. Čuli ste za mesto pod istim imenom ali ne ovo. U izvesnom smislu to je bio neviđen grad, mada se fizički nije promenio. Promenio mu se smisao” (Пишталo 2011: 12, 13).

текст који је подстакао приповедача на трагање. Као гимназијалац он одлази на ФЕСТ и, после одгледаног филма, почиње стварност да доживљава као лажну. Тај тренутак наглашен је међунасловом „А кад сам напустио биоскоп...” након чега се нижу испрекидани кадрови тока свести: „Jesam li to ja? Mi smo ti. Ti si ja. [...] Zašto svet ne bi uvek mogao da bude ovakav, uzbudljiv. Uzbudjujući” (Пишталo 2011: 8).

Друга два огледалски постављена поглавља – друго („Гимназија”) и тридесет четврто („Духовна потрага”) – у пуној мери отварају простор карневалском. На једном крају је младић заробљен у хијерархијски канонизованом свету, а на другом онај који је успео да га рекреира. Епиграфи објашњавају почетак и крај потраге: „Svi nešto znaju, jasno im, ja jedini kao da sam glup, izgubljen” (Пишталo 2011: 9), „Nikad čovek neće biti na miru na zemlji. Ni jedna mu forma ne odgovara” (Пишталo 2011: 144). Венеција је та која је, као метонимија преображаја, омогућила излазак из форме, калупа, клишеа и понудила слободу. Како би се јасније сагледало „поновно рађање” човека, почетак и крај понављају просторну позицију лика: „Ujutra se trebalo vratiti u gimnaziju, sa rešetkama na prozorima u prizemlju” (Пишталo 2011: 9) и „Vratio sam se, evo, na početak. U drugi sunčev sistem. U gimnaziju sa rešetkama na prozorima” (Пишталo 2011: 144). Поменути хронотоп на крајевима текста другачије је доживљен. На почетку је то кавез испуњен неспоразумима и нетрпељивошћу. Свет у коме је јунак боравио није дозвољавао постојање, јер све је било „механички и уigrano”. Зато излаз тражи у „nestvarnom gradu”, при чему не-стварност указује на карневалску природу новооткривеног места. Оно представља лек од отуђености која је владала у прозаичној садашњости: „Nestvarni grad mi je bio potreban kao protivotrov za nestvarnost mog života” (Пишталo 2011: 14). И док је у свакодневном животу све одређено, „класна, спиритуална и географска позиција”, искуство откључавања метафора кроз слику Венеције нуди излаз из механизације и мерљивости постојања. Искуство „Венеције” открило је јунаку „други свет у овом”. Пришавши јој и отворивши стотине значења која иза себе скрива, он схвата функцију своје потраге.⁷ Зато у целом тексту појам карневалског и карневализације треба тумачити као метафору, а никако само као дословну примену бахтиновског схватања овог појма.

Фелинијев филм јунаку открива постојање „света с друге стране”, света окренутог наглавачке. То је простор у коме је све пренаглашено, а управо како би се укинули хијерархијски односи и постигла слобода духа. То је, како би Бахтин рекао, фамилијарно освајање света.

Svet nije mogao da bude predmet slobodne, iskustvene i materijalističke spoznaje jer od čoveka su ga udaljavali strah i strahopoštovanje, jer je bio prožet načelom hijerarhije. Familijarno-ulično osvajanje sveta [...] uništavalo je i ukidalo sve distance i zabrane stvorene strahom

⁷ „Čovek kao da se ponovo radio za nove, čisto ljudske odnose. Otudenost je privremeno nestajala. Čovek se vraćao samom sebi i osećao se kao čovek među ljudima. I ta istinska čovečnost u odnosima nije bila samo stvar fantazije ili apstrakcija, već se realno ostvarivala i doživljavala u živom, materijalno-čulnom kontaktu. Idealno-utopijsko i realno, a privremeno, stapali su se u tom jedinstvenom karnevalskom odnosu prema svetu” (Бахтин 1978: 17).

i strahopoštovanjem, približavalo je svet čoveku, njegovom telu, dozvoljavalo je da se svaka stvar dodirne, opipa sa različitih strana, da joj se uđe u unutrašnjost, da se okrene naopačke, da se uporedi s bilo kojom drugom pojavom, ma koliko bila uzvišena i sveta, da se analizuje, odmerava, meri i isproba – i sve to u jedinstvenoj ravni materijalnog čulnog iskustva (Бахтин 1978: 396, 397).

Управо с том намером током целе приче провлаче се кадрови наглашене телесности из Фелинијевог филма, у којима је све преувеличано и у којима се укидају забране и границе, а приповедач своју потрагу изједначава са Казановином. То је тражење вишег смисла, рекреирање света. Трагалац покушава да допре до Венеције – Венере. Тражи је у свим женама (мадона, опатица, мајка, сестра, трговкиња, тровачица, курва), али она му измиче, јер је недостижна. Приповедач се идентификује са Казановом, што у причи и открива. Зато за њега фелинијевска поетика, која нуди стилизованог Казанову као део карневалског контекста, представља прозор у сазнање света. Цео роман и поступцима обликовања представља одраз филма. То је видљиво на плану композиције: велики је број наслова и међунааслова испод којих често наилазимо на кратке покретне слике фелинијевске поетике. Поједина поглавља пресликани су филмски кадрови у којима је примаран поглед који прелази с детаља на детаљ. Томе треба додати и ритам романа који појединим пасажима наглашава музичку компоненту саобразну оној на филму, као и функцији коју у њему има: поменућемо овом приликом анафору, асиндет, полисиндет, рефрен и друге облике понављања.

Тумачење паратекстуалних елемената показало је да се управо на њима зачиње и богата слојевитост карневалских метаморфоза. То је уједно оквир од кога се кренуло у мноштво интертекстуалних веза. Небројена су реферирања на уметнике, научнике, филозофе и њихове текстове (у најширем смислу речи). Једни до других нашли су се Томас Ман, Милорад Павић, народни песници, Вивалди, Федерико Фелини, Јунг, Хераклит, Пети Смит, Лаза Костић... Тим (наоко неповезаним) набрајањем такође се упућује на карневалску природу у којој су се једни лако утапали у друге, а један свет преокретао у други.⁸ Тај свет је за приповедача, а преко њега и за имплицитног аутора, имао откривалачки карактер управо преко скривајућих форми. Као аргументација можда ће најбоље послужити указивање на фигуре замене и њихово образложење: „Simboli [...] nisu obične slike. – To su kapije” (Пишталo 2011: 44); „Gosti su bili tako dostojanstveni da se nije znalo da li su ljudi ili alegorije” (Пишталo 2011: 47); „Ljudi su parodirali obučeni u sopstvene snove. Oko mene su šetale alegorije i živele metafore” (Пишталo 2011: 153). Карневал се у књизи оцртавао и у пародији и гротески које су некад само поменуте, објашњене, а понекад дате у поступку. Огледалски карактер оно је што чини базу текста Владимира Пиштала. Једна страна прелази у другу разграђујући је како би је опет створила. Тако се постиже *mise en abyme* претакања реда у хаос који ће створити нови ред. На почетку јунак каже устаљеним формама (професорима који су га „kinjili normativnim recitacijama” (Исто:10)): „Ви ћете своје

⁸ „Изгледало је да ће нас хаос карневала поново побрвати” (Пишталo 2011: 152).

заборавити а ја своје нећу”; на крају откривамо да то из њега хаос проговара поретку.

Ово је само једно од лица ове карневал-књиге, која нуди још многа читања, тренутно недодирнута: трагање за прецима, за словенским коренима у Венецији, идејом Медитерана, културном баштином целог света. И роман, баш као и Венеција призива: *Veni etiam*, у сваком поновљеном читању постајући метафора нечег новог.

ЛИТЕРАТУРА

- Арагон 1969: L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève: Skira.
- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Вуловић 2016: J. Вуловић, О инципиту и експлициту као граничном уоквиравању (Преглед теорија), у: *Филолог, часопис за књижевност, језик и културу*, VII/ 13, Бањалука, 384–401.
- Волф 2006: W. Wolf, Frams, Framings, and Framing Borders in Literature and Other Media, у: W. Wolf, W. Bernhart (eds.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi, 1–40.
- Женет 2001 (1997): G. Genette, *Paratexts, thresholds of interpretation*, Cambridge: University Press.
- Јаус 1978: H. R. Jaus, *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.
- Ломпар 1995: M. Lompar, *O završetku romana: smisao završetka u romanu* Друга књига Сеоба Милоша Срњанског), Beograd: Rad.
- Милосављевић Милић, 2001: С. Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд: Чигоја штампа.
- Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, Виртуелна приповест и теорија урањања, Ниш: *Philologia Mediana*, VI/6, 17–37.
- Огњеновић 2011: V. Ognjenović, *Vladimir Pištalo za Art: Karneval je vrijeme za podsmijevanje kraljevima* <<http://www.vijesti.me/caffe/vladimir-pistalo-za-art-karneval-je-vrijeme-za-podsmijavanje-kraljevima-40442>> 23. 8. 2017.
- Пиштало 2011: V. Pištalo, *Venecija: „Knjiga metamorfoza”*, Zrenjanin: Agora.

Jelena V. Jovanović

VENICE AS METONYMY OF CARNIVAL METAMORPHOSIS IN VLADIMIR PIŠTALO'S WORK

(Summary)

Starting from Bakhtin's carnivalization, the subject of the work is the interpretation of the procedures by which it is revealed in the novel *Venice (The Book of Metamorphosis)* by Vladimir Pištalo. Special attention is focused on the headline and other peritextual elements (subtitles, subheadings,

epigraphs) and incipit and explicit as positions on which the lamination of carnival metamorphosis is started and enriched. At the same time, this frame is the starting point for the interpretation of inter-textual connections; primarily initiated by the narrator's addressing works and authors of world and national cultural heritage (the work offers an interpretation of the connection with the film *Casanova* by Federico Fellini). What was also observed during the research was the specific way of constructing possible worlds typical for carnival- their mutual intersections, points of contact and separation. We interpret this aspect by indicating the associative identification achieved in the carnival game.